UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

O BRASIL DOS ESPERTOS

Uma análise da construção social de Ariano Suassuna como “criador e criatura”

Eduardo Dimitrov

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Orientadora: Profa. Dra. Lilia Katri Moritz Schwarcz

São Paulo

2006

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

O BRASIL DOS ESPERTOS

Uma análise da construção social de Ariano Suassuna como “criador e criatura”

Eduardo Dimitrov

São Paulo

2006

Para Máira

AGRADECIMENTOS

O mais interessante durante o processo de elaboração deste mestrado foi sua imprevisibilidade. Apesar de trabalhar com a obra de Ariano Suassuna desde a minha graduação em ciências sociais, foi apenas nos últimos meses que comecei a vislumbrar uma luz no final do túnel. Mesmo depois do término da primeira versão, quando acreditei que o fim realmente se aproximava, os comentários rigorosos e sempre pertinentes de minha orientadora mostravam-me outros aspectos daquilo que eu mesmo havia escrito e que não havia me dado conta.

É por esse motivo que só tenho a agradecer a Lilia Schwarcz pela paciência, dedicação e capacidade de fazer-me estranhar aquilo que me era tão familiar. Agradeço pelo carinho com que leu meus textos, apoiando-me nos momentos difíceis e celebrando os mais felizes.

Agradeço também todo o grupo de colegas de orientação que, por meio de nossas discussões e debates, tanto arejaram os meus primeiros textos como me apresentaram autores importantes para o desenvolvimento deste trabalho. Nos nomes de Paula Pinto e Silva, Valéria Macedo e Stélio Marras, faço externar a admiração que tenho por todos.

Não posso deixar de registrar a importância que teve alguns professores tanto na minha formação como no desenrolar deste trabalho. Maria Lúcia Zoega de Souza foi companheira semanal das minhas dificuldades, não apenas com problemas teóricos, mas, também, práticos da fatura do texto. Glória Cordovani, professora e guia, sempre me apoiou e incentivou a prosseguir apesar das dificuldades gramaticais. Devo tornar público seu auxílio nas citações bíblicas presentes neste texto.

Fernanda Peixoto, por sua vez, acompanhou o desenvolvimento deste trabalho desde seu início e fez importantes comentários e indicações bibliográficas. Ana Claudia Marques e Sérgio Miceli fizeram observações relevantes no exame de qualificação e que muito me ajudaram a repensar os rumos da dissertação.

Devo registrar minha surpresa ao conhecer algumas pessoas ao longo da pesquisa. Alexandre Nóbrega, secretário de Ariano Suassuna, tornou-se mais do que um amigo. Esteve sempre pronto para me atender, receber-me em sua casa em Recife e me oferecer todo apoio necessário. O mesmo devo falar de Carlos Newton Junior, Professor Doutor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, que colaborou enormemente enviando materiais essenciais para a elaboração desta pesquisa. Sem sua ajuda, principalmente no fornecimento das cópias dos

artigos de Suassuna publicados no *Jornal da Semana*, o argumento central desta dissertação não poderia ser desenvolvido. Marisa Tayra Teruya, Professora Doutora de Universidade Federal da Paraíba, também muito me auxiliou esclarecendo algumas dúvidas sobre a genealogia Suassuna e enviando-me alguns exemplares de livros, já esgotados, de memórias da família Suassuna.

Meus mais sinceros agradecimentos ao próprio Ariano Suassuna, que se mostrou acessível e extremamente divertido em todos os nossos encontros.

Rafaela Deiab e Iris Araújo, desde sempre por perto, estiveram disponíveis para me auxiliar em todos os tipos de entraves acadêmicos e burocráticos que uma pesquisa pode ter. Estiveram ao meu lado desde os primeiros projetos de iniciação até as últimas versões desta dissertação.

Sou grato ainda ao amigo João Campos que me ajudou a fazer as correções finais deste texto, ao Persio Witkowski e a Fernanda Lucchesi que revisaram algumas traduções ao longo de todo mestrado. Não posso deixar de mencionar o companheiro de travessias acadêmicas entre história e antropologia, Rafael Benthien que, mesmo sem saber, ajudou-me a pensar a estrutura final do texto. Também não posso deixar de mencionar os nomes de Daniela Perutti e Samuel Bueno: grandes amigos.

Por fim devo agradecer à Maíra, aos meus pais, irmãos, compadres e comadres. Pelo nome da grande matriarca, minha avó Sultana, nos seus alegres 81 anos, eu saúdo toda a parentela, incluindo aqui as alianças e excluindo as inimizades.

Esta dissertação contou com o financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) entre os meses de maio de 2004 e abril de 2006.

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo compreender a maneira como o dramaturgo Ariano Suassuna constrói, por meio de sua produção teatral, uma certa memória que, no limite, é sua, mas é também partilhada por um código social particular: as brigas de família – e a vingança – no contexto do Nordeste brasileiro. Para tanto, escolhemos as peças de Ariano Suassuna escritas entre 1947 e 1960, a fim de explorar o modo como ele seleciona e encadeia fatos, lembranças e valores criando, desse modo, a história de sua família. Essa mesma construção é observada também em seus artigos, publicados no periódico recifense *Jornal da Semana*, entre 1972 e 1974. Tanto as peças como os artigos evidenciam, assim, como Ariano Suassuna ancora-se no interior de sua família e, ao mesmo tempo, reforça valores e tradições que iriam além de seu próprio núcleo privado e intimista.

O assassinato de seu pai, tal como as represálias que sua família sofreu nos anos 30, teriam marcado o dramaturgo a tal ponto que ficção e não ficção, objeto e criatura confundem-se de maneira intrincada e pouco óbvia. A lógica privada da briga de família pode, desse modo, ser reconhecida nas opções artísticas assumidas pelo escritor, mesmo depois da aparente resolução da “intriga” que envolveu os Suassuna, Dantas e Pessoa pelo controle do Estado da Paraíba em 1930. Sua obra é um diálogo entre biografia e criação; fato e ficção. O resultado é a seleção de um certo Nordeste, de uma determinada cultura popular, de um universo povoado por personagens espertos e de uma noção particular de “pureza” e identidade.

PALAVRAS-CHAVE:

antropologia; teatro brasileiro; Ariano Suassuna; genealogia; memória e história.

ABSTRACT

This dissertation aims towards understanding the constructions of playwright Ariano Suassuna's theatrical production of a memory that in its limit is his though it is also shared by a particular social code: family issues – and revenge – plotted in the Northeast of Brazil.

To approach this object, plays of Ariano Suassuna written between 1947 and 1960 were chosen in order to explore the way he selects and chains facts, memories and values creating, thereby, the history of his family. This very construction can also be observed in his articles published in a State of Pernambuco's periodic, the *Jornal da Semana* between the years of 1972 and 1974. Both his plays and articles display how Ariano Suassuna anchors himself in the depths of his family and, at the same time, reinforces values and traditions that go beyond their own private and intimate nucleus.

The murder of his father as well as the reprisals suffered by his family in the 1930's scarred the playwright in such a way that fiction and non-fiction, object and creature lose themselves in a non-obvious, complicated way. The private logic of family matters can be acknowledged in the artistic options taken by the writer even after the apparent resolution of the 'intrigue' involving the Suassunas, Dantas and Pessoas for the control of the State of Paraíba in the 1930's. The result is the selection of a certain Northeast, of a certain popular culture, of a universe populated by clever characters and a particular sense of 'purity' and identity.

KEY WORDS

anthropology; Brazilian theater; Ariano Suassuna; genealogy; memory and history.

PRÓLOGO*

Encontrei Ariano Suassuna pessoalmente pela primeira vez em um evento na cidade de Jundiaí. Seu secretário, Alexandre Nóbrega, que já me conhecia, avisou-me que eles estariam lá para que Ariano recebesse uma homenagem, na parte da manhã, e para que, no final da tarde, inaugurasse, com uma palestra, uma sala de teatro que receberia o seu nome.

Fui então, também pela primeira vez, à cidade vizinha. Como me perdi, tanto na saída de São Paulo quanto na entrada de Jundiaí, eu cheguei no final da homenagem. Não a tempo de assistir à cerimônia. Vi apenas Ariano posando para fotógrafos.

De qualquer forma, logo encontrei Alexandre que a essas alturas da pesquisa já me tratava como um amigo¹. Fiquei então um pouco de lado, conversando com Alexandre até que ele conseguiu me apresentar ao escritor.

Logo no primeiro cumprimento, Ariano tratava-me como se nos conhecêssemos há muito tempo. Dispensou os jornalistas, sentou-se numa cadeira, puxando-me para que sentasse ao seu lado, e começou a comentar meu trabalho e a me perguntar coisas.

Alexandre, então, vendo a afobação de Ariano em me atender, procurou acalmá-lo dizendo que ele podia terminar de tirar as fotos porque eu iria almoçar com eles e teríamos tempo suficiente para conversar. Eu nem imaginava que iria almoçar naquele dia, muito menos com o meu objeto de estudos, mas se ele falou, concordei na hora.

O cicerone da prefeitura, se não me engano era o secretário de Cultura, imaginou que eu fosse, no mínimo, um grande amigo do escritor, e não questionou em nenhum momento quem eu era. Fomos então para um restaurante na zona rural de Jundiaí.

* Este prólogo foi lido durante a defesa desta dissertação. Por sugestão da banca, ele foi incorporado como uma apresentação deste trabalho.

¹ Quando fui a Recife apresentar meu trabalho de Iniciação Científica na SBPC, fui até a casa de Ariano entregar uma cópia de meu relatório. Ele estava em Taperoá, na Paraíba. Então, Alexandre passou a manhã comigo, mostrou-me toda casa de Ariano, os manuscritos do último romance etc.

Olhando a cena hoje, cerca de 3 anos depois, fico com dó do cicerone. Ele cometeu uma série de pequenas gafes que evidenciavam o seu desconhecimento sobre o convidado e que me ajudarão a, rapidamente, caracterizar Suassuna para os presentes que não o conhecem.

Já no carro, indo para o restaurante que ficava a uns trinta minutos do centro da cidade, enquanto Ariano Suassuna assobiava uma música do Quinteto Armorial², o cicerone, aumentando o volume do rádio do carro, dispara um elogio ao Gilberto Gil, que começara a tocar.

Ariano olhou-o desconfiado. O cicerone perguntou então: “o senhor não gosta de Gilberto Gil?” e Suassuna respondeu: “não tenho nada contra ele não, mas de sua música eu não gosto”. Desconcertado, o representante da prefeitura tentou de algum modo se livrar da situação e disse: “gostando ou não, não há quem negue que ele tem swing”. Ariano, num gesto ou diplomático ou esperto, calou-se, para que o seu cicerone não se enrolasse ainda mais.

O diálogo, evidentemente, não agradou Ariano. O Tropicalismo foi o movimento estético que o escritor mais combateu nos anos 1970 acusando Gil, Caetano e todos os outros de descaracterizarem a cultura “genuinamente brasileira”, ao adicionarem os elementos “estrangeiros” e “massificadores” que eram o rock e a guitarra elétrica na música popular.

O mesmo argumento Ariano usa para defender a língua portuguesa dos estrangeirismos, principalmente daqueles provindos do inglês. É contra a substituição de palavras portuguesas por estrangeiras sem nenhum critério (como “promoção” por “Sale”, “desconto de 50%” por “50% Off” ou “pausa para o café” por “Coffe-Break”).

Aliás, essa é a caricatura de Ariano que, de modo geral, aparece na mídia: o intelectual ufanista que combateu o tropicalismo (e posteriormente o mangue-beat), que não gosta de andar de avião, que odeia computador e tem pavor de estrangeirismos. Mesmo assim, o cicerone desinformado insistiu em elogiar Gilberto Gil e dizer que ele tinha Swing.

Chegando ao restaurante, Ariano pede uma água de coco. Quando o garçom traz seu pedido ele fica alguns segundos a mirar o objeto: uma água de coco em caixinha. Gira a embalagem, olha-a por todos os lados e afirma com uma voz de desalento: “isso é uma

² *Quinteto Armorial* foi um grupo de música de câmara e carro-chefe do Movimento Armorial, encabeçado por Suassuna nos anos 70 que, em boa parte de suas prerrogativas, se contrapunha aos tropicalistas e a influência do rock na Música Popular Brasileira.

desmoralização com a água de coco...”. E, depois de mais alguns segundos de observação inconformada, ele completa: “ela vem em uma embalagem tão bonita na natureza, tão original...”

Com essas passagens acho que consigo ambientar um pouco, para aqueles que não leram a dissertação, a figura que é Ariano Suassuna. Já para aqueles que leram acredito que elas complementam um dos argumentos centrais do texto que é a idéia de que Ariano guia suas opiniões e suas tomadas de posição a partir de valores sociais que giram em torno da intriga, nos termos da Ana Cláudia Marques (2002), em que sua família se envolveu nos anos 1930.

Suassuna faz questão de, em seu teatro, romances e artigos, construir narrativamente, como uma espécie de genealogia familiar, uma história fundadora de toda a sua estirpe sertaneja. É a partir dessa construção de uma identidade familiar associando os Suassuna ao mundo rural e popular em oposição ao inimigo urbano e cosmopolita, representado pela família Pessoa, que Ariano baliza suas posturas estéticas, políticas e, até mesmo, a observação de uma novidade para ele que era uma água de coco em caixinha.

Para Ariano, o mundo urbano e industrial havia violado algo tão belo que era a embalagem original da água de coco. Ali, naquele restaurante em Jundiaí, Ariano não fez um discurso ecológico, listando os males das embalagens Tetra Pak e o aumento da produção de lixo no planeta. Ele simplesmente personificou a água de coco e reconheceu o seu status de ente desmoralizado por ter sua origem alterada pelo mundo urbano.

A defesa da cultura popular, a briga pela preservação das tradições e a ojeriza ao que chama de “moderno”, simbolizado aqui no nosso exemplo pela guitarra elétrica, pelo swing e pela embalagem Tetra Pak, são variantes mínimas, expressas cotidianamente, de posições que o escritor, fez questão de tomar ao longo de sua trajetória intelectual, artística e política.

Durante minha dissertação explorei como determinadas escolhas estéticas, políticas e discursivas remetem a toda uma construção social da identidade da família ou de uma parentela, nos termos de Linda Lewin (1993), a qual Ariano Suassuna pertence.

Para isso debrucei-me sobre as peças de teatro que ele produziu entre 1947 e 1960 tentando extrair delas uma tradução que Suassuna faz do Brasil. Nessas peças, o dramaturgo cria uma imagem muito específica do Nordeste brasileiro, ligando-o às tradições populares, à alegria dos pobres, à esperteza dos menos favorecidos, ao privatismo das relações.

Imagem esta que, de alguma forma, foi vitoriosa. Basta lembrar que tanto em Recife como em João Pessoa há grandes centros turísticos voltados à “cultura popular” e a propaganda turística, principalmente de Pernambuco, gira em torno do suposto de que o Estado manteria suas “tradições genuinamente brasileiras” preservadas como o maracatu rural, o frevo e a escultura figurativa inaugurada por Vitalino.

Ariano não foi o único a desenhar o Nordeste com essas feições, mas o que me interessou foi o modo como, na medida em que construía uma imagem de Nordeste “típico” – principalmente no teatro, que foi meu objeto, como também nos romances e nas políticas públicas que implementou em seus diferentes cargos –, ele também construía uma identidade familiar que o posicionava no interior da briga de família e que levou à morte, por um lado, de João Suassuna, seu pai, de João Dantas, seu primo, de Augusto Caldas, cunhado de Dantas, e, por outro lado, de João Pessoa, o inimigo urbano.

É nesse ponto que Ariano Suassuna pode ser pensado como criador e criatura de uma tradução de Nordeste e de uma genealogia familiar.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. UMA GENEALOGIA EM FASCÍCULOS	23
1.1. BRIGA DE FAMÍLIA OU TEATRO DA VIDA, TEATRO DA MORTE.....	26
1.2. TRAGÉDIA SERTANEJA OU O MITO DE UM MUNDO PERDIDO	33
1.3. 1930 – UMA HISTÓRIA FUNDADORA	36
2. FORMAÇÃO	61
2.1. COMPANHIAS DE TEATRO	64
2.2. HERMILO BORBA FILHO E O TEATRO DO ESTUDANTE DE PERNAMBUCO	72
2.3. TEP <i>VERSUS</i> TAP, SERTÃO <i>VERSUS</i> CIDADE, OU, AINDA, BRASIL REAL <i>VERSUS</i> BRASIL OFICIAL	79
2.4. SUASSUNA APÓS O TEP	83
3. TEATRO E GENEALOGIA	94
3.1. AS TRAGÉDIAS	95
3.1.1. UMA MULHER VESTIDA DE SOL	95
3.1.2. CANTAM AS HARPAS DE SIÃO OU O DESERTOR DE PRINCESA	106
3.1.3. TORTURAS DE UM CORAÇÃO OU EM BOCA FECHADA NÃO ENTRA MOSQUITO	119
3.1.4. O ARCO DESOLADO	125
3.2. TRAGÉDIA DA VIDA E ALEGRIA NA MORTE	129
3.3. SAGA NORDESTINA ÀS AVESSAS.....	140
3.3.1. SOL SECA E FOME.....	141
3.3.2. ENTRE ESPERTOS E IGNORANTES.....	143
3.4. INTIMIDADE, FAVOR E TROCA	160
4. ARIANO SUASSUNA E A CULTURA POPULAR OU CONSIDERAÇÕES FINAIS	177
4.1. A CONSTRUÇÃO DO POPULAR.....	182
4.2. SUASSUNA ENTRE O POPULAR E O OFICIAL.....	186
EPÍLOGO	191
BIBLIOGRAFIA	193

INTRODUÇÃO

Em 1980, Ariano Suassuna escreveu o seguinte soneto:

A Acauhan – A Malhada da Onça

Com mote de Janice Japiassu

Aqui morava um Rei, quando eu menino:
vestia ouro e Castanho no gibão.

Pedra da sorte sobre o meu Destino,
pulsava, junto ao meu, seu Coração.

Para mim, seu Cantar era divino,
quando, ao som da Viola e do bordão,
cantava com voz rouca o Desatino,
o Sangue, o riso e as mortes do Sertão.

Mas mataram meu Pai. Desde esse dia,
eu me vi, como um Cego, sem meu Guia,
que se foi para o Sol, transfigurado.

Sua Efégie me queima. Eu sou a Presa,
Ele, a Brasa que impele ao Fogo, acesa,
Espada de ouro em Pasto ensangüentado.

Poucos são os que conhecem os versos do autor do *Auto da Compadecida*. Ariano Suassuna sabe que não é muito valorizado como poeta, ele também reconhece que grande parte de sua poesia é extremamente hermética, “carregada de imagens, de metáforas, portanto, meio difícil” (Suassuna, 2000b: 32).

Não é o caso deste soneto que, estrategicamente, escolhemos. Com o título referindo-se a duas das fazendas da família Suassuna – Acauhan e Malhada da Onça –, o poema traz fortes

referências biográficas. O eu-lírico apresenta as consequências geradas com a morte do pai, que, vestindo “ouro e Castanho no gibão”, era visto pelo filho como uma mistura de vaqueiro e rei¹.

Além de rei das fazendas Acauhan e Malhada da Onça, o pai é lembrado a partir do seu “cantar divino”, quando, ao som da viola e do bordão, “cantava com voz rouca o Desatino, o Sangue, o riso e as mortes do Sertão”. Após o desaparecimento do pai, o eu-lírico vê-se como um cego sem seu guia, tornando-se presa de sua imagem.

Apesar de o bom-senso dizer que o eu-lírico não é o autor, nesse soneto, são inegáveis os paralelos com a vida de Ariano Suassuna. João Suassuna, ex-governador da Paraíba, foi assassinado em 1930 em função do conturbado período de brigas no interior da oligarquia epitacista que comandava o Estado. Ariano contava apenas três anos de idade quando se tornou órfão e foi obrigado, com toda sua família, a fugir da capital e esconder-se dos inimigos no interior do Estado.

O escritor fala muito sobre seu pai em artigos, entrevistas e palestras. Afirma, por exemplo, que João Suassuna era um amante de cantorias e desafios e que passava horas em meio aos funcionários de suas fazendas escutando os cantadores. Em uma entrevista, Ariano se remete à paixão que o pai tinha pela literatura, pelos livros e pelo romanceiro popular e como isso o influenciou:

“Meu pai, que pra mim sempre foi uma figura mítica, tinha um livro de Leonardo Motta, que dedicou o livro, chamado Sertão Alegre, sobre o romanceiro, a umas seis ou sete pessoas, entre as quais meu pai. E no corpo do livro ele diz que meu pai forneceu muitos dos versos. Então, como livro era um objeto quase sagrado, comecei a respeitar os cantadores, comecei a ver que aqueles cantadores dos quais eu gostava tanto eram pessoas importantes. Isso foi fundamental para mim.” (Suassuna, 2003)

Por outro lado, foi por meio da biblioteca deixada pelo ex-governador que Ariano teve contato com grandes autores, entre eles Eça de Queiroz, Aloísio Azevedo, Machado de Assis e Euclides da Cunha.

¹ Ariano, em seus textos, escreve uma série de palavras que julga mais importante utilizando letra maiúscula, uma técnica utilizada nos cordéis para destacar a palavra graficamente. Esse soneto fornece uma boa amostra das que eleger como as de maior destaque: Rei, Castanho, Destino, Coração, Cantar, Viola, Desatino, Sangue, Sertão, Pai, Cego, Guia, Sol etc.

Esses últimos são constantemente citados por Ariano como uma dupla fundamental para se compreender o Brasil. Diz o poeta:

“Machado de Assis tem uma frase que sempre me impressionou muito. Ele dizia que o país real é bom e revela os melhores instintos, mas o país oficial é caricato e burlesco. Eu também admiro profundamente Euclides da Cunha. Ele teve, como todos nós, a cabeça formada e deformada pelo Brasil oficial. Ele só foi enxergar o Brasil real pela primeira vez em Canudos. Para honra e glória dele, e graças ao gênio de escritor, ele mudou de visão. (...) Quando chegou lá, ele se viu diante de um crime e tomou imediatamente partido do Brasil real. A grandiosidade de Euclides da Cunha, para mim, é essa.” (Suassuna, 2005)

Essa distinção é central para compreender o modo como Ariano Suassuna opera e classifica o mundo a partir de uma clara dicotomia. O Brasil real é aquele representado pelo povo de Canudos; são os pobres, os excluídos, os analfabetos, os sertanejos. Já o Brasil oficial é representado pela elite que governa e que é formada pelas melhores escolas e universidades do país. Segundo a leitura suassuniana de Euclides da Cunha, o Brasil real era o sertão; o oficial, o litoral. Para Ariano, a distinção dos dois brasis não está apenas em termos geográficos, mas sim no grau de inclusão social que cada um representa. Os pobres urbanos, moradores das favelas, seriam pertencentes ao mesmo *Brasil real* que os sertanejos da Paraíba.

Diante dessa divisão, Ariano diz ser descendente do Brasil oficial, do patriarcado rural, mas que sua atividade e atenção se volta ao Brasil real. Segundo ele, foi por esse motivo que se tornou um defensor da “cultura popular”. Ele, enquanto artista, teria procurado sempre dar atenção ao Brasil real e à “cultura popular”. Por mais que o resultado de seu trabalho pertencesse ao “Brasil oficial”, as bases de sua inspiração seriam, em grande parte, provindas da “cultura do povo sertanejo”. Esses são, assim, na representação do autor, dois mundos que não se comunicam. Trata-se de uma espécie de “culturalismo” aplicado ao mundo que incide sobre ele, já que cada um dos mundos é composto por elementos característicos, que conformam suas próprias identidades.

Ao longo desta dissertação, exploraremos com mais detalhes essa forma de enxergar o Brasil, elaborada por Suassuna, e de que maneira essa interpretação está presente em suas peças de teatro. Afinal, foi por meio do teatro que criou durante a década de 1950 que Ariano tornou-se um escritor conhecido nacionalmente, inventando um olhar muito peculiar sobre o Nordeste brasileiro. Mais ainda, deu um lugar particular ao Nordeste brasileiro.

A partir de suas peças, escritas entre 1947 e 1960, Ariano Suassuna configura-se como uma espécie de “tradutor do Nordeste”. Nessa tradução, o dramaturgo seleciona uma série de elementos aos quais atribui o caráter de “genuinamente brasileiros” para comporem noções de “cultura popular” e “identidade nacional”. Suassuna agencia essas noções, tanto na construção de sua memória familiar, como na sua empreitada de edificação de um teatro que se quer nacional.

É interessante destacar que, apesar de trabalhar com versões de conceitos antropológicos o tempo todo, Suassuna não se pretende antropólogo. Ele mobiliza suas formulações nos seus embates artísticos que travou (e ainda trava) ao longo de sua carreira, mas não leva esse debate ao ambiente teórico da antropologia.

Mesmo assim, é possível identificar paralelos entre as concepções de Suassuna e as do culturalismo boasiano. Alguns autores já até exploraram a relação entre Suassuna e toda tradição alemã, passando por Herder e chegando aos irmãos Grimm². Em nenhum momento, porém, encontramos depoimentos de Suassuna reportando suas idéias a essa tradição. Portanto, os paralelos são frutíferos apenas para explicitarmos as nuances do pensamento do dramaturgo, e não para tentar elevar e reconhecer o “grau de antropólogo” de Ariano Suassuna, uma vez que o escritor não se apresenta com a intenção de tornar-se um.

A entrada do culturalismo na obra de Suassuna provavelmente se deu por meio da influência de Gilberto Freyre, que foi aluno de Boas na Universidade de Columbia e que trouxe para os trópicos uma leitura específica dessas formulações. Gilberto Freyre, em sua interface mais literária, com *O Movimento Regionalista*, levanta, em seu manifesto, alguns aspectos do culturalismo de Boas.

Nesse Manifesto, Freyre defendia, entre outras idéias, uma nova separação política do Brasil baseada nas regiões culturais do território brasileiro. As fronteiras federalistas adotadas não corresponderiam às fronteiras dos costumes e das tradições regionais.

“O conjunto de regiões é que forma verdadeiramente o Brasil. Somos um conjunto de regiões antes de sermos uma coleção arbitrária de ‘Estados’, uns grandes outros pequenos, a se guerrearem economicamente como outras tantas Bulgárias, Sérvias e Montenegros (...).” (Freyre, 1996: 51)

² Para a relação de Ariano com a tradição alemã ver: Didier (2000; 2004) entre outros.

O que é importante para nós nesse texto é que nele Freyre faz uma larga defesa da divisão territorial a partir de um critério cultural: os costumes, a culinária, a existência de festas tradicionais etc. Não só esses traços culturais como também o folclore de uma dada região é que determinariam as fronteiras políticas da federação. Segundo Freyre, ainda, não se deveriam importar modelos federativos de outros países, mas, sim, seguir as divisões culturais já existentes em nosso próprio território para dela fazermos a nossa forma política.

Tudo se passa como se cada região recebesse o “status” de um povo independente, com as suas próprias tradições e o seu “gênio” específico, e, ao mesmo tempo, a unidade do Brasil se desse pelo somatório dessas regiões. O projeto regionalista não visava apenas ao Nordeste, mas pretendia que em cada região houvesse escritores pesquisando sobre as tradições locais para que, a partir delas, produzissem uma literatura harmônica ao “espírito do povo” daquela parte do país.

Ora, mesmo se opondo ao projeto regionalista³, Suassuna executa algumas operações extremamente semelhantes às adotadas pelo grupo de José Lins do Rego. Trata-se de mergulhar no universo cultural de uma região e extrair dela os traços elementares que constituem a singularidade daquele povo e, a partir deles, criar uma obra artística que dialogue de maneira harmoniosa com a matéria prima, sem descaracterizá-la.

De qualquer maneira, o que aproxima tanto Freyre como Ariano do culturalismo é a noção de cultura como algo material, palpável, que pode ser coligido, preservado ou alterado. Segundo Manuela Carneiro da Cunha, em seu artigo “O futuro da questão indígena”, pode-se compreender cultura e identidade a partir de dois modos básicos.

“O primeiro, a que poderíamos chamar, por simples conveniência, de ‘platônico’, percebe a identidade e a cultura como ‘coisa’. A identidade consistiria em, pelo menos como horizonte almejado, ser ‘idêntico’ a um modelo, e supõe assim uma essência, enquanto a cultura seria um conjunto de itens, regras, valores, posições, etc. previamente dados. Como alternativa a esta perspectiva, pode-se entender a identidade como sendo simplesmente a percepção de uma continuidade, de um processo, de um fluxo, em suma, uma memória. A cultura não seria, nessa visão, um conjunto de traços dados e sim a

³ Suassuna irá se opor ao regionalismo afirmando que este é um neonaturalismo (Suassuna, 2000b: 34). Ao mesmo tempo, em outros textos, Suassuna afirma a proximidade com as idéias de Gilberto Freyre, como no artigo “Teatro, Região e Tradição” (1962), publicado em uma coletânea em homenagem a *Casa Grande & Senzala*. Não podemos perder de vista, porém, que, nos anos 1950, quando Suassuna iniciava-se na carreira de escritor, Freyre já era um sociólogo renomado. Ariano, assim, vê-se obrigado a criar distanciamentos para que também se afirme como um intelectual na cena recifense.

possibilidade de gerá-los em sistemas perpetuamente cambiantes. Por comodidade, poderíamos chamar esta postura de ‘heracliteana’.” (Cunha, 1995: 129)

Parece-nos que tanto Freyre quanto Suassuna estão mais próximos da visão platônica de cultura do que da heracliteana. Aqui, no entanto, é importante ressaltarmos os pontos de distanciamento que, principalmente, Suassuna – já que Freyre possui uma obra muito vasta e não constitui o foco de nossa análise – apresenta com o pensamento de Boas.

Boas, mesmo acreditando que a cultura era composta por elementos, traços, costumes etc., mostra que as migrações e toda difusão de traços culturais que possa haver entre diferentes povos não ocorre de maneira mecânica e puramente sobreposta uma a outra. Um elemento que migre de um povo para o outro não será adicionado ao repertório do receptor com o mesmo significado que este possuía no povo de “origem”. Todos os traços difundidos não são inseridos em um novo contexto sem que sejam adaptados a essa nova situação pelo “gênio do povo”. É esse “gênio” que atribui o sentido para aquilo que foi importado ou mesmo recriado por uma dada comunidade

Assim, é o conceito de “significado” que faz a mediação entre o elemento e a totalidade. O elemento só se faz inteligível a partir do instante em que tem seu significado determinado pela totalidade. É nesse ponto que a idéia de “gênio do povo” torna-se importante na formulação boasiana, como aponta Stocking (2004: 19).

É o “gênio do povo” quem vai atribuir o significado ao elemento cultural. Assim, mesmo sendo um elemento importado de um outro agrupamento, ele será lido e incorporado a partir de um “espírito” que dá a ligadura a todos esses elementos isolados. Pensando nesse duplo de elementos fixos e a dinâmica de suas significações culturais que Stocking, comentando a obra de Boas, chega a afirmar:

“Embora adotado muitas vezes como se já estivesse pronto, esse material estrangeiro era ‘adaptado e tinha sua forma alterada segundo o gênio do povo que o tomava emprestado’. Por um lado, a cultura era simplesmente uma adição accidental de elementos individuais. Por outro, a cultura (...) era ao mesmo tempo uma totalidade espiritual integrada que, de alguma maneira, condicionava a forma de seus elementos.” (Stocking, 2004: 20)

Mais uma vez vale a pena estabelecer paralelos e contrastes. A idéia de “descaracterização” é muito forte em Suassuna. Ele é conhecido e divulgado pela mídia em geral por suas posições em “defesa” da cultura popular. A briga contra os estrangeirismos na língua,

contra a guitarra elétrica dos tropicalistas ou os samplers do Mangue-Beat⁴. Nesses três exemplos o argumento de Suassuna é que essas interferências não correspondem ao “espírito da cultura popular”. Ao inserir uma guitarra elétrica em um baião, esse novo elemento estaria deturpando a lógica própria do baião.

Ao contrário de Boas, que acreditava que todo elemento externo seria absorvido pela lógica do “gênio” desse povo, Suassuna propõe que alguns elementos importados não seriam incorporados de acordo com essa lógica, mas, por serem muito fortes, a alterariam e com isso ameaçariam a identidade desse povo. O que, para Boas, garante a identidade é o “gênio”, pois ele é quem torna familiar tudo que é considerado estrangeiro. Para Ariano, porém, há elementos capazes de alterar esse “gênio” e, por isso, estariam pondo em risco a manutenção desse povo como um conjunto. Todos os outros elementos que estavam agrupados de acordo com esse “gênio” poderiam perder seus sentidos.

O “gênio”, que para Boas era o que garantia a dinâmica cultural, para Suassuna é o que deve ser preservado e o que há de mais “genuíno”. O perigo, para o dramaturgo, estaria na possível alteração do que, para Boas, era o próprio agente da mudança.

Todo esse preâmbulo sobre o culturalismo boasiano nos serve para precavermos o leitor de possíveis enganos. Ariano Suassuna utiliza-se, como já afirmamos, de conceitos que fizeram, em diversos momentos parte da literatura antropológica como “cultura popular”, “identidade nacional”, “gênio do povo”, “espírito do povo” entre outros. Não nos interessa, nessa dissertação, verificarmos o quanto antropólogo Ariano Suassuna é, ou ainda, confrontar suas formulações com as de outros autores, com o objetivo de avaliarmos o grau de coerência que poderia existir entre elas. Interessa-nos, mais, compreender quais são as estratégias que Suassuna lança mão para construir uma imagem de Nordeste que, ao fim, pode ser considerada vencedora.

Ariano Suassuna não foi o único autor a desenhar um Nordeste brasileiro rico em “cultura popular” e em “tradições genuínas”, mas, em todo caso, ele é, sem dúvida, um dos grandes artífices dessa construção que deposita no Nordeste o que há de “mais genuíno”; o que faria do Brasil, Brasil (Pontes, 1995). Podemos considerá-lo, assim, como um dos criadores dessa visão que se tem sobre o Nordeste tanto pela sua obra literária, que passa pelo teatro, romance, poesia e

⁴ Para uma mostra desses três exemplos ver Programa Roda Viva, 2002.

iluminogravuras⁵, como pelas políticas públicas que implementou nos diferentes cargos que assumiu ao longo de sua vida.

Mas nossa análise pretende entender justamente o pensamento nativo de Ariano Suassuna e, para tanto, pretendemos utilizar instrumentos da antropologia que nosso autor pratica, mesmo sem saber praticar. Clifford Geertz, em seu livro *Nova Luz sobre a Antropologia*, afirma:

“O estudo das culturas de outros povos (e também da nossa, mas isso levanta outras questões) implica descrever quem eles pensam que são, o que pensam que estão fazendo, e com que finalidade pensam o que estão fazendo (...). Para descobrir quem as pessoas pensam que são, o que pensam que estão fazendo e com que finalidade pensam que o estão fazendo, é necessário adquirir uma familiaridade operacional com os conjuntos de significado em meio aos quais elas levam suas vidas (...).” (Geertz, 2001: 26)

Por mais que Geertz esteja se referindo ao estudo de sociedades diferentes da ocidental, como ele mesmo faz questão de ressaltar, acreditamos que, para a compreensão do teatro de Ariano Suassuna, bem como de seu projeto autoral e político, é fundamental que descrevamos quem Ariano Suassuna pensa que é, o que ele pensa que está fazendo e com que finalidade ele pensa o que está fazendo. Para isso, como propõe o antropólogo norte-americano, buscaremos nos familiarizar com o conjunto de significados em meio aos quais ele entende sua vida e sua obra.

Assim, antes de adentrarmos nas peças dos anos 1950 que compõem o objeto propriamente dito desta dissertação, nos deteremos em uma coluna publicada no periódico recifense *Jornal da Semana*, entre dezembro de 1972 e junho de 1974, na qual Ariano Suassuna, para narrar a história de sua família, utiliza-se de dicotomias e pares de oposição que nos auxiliam a compreender toda sua obra e em particular o seu teatro.

Apesar de os artigos serem posteriores ao teatro, eles nos ajudam a explicitar aspectos importantes das escolhas que Suassuna fez ao escrever suas peças. Não se trata, portanto, de buscar a verdade do teatro fora dele, nos artigos e na biografia, mas, sim, de levantar um leque de valores sociais que guiam Ariano em todas as suas práticas e que, a nosso ver, se revelaram claramente ao longo dessa coluna, que se configura como uma espécie de genealogia familiar.

⁵ Iluminogravura é o nome que Ariano deu a suas pranchas em que associa técnicas modernas de gravura e poemas: uma mescla de linguagem visual e escrita.

Em um segundo momento, trataremos da trajetória intelectual de Ariano, sua formação na Faculdade de Direito, os amigos, os debates artísticos que travou com outras companhias de teatro, os cargos que ocupou. Com isso, por mais que nosso objeto seja as peças escritas entre 1947 e 1960, o leitor estará inteirado, de forma breve, de todo o caminho que Ariano Suassuna percorreu até os dias de hoje. Poderá perceber, portanto, quais são os passos anteriores e posteriores em relação às peças que escolhemos como foco de análise⁶.

O terceiro movimento é de mergulho nos textos dramáticos. Esse capítulo procura extrair do conjunto das peças a representação que o autor faz do Nordeste brasileiro e relacioná-la tanto com os debates estéticos do período em que foram escritas, assim como com os artigos do *Jornal da Semana*. Ariano escreve diversas peças, mas nem todas foram publicadas e algumas delas acreditamos que tenham se perdido, já que nem mesmo o secretário⁷ de Suassuna as possui. Tratamos então de todas as peças escritas entre 1947 e 1960 que encontramos. *Uma Mulher Vestida de Sol* (1947) teve apenas uma segunda versão publicada em 1964. *O desertor de Princesa* (1958) foi originalmente escrita como *Cantam as Harpas de Sião* em 1948. Tivemos acesso apenas à segunda versão datilografada pelo autor, já que esta peça não foi publicada. Não ganhou o formato de livro também a peça *O Arco Desolado* (1952); utilizamos, assim, a versão datilografada por Ariano. *O Auto da Compadecida* (1955), *O Santo e a Porca* (1957), *O Casamento Suspeitoso* (1957), *A Pena e A Lei* (1959) e *Farsa da Boa Preguiça* (1960) foram todas publicadas e reeditadas recentemente. Essas são as peças que compõem o objeto de nossa análise.

Passaremos peça por peça relacionando as recorrências e as rupturas dos cenários, dos personagens e das relações sociais que permeiam cada uma das histórias. Uma grande cisão que a leitura das peças sugere, e que já foi identificada por outros comentadores da obra de Suassuna, entre eles Newton, (2000) é a divisão de sua produção dramaturgica em dois momentos. O primeiro seria composto por suas três primeiras peças, que possuem um tom trágico. Nelas não há

⁶ Por mais que reconheçamos a importância dos grupos de intelectuais, como apontou Raymond Williams (1982), vale a pena destacar que o foco desta dissertação não é o círculo de amigos no qual transitava o dramaturgo. Nossa preocupação é, especificamente, com a figura de Ariano Suassuna.

⁷ Estivemos em Recife e João Pessoa entre os dias 22/02/2005 e 10/03/2005, quando localizamos alguns textos não publicados. Contamos também com a colaboração do professor Carlos Newton Junior, que nos forneceu todas as peças de que dispunha. Mesmo assim, faltavam *Os Homens de Barro*, *O Auto de João da Cruz* e *A Caseira Catarina*. Tentamos, então, com o próprio autor, mas seu secretário, Alexandre Nóbrega, nos informou também não as possuir.

qualquer menção ao tom cômico e jocoso tão presente a partir do *Auto da Compadecida* (1957), que iniciaria o segundo momento de sua experiência dramática.

Entre esses dois períodos, faremos uma breve incursão sobre outros dramaturgos contemporâneos a Suassuna para que se possa mensurar o seu grau de originalidade ou mesmo o diálogo que trava ao decidir investir em comédias sertanejas, histórias em que a miséria apresenta sua face alegre, transformando os textos em sagas nordestinas às avessas.

Nas comédias, daremos ênfase, pela sua recorrência, ao personagem *esperto*. Presente em *O Auto da Compadecida* (1955), *O Santo e a Porca* (1957), *O Casamento Suspeitoso* (1957), *A Pena e a Lei* (1959), esse personagem *tipo* estabelece uma relação específica com os demais personagens, baseada na chave privada da intimidade e da troca de favor. O personagem e a forma dele se relacionar com seu entorno assumem a centralidade nas peças cômicas de Ariano, o que faz dele uma espécie de ponto de fuga, no qual todos os elementos desse quadro “brasileiro” pintado por Suassuna convergem. Nossa hipótese é que o esperto, ou quengo, como Suassuna gosta de chamá-lo, é uma variante daquele tipo de personagem que Antonio Candido denominou de malandro em seu ensaio *Dialética da Malandragem* (1970). João Grilo, Caroba, Pinhão, Cancão, Benedito, Mateus e Joaquim – os espertos de Suassuna – são herdeiros, por um lado, dos pícaros da literatura européia, e, por outro, dos malandros populares assim como Leonardo Pataca e Macunaíma. Cada um dos personagens espertos de Suassuna possui especificidades que serão, ao longo da dissertação, delimitadas e identificadas. Não se trata, portanto, de simplesmente ancorá-los a uma tradição da literatura brasileira, mas, sim, de identificar como essa tradição é atualizada e assume novos contornos na produção de Suassuna.

Suassuna não é o primeiro nordestino dramaturgo, nem o primeiro que teve o pai assassinado. Contudo, é um autor extremamente original, que se diferencia, como veremos, dos outros teatrólogos e romancistas brasileiros. O exercício proposto neste texto é tentar mobilizar o modo como o próprio Suassuna constrói a sua história pessoal e familiar e a maneira como ocorre sua inserção no teatro de Recife. A tentativa é de estabelecer um verdadeiro corpo a corpo com as peças de Suassuna e os artigos que desenham e recriam sua própria biografia, feita de fragmentos e da naturalização da memória. Com isso, teremos elementos suficientes para compreender que tipo de tradução do Brasil Suassuna realiza e de que modo ele a opera em suas posições artísticas. Um Brasil esperto é o que temos pela frente.

1. UMA GENEALOGIA EM FASCÍCULOS

Em primeiro lugar, sou de uma família de criadores. Não exclusivamente de cabras. Meu Pai foi criador; meu Avô; o Pai do Pai do meu Avô; e assim por diante. Eu ia, lá, admitir essa desmoralização de a única geração de Suassunas a não criar ser a minha? (Suassuna, Ariano. Jornal da Semana: 3-9/6/1972).

Infância

Com mote de Maximiano Campos

Sem lei nem rei, me vi arremessado,
bem menino, a um Planalto pedregoso.
Cambaleando, cego, ao sol do Acaso.
vi o mundo rugir, Tigre maldoso.

O cantar do sertão, Rifle apontado,
vinha malhar seu Corpo furioso.
Era o Canto demente, sufocado,
rugido nos Caminhos sem repouso.

E veio o Sonho: e foi despedaçado.
E veio o Sangue: o marco iluminado,
a luta extraviada e a minha Grei.

Tudo apontava o Sol: Fiquei embaixo,
na Cadeia em que estive e em que me acho,
a sonhar e a cantar, sem lei nem Rei.

Ariano Suassuna (1927) é o oitavo e último rebento homem do casal João Urbano Pessoa de Vasconcellos Suassuna e Rita de Cássia Dantas Villar, que tiveram nove filhos. Ambos pertenciam a grandes famílias rurais – de criadores, ou de plantadores de algodão – do interior da Paraíba. Tal narrativa familiar, como se verá, é fundamental para a “narrativa ficcional” e o mundo criado por Suassuna no que chamamos de sua genealogia em fascículos.

Sediados em Teixeira, Imaculada e Taperoá, com várias propriedades, os Dantas ocupavam cargos na política paraibana, pelo Partido Liberal, desde o Império. Com a proclamação da República e a ascensão da oligarquia Neiva-Lucena-Pessoa, que assumiu o

poder⁸ em 1889, os Dantas passaram para o campo da oposição⁹. Até o fim da Primeira República, a oscilação dos Dantas no poder ou na oposição se dá pela disputa das duas grandes oligarquias paraibanas pelo controle do Estado. Os Dantas sempre estão do lado oposto aos Pessoa Cavalcanti de Albuquerque.

João Suassuna, por sua vez, pertencia a uma outra antiga família do sertão nordestino. *Suassuna*, veado negro em Tupi, foi o nome adotado pelo ramo Cavalcante de Albuquerque¹⁰, originário de Pernambuco, no surto nacionalista dos tempos da independência.

Entrecasadas, as famílias Suassuna, Maia e Agripino formavam uma grande rede de alianças. Segundo a historiadora Linda Lewin, o coronel Antônio Gomes de Arruda Barreto casou-se por duas vezes com filhas do coronel Francisco Maia. Ao enviuvar pela segunda vez, Barreto casou-se com Laura Amélia Suassuna Barreto. Ela trouxe três irmãos para morarem com ela e seu marido, e entre eles estava João Suassuna. Uma irmã mais moça de João casou-se com o filho que o coronel teve com Júlia Maia, uma de suas esposas falecidas.

Antônio Gomes de Arruda Barreto era muito próximo de Eptácio Pessoa por ser amigo íntimo de seu irmão, o coronel Antônio Pessoa. Essa proximidade possibilitou que, diferentemente dos Dantas, depois de 1900, Antônio Gomes conseguisse trocar o apoio eleitoral de Catolé do Rocha-PB por uma posição na oligarquia dirigente.

Foi por meio dessa rede de relações que João Suassuna conseguiu estabelecer uma carreira ascendente no interior da oligarquia chegando a ser indicado por Sólon de Lucena a

⁸ Era a oposição quem chamava o grupo no poder de oligarquia, uma vez que os integrantes da posição de mando nunca se assumem como tendo bases oligárquicas. Essa guerra no campo das classificações também fazia parte dos embates entre as elites. De qualquer forma, o irmão de Venâncio Neiva era casado com a irmã do Barão de Lucena. Além disso, o sobrinho do Barão, Eptácio Pessoa, foi secretário de Venâncio e deputado Estadual, o que confirmavam os laços familiares na organização do Estado.

⁹ De 1892 até 1912 os Dantas voltaram ao campo dominante da política quando Álvaro Lopes Machado e Valfredo dos Santos Leal comandaram a Paraíba no que os “venancistas” – rótulo utilizado para se referir aos seguidores de Venâncio Neiva –, agora na oposição, chamaram de “oligarquia Machado-Leal”. Em 1912, Eptácio Pessoa assume o controle do Estado e restabelece a liderança de sua oligarquia, Neiva-Lucena-Pessoa. Mais uma vez os Dantas passaram para o campo da oposição. Suas inimizades com os Pessoa já vinham desde 1904, quando começaram a perder o domínio sobre o seu município de Teixeira e a sofrer perseguições da força pública. Em 1912, postos novamente na oposição, os Dantas e outras famílias executaram uma revolta armada partindo de Teixeira e invadindo Patos, Santa Luíza do Sabugi e Soledade. A insurreição foi contornada por Eptácio Pessoa reatando alianças familiares que esvaziou o apoio dos rebeldes. Os Dantas, porém, continuaram na oposição. Para mais detalhes sobre as sucessões políticas na Paraíba na Primeira República ver, entre outros, Lewin (1993).

¹⁰ Apesar de ser encontrado com grafias ligeiramente diferentes, muito provavelmente tanto Cavalcanti de Albuquerque como Cavalcante de Albuquerque são ramos distintos de uma mesma família.

ocupar o cargo de Governador do Estado. Tal indicação recebeu o endosso de Epitácio Pessoa, o que, já naquele momento, causou uma certa divisão no interior das alianças e que, aos poucos, foi se agravando a ponto de, em 1930, resultar no assassinato de João Pessoa e João Suassuna, cada um representando um lado da disputa.

Essa história de João Suassuna é recorrentemente acionada por Ariano, que tinha apenas 3 anos quando o pai foi morto no Rio de Janeiro. Assim como seu irmão, João Suassuna Filho, que escreveu um livro de memórias, Ariano ensaiou uma biografia de seu pai. Diz ele:

“Na Década de 1950 tentei escrever uma biografia de meu Pai, a *Vida do Presidente Suassuna, Cavaleiro Sertanejo*. Chamei assim porque sempre vi Suassuna como um Rei Cavaleiro: entre outras coisas ele tinha três Cavalos de sela, todos com nomes de Cangaceiros do grupo de Lampião: Passarinho, Bom-Deveras e Medalha. Não consegui escrever o livro, por causa da carga de sofrimento que ele me acarretava.” (Suassuna, *Folha de S. Paulo* 9/10/2000)

Algumas características desse excerto citado chamam atenção. A primeira delas é o fato de que Ariano tinha apenas três anos de idade quando o pai foi morto e, mesmo assim, trava muitas narrativas sobre ele, em diversos momentos diferentes – sendo esse trecho apenas um deles –, como se tivesse convivido muito mais tempo com o pai. Conta dos cavalos aparentando lembrar-se de como o pai montava ou mesmo tratava dos animais. O tempo surge assim diferente na memória, que faz da memória a própria história.

Outro dado interessante é que na década de 1950 não foi apenas a biografia de seu pai que Ariano tentava escrever. Foi nessa década que ele se iniciou como dramaturgo. É de 1955 o *Auto da Compadecida*, a mais famosa dentre todas as suas peças, além de *O casamento Suspeitoso* e *O Santo e a Porca*, ambas de 1957, e *A Pena e a Lei*, de 1959. Ademais, o *Auto* projetou Suassuna no cenário nacional como uma grande revelação do teatro moderno. Será, então, que toda essa “carga emocional” que o impediu de escrever a biografia de seu pai não estava ativada também na fatura das peças? Será que é possível isolar o autor das peças do autor frustrado da biografia? Por outro lado, de que maneira a memória é elemento fundador na dramaturgia desse autor?

Ariano recupera a história de seu pai com certa frequência, cita-o sempre em entrevistas, artigos, apresentações e aulas, além de ter sido consultado por Linda Lewin no momento em que a historiadora escrevia seu livro *Política e Parentela na Paraíba* (1993), não só como um

informante da genealogia Suassuna, mas também como uma importante fonte na reconstrução da figura de seu pai, enquanto Governador do Estado.

Desse modo, acreditamos ser extremamente importante atentarmos para o modo como Ariano constrói a figura de seu pai para tentarmos estabelecer alguns paralelos com sua obra dramática. Nesse caso, não há separação evidente entre vida e obra.

1.1. Briga de família ou teatro da vida, teatro da morte

Em dezembro de 1972, Ariano Suassuna passa a escrever em um pequeno semanário recifense, o *Jornal da Semana*¹¹. Essa coluna durará até meados de 1974, intitulada *Almanaque Armorial do Nordeste*, e vinha acompanhada de uma pequena nota explicativa:

“Contendo idéias, enigmas, informações, comentários e a narração de casos acontecidos ou inventados, contados em prosa e em verso, num ‘Livro Negro do Cotidiano’, pelo Bacharel em Filosofia e Licenciado em Artes”.

O cabeçalho da página é composto pelo nome do periódico, na parte mais alta, e uma pequena reprodução da gravura *Caçador de Onça*, de J. Borges¹². O título principal, *Almanaque Armorial do Nordeste*¹³, a nota explicativa e a gravura são uma constante em todos os 74 artigos dessa coluna de página inteira, durante praticamente um ano e meio.

Esses artigos, como o próprio Ariano faz questão de esclarecer logo de início, são uma compilação de histórias, casos, comentários sobre literatura, pintura, escultura e opiniões políticas. Na maior parte das vezes, funcionam como uma variante das genealogias, tão comuns

¹¹ Tivemos acesso apenas aos artigos de Ariano publicados nesse periódico graças à colaboração de Carlos Newton Júnior, Professor Doutor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Não foi possível encontrar outras informações sobre esse jornal nem na Fundação Joaquim Nabuco, nem no Arquivo do Estado de Pernambuco, ambas instituições sediadas em Recife. Segundo Ariano Suassuna, este era um pequeno semanário financiado pela fábrica de farinha Moinho Recife. Assim que a fábrica deixou de patrocinar a publicação, o jornal encerrou suas atividades.

¹² Nascido em 1935, em Bezerros-PE, José Francisco Borges ficou famoso pelos seus folhetos de cordel e, principalmente, por suas xilogravuras que decoravam as capas (site Fundação Joaquim Nabuco <http://www.fundaj.gov.br/docs/pe/pe0063.html> acessado em 22/06/2006).

¹³ Referência clara ao Movimento Armorial, encabeçado por Ariano Suassuna no início dos anos 1970. Esse movimento pretendia diminuir a distância entre a cultura popular e a erudita ao fazer uma mescla das duas. Pretendeu-se dar início a uma produção cultural erudita com base nas raízes populares do sertão nordestino (Suassuna, 1974). Trataremos desse movimento no capítulo seguinte.

nas grandes famílias. As genealogias, além de traçarem e legitimarem uma determinada linha de descendência de uma família, acabam por se confundir com histórias municipais e locais, ou com um livro de “Fatos e Vultos”. O genealogista se debruça sobre aqueles parentes mais “ilustres” narrando seus grandes feitos em suas cidades. Essas famílias, com várias gerações nascidas em território brasileiro, estão associadas a cidades ou regiões e, ao contar a história da família, conta-se, também, a história das localidades às quais estão associadas. Letícia Canêdo, estudando as famílias de Minas Gerais percebeu nesse gênero literário chamado de genealogia:

“uma fonte de dados muito curiosa porque legitima determinada descendência, assegurando, no seu traçado, a continuidade e a coesão de diversas gerações de uma família. Dessa forma, torna verdadeiro muitos parentescos que, na verdade, foram construídos sobre a base de diversas manipulações. Trata-se de manipulações necessárias à acumulação de um capital simbólico: os elementos da experiência coletiva que um determinado grupo procura lembrar e ver lembrados são filtrados pelo genealogista que os transforma em símbolos. São símbolos de experiências sociais consideradas importantes, que devem ser transmitidas por meio de exemplos concretos, com capacidade de aglutinar pessoas para uma mesma visão do mundo, oferecendo a elas uma identidade. *Na memória dos indivíduos passa a coabitar a memória específica da família misturada com as lembranças ligadas à sociedade em geral.*” (grifos nossos) (Canêdo, 1994: 99)

A genealogia reforça alianças e estabelece limites no interior do próprio parentesco. Ou seja, não basta possuir laços de sangue para ser considerado parente e, por vezes, não é necessário tê-los para ser incluído no interior da família. Um amigo próximo pode, muitas vezes, ser considerado como se fosse um parente. Ao mesmo tempo, um ramo da mesma família pode ser visto como muito distante e inimigo, mesmo que o grau de consangüinidade seja alto.

Essas genealogias traçam, então, essas linhas delineadoras entre os próximos e os distantes, os amigos e os inimigos. Além disso, configuram uma memória familiar que passa a compor as memórias individuais, como apontou Canêdo na citação acima¹⁴. Essas narrativas inventam tradições, continuidades e alianças sociais; algo semelhante ao que Hobsbawm identificou em *A Invenção das Tradições* (1984). As narrativas genealógicas têm a intenção de, por meio da seleção de fatos, personagens, linhas de parentesco e/ou de amizade, inventar uma tradição familiar, uma história comum, criando um passado “mítico”. Cria, assim, uma

¹⁴ Outro autor que, tendo outra questão, utiliza-se das genealogias como material de análise é Sérgio Miceli em *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920- 1945)* (2001).

continuidade entre o passado e o presente. A história familiar passa a ser vista como um contínuo de tradições passadas de pais para filhos ao longo de gerações. Por outro lado, não se trata de apenas “manipular” tradições, como parece sugerir o famoso artigo de Hobsbawm. Como diz Roy Wagner (1981), não há como não inventar; culturas inventam a partir de sensibilidades pré-existentes.

Ariano não faz uma genealogia propriamente dita, já que não se trata de um livro, e sim de artigos em jornal¹⁵. Escreveu um “almanaque” no qual conta anedotas e fatos acontecidos no interior de sua família, como é o caso do clister de pimenta – um forte purgante que causaria grande mal-estar por conta, justamente, do excesso de pimenta utilizado em seu preparo.

Vamos ao “caso”. Um grupo de homens cercou a casa de João Alves Couto Filho, conhecido como coronel Joca-Pinga-Fogo, a fim de tentar matá-lo. Como, segundo Ariano, os invasores encontraram resistência desse coronel, que se defendia sozinho, despejaram gasolina em torno da casa e atearam fogo, que se alastrou rapidamente. Joca-Pinga-Fogo não teve tempo de correr para a outra parte da casa. Sua única chance foi tentar se proteger dentro de uma mala/baú coberta com folhas de flandres. Não se sabe ao certo se a causa da morte foi o calor ou a asfixia, uma vez que a mala foi encontrada fechada por inteiro.

Já na narração vê-se uma valorização do coronel Joca-Pinga-Fogo, que sozinho apresentou tamanho poder de resistência. Para os “invasores”, só teria restado a alternativa de atear fogo em tudo e matar o inimigo sem enfrentá-lo diretamente. Não foram capazes de vencer o coronel cara a cara, tiveram que agir de maneira indireta, incendiando a casa. Essa é uma das características da genealogia. Não sabemos os motivos que levaram os “invasores” a atacarem de forma tão agressiva o coronel, mas Ariano nos deixa claro o tamanho da covardia do bando em atacar uma pessoa só e, ao mesmo tempo, a coragem de Joca-Pinga-Fogo em enfrentar o bando.

É só então que o clister de pimenta entra na história. Delmiro Dantas, parente materno de Ariano Suassuna, era amigo e contra-parente do coronel Joca-Pinga-Fogo, e se indignou com a

¹⁵ Uma genealogia nesses moldes da família Suassuna foi escrita por seu primo, Raimundo Suassuna, pai do Senador Ney Suassuna e publicada em forma de livro com o título *Uma Estirpe Sertaneja: Genealogia da Família Suassuna* (1993). O irmão de Ariano, João Suassuna Filho, escreveu um livro de memórias sobre os acontecimentos de 1930; Natércia Suassuna Dutra Ribeiro Coutinho também escreveu outro livro de memórias familiares, *História de Duas Vidas: Adília e Natércio* (2001), além da biografia de João Suassuna (2000). O conjunto dessas narrativas e de outras não publicadas, passadas oralmente entre os familiares, vai compondo e delineando o que chamamos aqui de tradição familiar.

resolução da justiça em absolver os suspeitos do crime. Foi até São José do Egito, onde o caso havia sido julgado, tirar satisfação com o juiz Farias, encarregado do processo.

“Delmiro Dantas, acompanhado de dez cabras, saiu da Imaculada, Sertão da Paraíba, invadiu São José do Egito, capturou o juiz Farias, que estava dormindo e já acordou com os tiros, e deu-lhe o clister corretivo do costume, usando, para isso, a famosa bexiga de couro com ponta de flandres, que vivia prontamente para tais empresas.” (Suassuna, 4-10/02/1973, Nº 8).

Suassuna ilustra o relato com o versinho do “Romanceiro Popular”:

Delmiro Dantas, Dedé,
Com dez cabras cangaceiros,
dez cabras pajeuzeiros,
Que a Paraíba criou;
Delmiro Dantas, Dedé,
com uma bexiga de couro,
rebateu o desaforo
do Juiz de São José.
Farias estava Dormindo,
Longe de pensar na intriga,
E os cabras da Imaculada
Foram com ele à bexiga, etc.

Ariano ainda completa a narrativa atribuindo as seguintes palavras ao seu parente:

“ele [referindo-se ao juiz Faria] protegeu os miseráveis que tocaram fogo no nosso amigo. Mas o Coronel Joca-Pinga-Fogo era homem e teve morte de homem: morreu queimado por fora. Aquela peste do Juiz Farias, não merece morrer assim não, merece ser é desmoralizado! Não vou queimá-lo por fora não, vou tocar fogo nele por dentro, com um clister de pimenta!” (Suassuna, 4-10/02/1973, Nº 8)

São inúmeras narrativas como essa, que Ariano conta com muito mais graça, mesmo tratando-se de histórias violentas, que envolvem mortes e vinganças. Foi também nesse *Almanaque* que comentou o recebimento do Prêmio Nacional de Ficção, em 1972, instituído pelo Ministério da Educação e Cultura através do Instituto Nacional do Livro, para sua maior obra, *O Romance da Pedra do Reino*. O curioso desse comentário, que rendeu dois artigos, foi o leque de justificativas de que lançou mão para mostrar ao leitor como sua decisão de aplicar o dinheiro recebido como prêmio em cabras era mais do que acertada.

Convencido de que o melhor a fazer – não apenas com o dinheiro do prêmio, mas também com parte dos direitos autorais de *A Pedra do Reino* e com os direitos sobre a montagem francesa do *Auto da Compadecida* – era investir em cabras, Ariano explica-se nos mesmos artigos, da seguinte forma:

“Muita gente, da cidade, fica admirada pelo fato de eu querer criar cabras. Não vejo nada de estranho nisso. Em primeiro lugar, sou de uma família de criadores. Não exclusivamente de cabras. Meu Pai foi criador; meu Avô; o Pai do Pai do meu Avô; e assim por diante. Eu ia, lá, admitir essa desmoralização de a única geração de Suassunas a não criar ser a minha? Confesso que era uma coisa que me humilhava; sensação que aumentou muito quando, um dia, lendo um discurso pronunciado por meu Pai no tempo em que ele governava a Paraíba, encontrei um trecho no qual ele falava com invencível desprezo dos ‘parasitas da cidade, de rosto pálido e bolso vazio’, e rematava, com orgulho, dizendo que, quanto a ele, sempre fora um homem do campo que vivera apegado à terra, plantando e criando, e, portanto, produzindo algo de concreto e indiscutível.” (Suassuna, 3-9/6/1973)

Depois de se sentir enquadrado pelo próprio pai como um “parasita da cidade, de rosto pálido e bolso vazio”, Ariano convence o leitor de que o melhor que ele tinha a fazer com o dinheiro do prêmio e dos direitos autorais de suas obras era, sim, investir na criação de cabras.

Nesses dois trechos citados é preciso atentarmos para dois fatos importantes. Em primeiro lugar, Ariano Suassuna explicita um código de alianças existente. Em seguida, procura se ancorar no interior de uma família que possui uma história. É nesse sentido que esses artigos se assemelham às genealogias, pois são textos que explicitam as alianças e as inimizades, ao mesmo tempo em que criam uma história coletiva e um passado possível.

Mas continuemos com o relato de Ariano. A decisão da justiça, absolvendo os supostos assassinos do coronel Joça-Pinga-Fogo, não agradou Delmiro Dantas porque ela não vingou a morte do amigo e contra-parente. O código particularista e personalista mescla-se ao código legal e, nesse caso, a justiça corresponde à vingança: como o juiz não incriminou os réus, ela não foi feita. Coube, então, ao próprio Delmiro Dantas executá-la em seus moldes pessoais.

Na segunda citação, Ariano reforça sua filiação a toda uma “tradição” de Suassunas criadores. Marca a necessidade de se dedicar a uma atividade que é própria dos seus pares – a criação de cabras ou gado –, ressaltando ainda o desprezo com que seu pai via aqueles que não se dedicavam a alguma atividade produtiva. Com esses dois trechos, portanto, temos anunciado um

código de sociabilidade, o da aliança familiar, que se mistura às leis impessoais do Estado e da Justiça, e a trama de relações familiares as quais Ariano faz questão de construir narrativamente e nelas se ancorar. Para ele, é preciso respeitar a tradição e honrar a fama da família, ou seja, de pessoas trabalhadoras, simples e sertanejas¹⁶.

Em *Intrigas e Questões: Vingança de família e tramas sociais no sertão de Pernambuco*, Ana Claudia Marques mostra como a lógica de vingança entre as famílias sertanejas é estruturante para aquela formação social.

“A intriga é a relação nascida de um conflito, intrinsecamente infinita, estabelecida entre partes tendencialmente iguais nos planos de hierarquia social e moral, que se expressa fundamentalmente através de códigos territoriais e verbais.” (Marques, 2002: 81)

A autora mostra que, quando há um desentendimento entre dois indivíduos, toda a rede familiar é acionada e posicionada dando início a uma *intriga*. O indivíduo dificilmente entra só em uma briga, carrega sempre o nome de sua família e, com ele, o de todos os seus aliados. Ao mesmo tempo, não há famílias sedimentadas ou cristalizadas. O parentesco não é suficiente para garantir a união de toda uma linhagem ante um desafeto de um de seus pertencentes. Diz a autora:

“os grupos efetivos, conforme venho mostrando, são efêmeros e circunstanciais e por princípio não constituem unidades fechadas, mesmo aqueles que possuem uma duração e efetuam-se de modo suficientemente consistente para que sejam reconhecidos enquanto grupos e eventualmente lhes seja atribuído um nome. Por maiores que sejam suas ressonâncias com as genealogias, não as reproduzem, sequer em parte, na medida em que incluem, por exemplo, membros não consangüíneos; os parentes distantes eventualmente abrangidos tampouco precisam sê-lo por intermédio de outros indivíduos. O parentesco, em suma, não constitui seu único critério, por mais importante que costume ser.” (Marques, 2002: 131)

E continua um pouco mais à frente:

“não estou dizendo que os Albuquerque, os Santanas, os Aguires não existem, mas que tais nomes não designam sempre a mesma coisa. Tais entidades não são palpáveis, mas virtualidades. Quando se pensa que se captou, elas mudam de forma e de sentido.” (Marques, 2002: 133)

¹⁶ Quando adentrarmos na análise das peças, ressaltaremos essa posição intermediária de Suassuna entre a lógica privada e a impessoal e a idéia de cordialidade apresentada por Sérgio Buarque em *Raízes do Brasil* (1995).

Isto é, por mais que se tenham laços de consangüinidade, eles não garantem a união das famílias em torno de um conflito. Os grupos que se formam nesse tipo de disputa variam de acordo com cada situação. Em um desentendimento, uma agressão, a recusa a uma dança, um insulto verbal podem ser motivo para iniciar uma *intriga* entre duas partes:

“tudo dependerá, decerto, das suscetibilidades individuais e de circunstâncias específicas, que intervirão para avaliar, decidir, definir o grau de desafio embutido em cada ato.” (Marques, 2002: 57)

É a valoração social que o ato carrega que pode determinar o início de uma *intriga*. A recusa a uma dança, como a autora descreve, já foi motivo para uma *intriga* envolvendo duas famílias. No entanto, hoje em dia, quando alguém se sente ofendido por essa rejeição, ele pode até iniciá-la, mas não terá tanto apoio da comunidade como se a causa fosse um “tapa na cara” ou algo mais grave.

O que nos interessa aqui é salientar como os conflitos familiares do sertão nordestino, tais quais os estudados por Ana Claudia Marques, seguem uma lógica social. Não se trata de círculos de mortes aleatórias, e, sim, de vinganças envolvendo famílias, que passam a ser entidades fluidas nas quais não exclusivamente o parentesco determina sua extensão, mas, sobretudo, as alianças e proximidades afetivas entre os indivíduos em uma dada circunstância.

As genealogias, os livros de memórias e os relatos sobre fatos e vultos de uma localidade são importantes instrumentos para se desenhar os limites desses grupos de identidade. Essas formas de narrativa colaboram para exaltar as qualidades dos aliados, excluir ou detratar os inimigos e criar um mundo de alianças. A própria Ana Claudia Marques, em seu estudo, recorre a esse tipo de relato em diversos momentos de sua argumentação como uma fonte privilegiada para compreender as identidades que estão em jogo.

O que Ariano Suassuna faz nesses artigos é algo muito semelhante. Elabora um relato sobre a história de sua família, incluindo nela amigos, compadres, contra-parentes etc. A partir, num primeiro momento, de histórias cômicas e depois de uma grande tragédia sertaneja – que abordaremos nas próximas páginas –, Ariano monta a sua família narrativamente e se posiciona no mundo a partir desse quadro pintado.

1.2. Tragédia sertaneja ou O mito de um mundo perdido

A coluna de Suassuna de 30/09/1974 do *Jornal da Semana* começa com uma diagramação diferente. Acima do título principal, surge um *box* com quatro pequenas colunas de um texto intitulado *O Museu do Cangaço*, que começa assim:

“O poeta Olímpio Bonald sugeriu que se criasse, em Triunfo, Pernambuco, um Museu do Cangaço. Comentando essa notícia, a jornalista Venessa Campos (SIC) disse que Triunfo era ‘município freqüentemente visitado por bandos, no ciclo do cangaço, principalmente por Lampião, Zé Pereira, Luís Padre, Senhor Pereira’(...)”

Essa notícia, que coloca José Pereira¹⁷, antigo aliado de João Suassuna, entre os cangaceiros, foi reproduzida em lugar de destaque nesse número 41 do *Almanaque Armorial do Nordeste* e desencadeou uma série de artigos de Ariano sobre os acontecidos em 1930.

Até o último artigo publicado no *Jornal da Semana* que encontramos, Ariano trata dos episódios que levaram à morte de João Pessoa, João Dantas, Augusto Caldas e João Suassuna. Segundo o dramaturgo, os historiadores e partidários de João Pessoa contam a história do ponto de vista dos vencedores, da ala que tomou o poder em 1930, e, com isso, fariam uma série de injustiças com a “memória dos vencidos”. São 33 edições da coluna inteiramente dedicadas ao “esclarecimento” dos fatos ocorridos e a uma série de tomadas de posição por parte de Ariano que não repercutem apenas em suas inclinações políticas, mas, também, em suas posições estéticas, como veremos mais adiante. Essa posição é uma constante na produção do artista.

Ao tomar posse na Academia Brasileira de Letras¹⁸, por exemplo, Ariano Suassuna definiu sua atividade de escritor como uma maneira de fazer reviver seu pai:

“Foi de meu Pai, João Suassuna, que herdei, entre outras coisas, o amor pelo Sertão, principalmente o da Paraíba, e a admiração por Euclides da Cunha.

¹⁷ José Pereira Lima (1890?-1949?) foi Deputado Estadual, líder político da cidade de Princesa. Foi Chefe de Polícia e encarregado de combater o cangaço durante o governo de João Suassuna, de quem era amigo pessoal, aliado e padrinho de sua filha Selma Suassuna. Encabeçou, em 1930, o movimento separatista de Princesa, que passou a se chamar Território Livre de Princesa, com constituição, bandeira e hino (Odilon, 1984).

¹⁸ Empossado em 1990 na cadeira número 32 da Academia Brasileira de Letras, cujo patrono é Araújo Porto-Alegre (1806-1879).

Posso dizer que, como escritor eu sou, de certa forma, aquele mesmo menino que, perdendo o Pai assassinado no dia 9 de outubro de 1930, passou o resto da vida tentando protestar contra sua morte através do que faço e do que escrevo, oferecendo-lhe esta precária compensação e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem, através da lembrança, dos depoimentos dos outros, das palavras que o Pai deixou.” (Suassuna, 1990: 34)

Por outro lado, a orfandade do escritor paraibano é recorrentemente citada por sua fortuna crítica. A maioria dos estudos, artigos e entrevistas aborda, de alguma maneira, a morte de seu pai. Na maioria das vezes, esse assunto forma boa parte da biografia, na qual um pequeno prelúdio ou balanço entre vida e obra é feito. Tais textos destacam a infância sofrida pela súbita ausência de um pai que fora assassinado por “cruéis” brigas políticas. Idelette Muzart Fonseca dos Santos afirma, por exemplo:

“A magia da infância filtra a lembrança, principalmente quando dramática, como a de Ariano Suassuna.” (Santos, 1999: 100)

Carlos Newton Júnior, por sua vez, afirma:

“(...) o sentimento trágico da vida começa a manifestar-se em Suassuna desde muito cedo. Ariano foi um menino marcado pelo problema da morte, não só pela vivência no sertão – o convívio com as secas, as lutas de família, as incursões dos cangaceiros, os tantos casos de morte por motivos de vingança ou honra, as lutas pela terra –, mas principalmente pela morte violenta e trágica do seu pai.” (Newton Jr., 1999: 162)

Ou mesmo em citações em revistas de divulgação como esta:

“Ariano não se recorda do pai dentro de casa, nem durante a viagem. Mas lembra da sua mãe apontando-o na escotilha do navio. Tem na memória a imagem do derradeiro adeus. ‘Foi a última vez que vi meu pai’, diz. João Suassuna não voltou do Rio. Morreu nas imediações da Câmara, no centro velho.” (Suassuna, Luciano: 2000)

Poderíamos desfiar mais alguns exemplos do mesmo gênero, mas acreditamos que esses três já são suficientes para demonstrar o tom adjetivado em que é tratada a morte do pai de Ariano Suassuna dentro e fora da academia: os dois primeiros são estudos acadêmicos – um defendido na Sorbonne Nouvelle e o outro na Universidade Federal do Rio Grande do Norte –, o terceiro é uma introdução à entrevista da revista de grande circulação *IstoÉ Gente*.

Nesses estudos, poucas relações são feitas entre as escolhas estéticas do autor e a “vivência sofrida” do filho órfão. Os críticos acabam transformando em anedotas ou em mera passagem, o fato que mais marcou e imbricou socialmente Ariano Suassuna na construção de sua

obra. Alguns, como Carlos Newton Júnior (1999) e Maria Aparecida Lopes Nogueira (2002), até ensaiaram utilizar a morte do patriarca como um elemento fundamental para a compreensão de sua obra. Porém, partem da idéia de que a obra é uma espécie de elaboração, uma sublimação. Ou seja, tratam o fato como mais um elemento singular e que diz respeito apenas à individualidade de Ariano, que estaria, para esses autores, tentando resolver em termos quase psíquicos e inconscientes a morte de seu pai. Mesmo assim, eles não confrontam essa suposição com as obras e, com isso, colam-se à racionalização e à lógica que o próprio Ariano cria acerca de seus escritos.

O que tentaremos fazer aqui é transformar esse aglomerado de “historietas curiosas” em material de análise, que colabore com a interpretação das peças e posições estéticas assumidas pelo autor. Isto é, por meio da narrativa que Ariano faz em seus artigos no *Jornal da Semana*, procuraremos identificar quais elementos são acionados para justificar sua conclusão no discurso da Academia Brasileira de Letras. Afinal, o momento ritual – quando Suassuna torna-se imortal – pode resumir uma série de argumentos dispersos em meio a diferentes artigos. Se sua obra como um todo é uma forma de protesto contra a morte do pai, como ele mesmo afirma, então quais são, na dramaturgia, os momentos em que o pai é mais presente? Quais são as posturas, as opções e as criações estéticas que se relacionam com a figura do pai? Até que ponto o discurso para a Academia realmente se verifica em sua obra, ou é apenas uma homenagem ao pai em um dia solene para o filho? Aliás, observa-se que Ariano solicitou para tomar posse de sua cadeira na Academia justamente na data 9/08/1990, quando se completavam sessenta anos do assassinato do pai. Por outro lado, essa escolha é lembrada a cada entrevista que Suassuna concede.

Não se trata de buscar relações inusitadas entre datas relacionadas ao pai e ao filho, como no caso do discurso da Academia Brasileira de Letras, trata-se, sim, de olhar para a construção que Ariano faz da vida e da morte do pai, e, a partir daí, entender que tradução de Brasil ele cria. Foi ele quem escolheu a data da posse na academia e é ele quem faz questão de alardear essa e outras coincidências, em diversos pronunciamentos. O que estamos querendo mostrar, pois, é justamente a construção de uma história familiar por um de seus membros e como a partir dessa construção ele atribui significado à sua prática artística. Dessa maneira, é na chave do privado que Suassuna legitima sua narrativa. Por isso, tentaremos reconstruir o ambiente social em que Suassuna se insere e para o qual tenta criar uma obra dotada de significado. Assim, recusamos a premissa de que os escritos do filho sejam uma mera resposta a morte do pai. Partimos do

pressuposto de que Ariano está inserido em um ambiente social e que suas escolhas estéticas, por mais individuais que pareçam, de alguma forma possuem um rebatimento nesse ambiente e fazem sentido nessa perspectiva.

Vamos nos deter primeiramente, então, nos artigos que Ariano Suassuna escreveu sobre o conflito que envolveu sua família. Pouco nos interessa a veracidade do relato tecido por ele sobre o ocorrido em 1930. Interessa-nos mais a maneira como ele o enxerga e como, a partir desse relato, passa a organizar sua atuação no campo artístico e político de seu tempo do que assumir essa racionalização como a verdade dos fatos. Em um segundo momento, nos capítulos seguintes, passaremos à análise de sua produção artística e das peças.

1.3. 1930 – uma história fundadora

A história de Suassuna se cola à história da Paraíba de 1930. E a história vira memória e mito. Entre 1924 e 1928, João Suassuna presidiu o Estado da Paraíba representando o Partido Republicano Progressista, que tinha como líder regional o senador Epitácio Pessoa. Interessante nessa história mítica é que Ariano nasceu, justamente, em 1927, no palácio do governo. Logo, tudo o que conta a respeito de seu pai, que viveu apenas mais três anos após o seu nascimento, refere-se a relatos e narrativas feitas por seus familiares ou opositores a João Suassuna. Ariano relata os feitos do pai como se fosse contemporâneo a ele, como se fosse testemunha daquilo que o pai fez ou deixou de fazer. Mais uma vez, o tempo linear no espaço da memória perde sentido. Como afirma Maurice Halbwachs, em *Les Cadres Sociaux de la Mémoire* (1994), é em sociedade que os indivíduos adquirem suas lembranças, que as reconhecem e as localizam como lembranças suas. É no interior de grupos sociais que cada um constrói sua memória¹⁹.

A primeira construção do pai, presente em boa parte dos artigos, vincula-se à idéia de que ele fora um defensor dos “interesses sertanejos”. Ariano afirma que seu pai foi constantemente

¹⁹ “Il semble que, pour comprendre nos opérations mentales, il soit nécessaire de s’en tenir à l’individu, et de sectionner d’abord tous les liens qui le rattachent à la société de ses semblables. Cependant c’est dans la société que, normalement, l’homme acquiert ses souvenirs, qu’il se les rappelle, et, comme on dit, qu’il les reconnaît et les localise” (Halbwachs, 1994: XV).

acusado de privilegiar o sertão. O dramaturgo contesta essa acusação, mas não nega que suas preferências concentravam-se na sua terra de origem:

“Durante seu governo, de 1924 a 1928, a preocupação fundamental de Suassuna foi com a zona rural, principalmente com o Sertão. Queria dotá-lo de estradas, de açudes, vê-lo coberto de gado, de pastagens e de algodão. A Capital da Paraíba, cidade de funcionários públicos, começou a reclamar. Injustamente, aliás. Primeiro porque, se essa era a preocupação principal do Governo, não era a exclusiva: bastaria o que Suassuna fez no Saneamento da Capital para defendê-lo da acusação de exclusivismo sertanejo. Depois, porque, quando Suassuna foi escolhido para governar a Paraíba, todo mundo sabia que ele era um homem do campo, um sertanejo: e como o Sertão nunca fora centro de atenção de nenhum governo anterior, é claro que Suassuna iria sanar a injustiça.” (Suassuna, 9-15/12/1973, Nº 51)

Vale a pena atentarmos para a maneira como Ariano apresenta seu pai. Um político que veio para fazer a “justiça”, para olhar para os sertanejos, que historicamente sempre foram esquecidos, sem que isso significasse o abandono da capital. Reforça ainda a origem camponesa do pai e sua integridade, pois ele não esqueceria de sua terra no momento em que poderia ajudá-la. O pai, dessa maneira, representa o campo “e a pureza”, a despeito de sua situação financeira privilegiada.

Nesse mesmo artigo, Ariano explicita a dicotomia que se desenharia nos anos pré-revolução. Completa ele:

“Cito esses pormenores para que se veja que a luta política e armada que rebentou na Paraíba em 1930 já vinha se esboçando desde o governo de Suassuna e era a consequência natural de um confronto entre a burguesia urbana de comerciantes e funcionários públicos, representada pela *família Pessoa*, e os senhores rurais, representados por Suassuna, por José Pereira e por *famílias*, como a sertaneja dos Dantas, ou como a Cunha Lima, do Brejo.” (grifos nossos) (Suassuna, 9-15/12/1973, Nº 51)

A dicotomia sertão *versus* cidade ganha a feição de briga familiar no relato de Ariano: a família Pessoa *versus* as famílias sertanejas, em que Suassuna se vê representado.

No artigo publicado referente à semana de 14 a 20 de outubro de 1973, Ariano explora o aspecto intermediário que João Suassuna, João Dantas e José Pereira Lima possuíam no interior da sociedade paraibana. Diz que, se por um lado os três nasceram e foram criados no meio rural, fortemente marcados por uma educação familiar, em que os laços sangüíneos eram muito valorizados, por outro, ingressaram na faculdade de Direito e obtiveram uma formação distinta

dos seus antepassados, ou mesmo de seus irmãos mais velhos. O único que não concluiu os estudos foi José Pereira Lima, que, em função da morte do pai, foi obrigado a assumir a liderança política que o progenitor deixara em Princesa.

Eram, segundo Ariano, personagens divididos entre a lógica familiar, do compadrio, da vida privada de obrigações para com os seus parentes, e a lógica jurídica na qual imperaria as leis e os direitos impessoais.

“Todos os três eram sertanejos, com infância rural, ligados pelo sangue, pelo sentimento e pelos laços de família, ao meio sertanejo. Tinham, todos os três, as qualidades e os defeitos de seu meio. Mas essa ‘garra’ sertaneja deles tinha sido, no caso de todos, polida, se bem que não destruída, pela formação posterior, cidadina e universitária.” (Suassuna, 14-20/10/1973, Nº 43)

Mais adiante Ariano relata um exemplo dessa posição intermediária em que o pai vivia.

“quando meu pai assumiu o governo da Paraíba em 1924, um dos problemas que mais o afligiram foi o comportamento de seus irmãos. (...). Foi, apenas, um resultado daquela mudança que o Sertão estava vivendo e da diferença de formação entre meu pai e seus irmãos. Estes não entendiam – nem podiam entender nunca – que, tendo um deles subido ao poder, repudiasse os códigos sertanejos em nome de outras éticas, para eles absolutamente estranhas e absurdas. Houve casos verdadeiramente trágicos, nos quais, inclusive, irmãos de Suassuna se consideraram traídos por ele: foi o que aconteceu, por exemplo, com meu tio Cristiano, que teve a casa cercada pela polícia, que lá ia, a mando de seu irmão e meu Pai, João Suassuna, a fim de prender um cabra que tinha cometido não sei quantas mortes. Meu tio Dantas contava-me sempre da consternação com que meu pai ouviu, de cabeça baixa, o carão que seu irmão Anacleto, mais velho do que ele, dava no Presidente do Estado, por ter, daquele modo, consentido ‘no insulto’ ao outro irmão, Cristiano, também mais velho. E como meu Pai retrucasse que tinha apenas “cumprido sua obrigação”, meu Tio Anacleto gritou-lhe: ‘– obrigação? Sua obrigação era com sua família e com Cristiano, seu irmão; e seu irmão mais velho, ainda por cima! Eu por mim não quero saber de obrigação nenhuma contra qualquer um de vocês! O que quero saber é que Cristiano é meu irmão, é seu irmão, e é com vocês todos que eu conto em qualquer momento difícil! Se eu não contar com vocês com quem é que vou contar?’” (Suassuna, 14-20/10/1973, Nº 43)

Recuperando uma idéia de Ariano, João Suassuna pendulava entre as duas lógicas, a familiar e a “jurista universitária”. Quando governador, a principal medida foi a de extinguir o cangaço do Estado. Segundo Ariano, seu pai combateu fortemente diversos grupos de cangaceiros, inclusive o famoso grupo de Lampião, Corisco e Sabino Gório. Isso trazia implicações a essa pendulação. Em primeiro lugar, como a polícia paraibana estava

completamente desaparelhada e não apresentava número suficiente para combater o banditismo sertanejo, a solução encontrada por João Suassuna foi criar

“um grupo de soldados ‘fora de linha’, isto é, de civis dispostos e valentes que, provisoriamente, passavam a receber soldo e patente, organizados em batalhões sediados no próprio sertão e integrados por sertanejos que conheciam a região, as pessoas, as veredas, as furnas, os esconderijos. E, para coordenar a campanha que iniciaria imediatamente, valeu-se daqueles *amigos* mais fiéis, leais, corajosos e prudentes que dispunha. Entre estes, destacavam-se bacharéis em Direito como o Doutor Pedro Firmino, de Patos. E, mais do que todos, pelo prestígio, pelo tato, pelo tirocínio, pela prudência aliada à coragem, José Pereira Lima, de Princesa.” (grifo nosso) (Suassuna, 21-27/10/1973, Nº 44)

Isto é, João Suassuna armou os “cabras” dos coronéis sertanejos, principalmente os de Pereira Lima, para combater o cangaço. Optou por uma via “personalista” no ramo da política, uma vez que, em vez de equipar a polícia paraibana, elevou ao *status* de polícia as forças armadas particulares que cada coronel aliado mantinha em suas propriedades. Ariano relata inclusive vários testemunhos de pessoas e mesmo dos ex-cangaceiros dizendo que a “polícia paraibana” era a mais dura do Nordeste. Segundo os artigos de Ariano, esse tipo de banditismo foi fortemente combatido e quase extinto do Estado na gestão Suassuna. Por isso, pode-se entender sua revolta ao ver o nome do amigo José Pereira Lima ao lado do de cangaceiros, na notícia que anunciava o *Museu do Cangaço*, como vimos anteriormente.

No entanto, o próprio Ariano oscila entre a valorização da lógica personalista e a valorização daquela que chamou de “jurista universitária”. No combate ao cangaço, por exemplo, Ariano retrata o seu pai como um homem “inteligente”, porque escolheu a maneira mais eficiente de combater o banditismo: armar as milícias privadas. Por outro lado, é também com um certo tom de valorização que relata a investida de seu pai, como representante da lei, contra seu irmão Cristiano, por mais que isso tenha lhe rendido uma represália familiar. Ariano, assim, varia em sua argumentação, ora valorizando as atitudes de caráter público, ora as de caráter privado²⁰.

²⁰ A denominação de um bando armado de “cangaceiros” é sempre feita pelos opositores. Assim, milícias de um dado coronel são chamadas de “bando de cangaceiros” por seu rival, ao passo que pelo próprio coronel são chamadas de “partidários” etc. Cangaceiro é sempre o “outro” armado. Isso fica claro nos artigos de Ariano e nos jornais de 1930, em que, dependendo das alianças do jornal o termo cangaceiro se referia ou aos Pessoa, ou aos Suassuna.

Ariano constrói esse impasse vivido por João Suassuna de várias maneiras. Porém, segundo o dramaturgo, talvez um episódio em que essa indefinição tenha causado mais danos à carreira política do pai e mesmo à sua vida foi o caso da escolha de um sucessor à presidência do Estado. Indicado por Epitácio Pessoa, o candidato à sucessão de João Suassuna era Carlos Pessoa. Filho do coronel Antônio Pessoa, de Umbuzeiro, era a única vertente da família Pessoa que ainda estava vinculada às atividades rurais. Carlos Pessoa, segundo Ariano, era amigo íntimo de João Suassuna. Era por intermédio dele que o Senador Epitácio Pessoa exercia sua influência no sertão,

“e a obediência a que Suassuna se julgava obrigado em relação ao senador Epitácio era, mais, um reflexo do culto que ele mantinha a memória de Antônio Pessoa do que, mesmo, um prestígio pessoal de Epitácio Pessoa.”
(Suassuna, 9-15/12/1973, Nº 51)

Não existiria sucessão melhor, na visão de Ariano, para os interesses de João Suassuna²¹. No entanto, havia um impedimento legal: para que um cidadão fosse aceito candidato à presidência, segundo a constituição Estadual, era preciso que fosse natural da Paraíba, o que não era o caso do Doutor Carlos Pessoa, que era pernambucano. Epitácio logo entrou com um processo de mudança constitucional, mas João Suassuna não apoiou a medida, uma vez que, conforme Ariano, tratar-se-ia de um caso típico de personalismo na lei. Vetou o projeto sob acusação de traição ao partido e ao próprio senador.

²¹ Isso pode ser facilmente contestado se utilizarmos as informações coligidas por Linda Liwin (1993). A brasilianista afirma que João Suassuna, no momento em que foi indicado para o cargo de governador por Sólton de Lucena, já não gozava de alto prestígio principalmente pelo fato de ser casado com uma Dantas e ter fixado residência em Taperoá, cidade próxima a Teixeira, dominada por seus parentes afins. Além disso, Lewin mostra que, durante seu governo, Suassuna vai se distanciando do centro da oligarquia. Os principais cargos vão sendo ocupados por sobrinhos de Epitácio, principalmente os filhos do coronel Antonio Pessoa, ao passo que se tornam adultos. Com o aumento do contingente de parentes aptos a assumirem cargos importantes, os amigos políticos, como Suassuna, perdem espaço. Suassuna não era tão favorável à candidatura de Carlos Pessoa, como Ariano desenha. Os Pessoa de Umbuzeiro, ramo do qual Carlos faz parte, se hostilizara com os primos Pessoa de Queiroz, de Recife. Epitácio Sobrinho Pessoa de Queiroz assassinou o marido de uma prima. Essa morte dividiu a família Pessoa. O assassino, no entanto, pediu homizão ao coronel José Pereira Lima, que o concedeu, pois José Pereira, além de ser compadre de Epitácio Sobrinho e João Pessoa de Queiroz, mantinha relações comerciais muito fortes com eles. Os Pessoa de Umbuzeiro exigiram, portanto, que João Suassuna impedisse o homizão. No entanto, o governador preferiu se manter fiel a Zé Pereira em vez de atender às reivindicações. Dessa forma, a aliança de João Suassuna está mais forte com o ramo urbano de Recife, os Pessoa de Queiroz, do que com o ramo rural, os Pessoa de Umbuzeiro. No entanto, a divisão urbano *versus* rural prevalece na narrativa de Ariano, que inverte a situação ao colocar o pai como um defensor da lei.

Segundo, ainda, o raciocínio de Ariano, João Suassuna, ao vetar o projeto, sugeriu, simultaneamente, dois outros nomes: Júlio Lira²², para presidente, e José Pereira para vice. Em uma carta a Eptácio Pessoa declarou que, se o senador tivesse nomes diferentes desses, apoiaria-os imediatamente. Tentou, assim, conciliar as duas lógicas, a da lei, vetando um projeto personalista, e a da família, mantendo-se fiel a uma aliança feita a um companheiro que outrora o apoiara para assumir o cargo que agora exercia. Como se vê, Ariano Suassuna seleciona a narrativa e revela sua maneira de construir uma certa memória local.

Sempre é bom lembrar que reconstruímos aqui a maneira como Ariano conta esse período de escolha do sucessor. Muitos desses fatos, como assinalamos na nota anterior, não encontram eco nas afirmações da historiadora Linda Lewin (1993: 310-315). No entanto, são dessa maneira encadeados pelo dramaturgo na narrativa que faz sobre o pai.

Continuando, foi aí, então, que o senador indicou seu sobrinho João Pessoa para a presidência. É Ariano quem caracteriza João Pessoa:

“este [João Pessoa], ao contrário do que sucedia com os Pessoa de Umbuzeiro, era a expressão exata daquele civitismo, daquele contingente populacional das cidades a que Suassuna se referia, funcionários públicos ‘de face clorética e bolso vazio’, que ‘temem o sol e desamam a terra quente e fecunda’. Mas, tendo dado sua palavra, Suassuna não tergiversou: indicou, para sucedê-lo no governo, o Doutor João Pessoa, e, dando assim, como já disse, o maior erro político de sua carreira, abriu oportunidade a que assumisse proporções dramáticas aquele confronto Cidade-Sertão que se esboçara no seu governo e que iria aportar na luta de Princesa, em 1930.” (grifos do autor) (Suassuna, 9-15/12/1973, N° 51)

Nesse trecho Ariano começa a esboçar com mais vigor a polaridade cidade *versus* sertão, que será desenvolvida também nas próximas citações. O detalhe, aqui recortado, anuncia a figura do pai como refém de uma lógica externa: a da palavra dada. João Suassuna, mesmo sabendo que João Pessoa era um de seus piores adversários, não tentou impedir sua candidatura; pelo contrário, apoiou fielmente, pois tinha dado sua palavra ao senador Eptácio Pessoa. Novamente, a lógica pessoal se sobrepôs e a política partidária foi feita com base na lógica privada das alianças. O fato de João Suassuna não ter quebrado sua palavra em prol de um interesse pessoal não é, no entanto, entendido “pelo filho” como um erro, e sim como um ato honroso. Por várias

²² Júlio Lira era afilhado de Suassuna, foi padrinho de seu filho Ariano.

vezes Ariano diz que o maior erro político de seu pai foi ter recusado a candidatura de Carlos Pessoa, pois isso, dentro dessa lógica, o obrigou a aceitar a de João Pessoa. Ariano hesita, assim, entre as duas lógicas: a familiar e a impessoal. Em alguns momentos valoriza os atos do pai que visam à impessoalidade da lei, em outros, orgulha-se dele por ser fiel aos seus amigos e parentes.

A candidatura de João Pessoa não foi bem recebida pelos parceiros de João Suassuna. No entanto, pelo que conta Ariano, seu pai era o mais prudente entre eles, e, como líder político influente, acalmou os ânimos de seus colegas e os convenceu – inclusive José Pereira – a apoiar João Pessoa nas eleições. Os Dantas, por exemplo, sempre foram inimigos da família Pessoa, mas como Rita de Cássia Dantas Villar casara-se com João Suassuna, e este era aliado dos Pessoa, principalmente dos de Umbuzeiro, os Dantas se aproximaram dos Pessoa e os apoiaram na eleição.

Aqui é interessante notar a variação da ênfase nas alianças de acordo com a posição do observador. Ariano afirma que os Dantas se aproximaram dos Pessoa pelo casamento de João Suassuna. Já Lewin afirma que Suassuna, que foi criado muito próximo ao coronel Antônio Pessoa, se afastava pouco a pouco da oligarquia na medida em que suas convicções políticas o ligavam ao desenvolvimento do sertão. Esse afastamento teria sido expresso e agravado no fato dele ter se ligado

“a um poderoso grupo de base familiar dos sertões [os Dantas], grupo esse considerado, na melhor das hipóteses, como altamente suspeito entre os auxiliares mais próximos de Epitácio.” (Lewin, 1993: 313)

Com isso, fica mais nítido o processo de construção da memória familiar em que Ariano está envolvido. Suas seleções se tornam mais claras com esse contraponto de Lewin. De qualquer modo, é o próprio Ariano quem narra, do seu ponto de vista, os detalhes desse emaranhado de alianças políticas e familiares que tomaram conta do cenário de 1930:

“Os Dantas, uma das famílias de minha mãe, tinham sido sempre inimigos do Doutor Epitácio Pessoa. Mas com o casamento de meu Pai e com a subida deste ao Governo, os Dantas consentiram em se aproximar de seus velhos adversários, os Pessoas, apoiados por Suassuna. De modo que, quando o Doutor João Pessoa ascendeu ao Governo, estavam do lado dele, João Suassuna, José Duarte Dantas, José Pereira, etc.” (Suassuna, 13-19/01/1974, Nº 56)

O nosso dramaturgo faz de João Pessoa, assim, um traidor inconseqüente. Pinta-o como se, de repente, passasse a negar os “antigos aliados fiéis”. Uma vez eleito, João Pessoa, segundo Ariano, iniciou seu governo perseguindo os suassunistas e os coronéis sertanejos. João Suassuna, no entanto, tinha a postura mais ponderada, segundo seu filho.

Na visão de Ariano, João Pessoa adota uma série de medidas que desagradam os coronéis sertanejos e que colaboram para acirrar, cada vez mais, a polarização campo *versus* cidade. Três desses elementos, talvez os principais, foram: a guerra tributária, a tentativa de desarmamento dos jagunços dos coronéis e a perseguição, por parte de João Pessoa, a funcionários ligados aos sertanejos.

O algodão produzido no interior do Estado era, em grande parte, escoado por Recife. Principalmente a produção das regiões mais a Oeste, que não contavam com uma boa infraestrutura de estradas. Além disso, o porto de Recife possibilitava o acesso de navios maiores, com grande calado, o que as águas rasas de Cabedelo não permitiam.

Muitas empresas comerciais de Recife atuavam nesse trânsito por terra de mercadorias entre os Estados. Os Pessoa de Queiroz, por exemplo, tinham tráfego livre nas estradas da Província, até o momento em que João Pessoa passou a cobrar altos impostos pelas mercadorias que saíam das fazendas e cruzavam a fronteira por terra.

Obrigou, assim, os produtores da Paraíba a utilizarem o porto de Cabedelo e não mais escoarem sua produção por Recife. Desse modo, João Pessoa tentava estabelecer uma maior independência com relação à capital pernambucana e garantir a arrecadação do Estado. Ao mesmo tempo, porém, acabava por desagradar os produtores rurais, que se viam obrigados a gastarem mais ou com o transporte até a capital – que, devido às péssimas estradas, se tornava mais custoso do que a viagem até Recife – ou a pagarem altos impostos ao cruzarem a fronteira por terra.

As empresas comerciais de Recife também sofreram muito com essa medida. Os Pessoa de Queiroz tentaram interferir, uma vez que eram do ramo comercial pernambucano e primos de João Pessoa. Essa disputa de interesse foi mais um dos fatores que colaboraram para a cisão da família Pessoa entre os Pessoa de Queiros (de Recife) e os Pessoa Cavalcanti de Albuquerque (de Umbuzeiro).

Outra medida adotada por João Pessoa e que desagradou os coronéis do sertão foi a criação de um imposto sobre as armas de fogo, na tentativa de desarmar os exércitos privados. Essa política foi entendida como contraditória, pois foram essas mesmas armas que o Estado da Paraíba, na gestão de João Suassuna, fornecera aos coronéis para combater o cangaceirismo e que agora eram taxadas pela mesma instituição. Ariano dá pouca importância, em seus artigos, a esse fato, no entanto José Pereira Lima, principal aliado de João Suassuna, via-se extremamente acuado, uma vez que ele detinha o maior poder bélico do oeste paraibano.

Além dos impostos, que incidiam sobre a produção agrícola e também sobre a posse de armas de fogo, João Pessoa removeu alguns funcionários. Em Princesa, por exemplo, foi retirado de seu cargo o irmão de José Pereira, que era chefe da Mesa de Renda. Ensaçou, também, a saída do prefeito de Princesa, além do prefeito e chefe político de Brejo da Cruz o irmão de João Suassuna, Antônio Suassuna. Segundo Linda Lewin,

“Antônio Suassuna, irmão do ex-governador, foi destituído por João Pessoa tanto da chefia política como da prefeitura de Brejo do Cruz, município que havia sido governado pelos Suassuna durante vinte anos. A atitude do governador valeu-lhe a admiração de boa parte dos setores urbanos de classe média. Antônio Suassuna dera proteção ao bandido Chico Pereira [Francisco Pereira Nóbrega], um dos participantes do célebre ataque a Souza realizado em 1924 por um grupo de cangaceiros liderados por Levino, irmão de Lampião. Antônio Suassuna chegara mesmo a alardear sua proteção ao fugitivo Chico Pereira (parente de seu irmão por casamento na família Dantas) (...).” (Lewin, 1993: 333)

Ariano não se detém nessas ligações de seu pai com o cangaceirismo. Diz apenas que seu pai perseguiu cangaceiros, e nunca que manteve alguma relação de proteção. Aqui há novamente uma oscilação. Conta, com certo orgulho, o fato de o pai ter três cavalos com nome de integrantes do bando de Lampião, mas sempre se defende das possíveis relações familiares entre cangaceiros e Suassunas, que não parecem ser poucas.

Além dos problemas políticos que dividiram a oligarquia, havia também uma divisão causada por diferenças culturais. Em diversos momentos, Ariano orgulha-se de seu pai por ele ter sido um defensor e amante da cultura popular. Diz que, enquanto era governador da Paraíba, João Suassuna

“escandalizou uma porção de gente porque costumava levar para o Palácio cantadores, músicos populares etc.” (Suassuna, 21-27/01/1973, Nº 6)

Linda Lewin também atribui a crescente diferenciação dos costumes entre as elites urbanas e agrárias como um fator de distanciamento dessas duas camadas no interior da oligarquia. Diz a historiadora:

“o crescimento econômico e os interesses geoeconômicos divergentes ocasionaram rachaduras no conjunto dos valores, estilos e costumes, historicamente derivados de uma cultura rural, até então amplamente compartilhados pelas elites. A urbanização alterou modas, o discurso e a identidade das elites durante a década de 1920, reforçando freqüentemente percepções dos interesses geoeconômicos diferenciadas entre litoral e o interior. A ‘modernidade’, numa capital de ares provinciais como Parahyba, significava ainda dançar as músicas européias – valsas e polcas –, embora o samba já houvesse começado a conquistar a elite social da nação, no Rio de Janeiro, como a dança brasileira moderna. Os políticos da capital paraibana viam em seus gostos cosmopolitas – mesmo que desatualizados – uma maneira de se distinguir de seus primos caipiras do interior que ainda preferiam cantar desafios – como Suassuna ou dançar os ritmos populares tradicionais de seus antepassados do século XIX.” (Lewin, 1993: 313-314)

Apesar de a brasilianista destacar em uma certa determinação do econômico sobre a cultura e os costumes, é interessante atentar para como a diferenciação dos interesses geoeconômicos foi acompanhada de uma diferenciação de discurso legitimador para cada extrato da elite paraibana. De um lado, os citadinos valorizando seus novos hábitos modernos e, de outro, os sertanejos, como Suassuna, promovendo festivais de violeiros. A cultura surge, portanto, como um elemento para marcar diferenças e identidades; é inventada, nos termos de Roy Wagner (1975), para salientar as disputas simbólicas e políticas que se desenrolavam em torno desses dois diferentes grupos sociais.

O pai de Ariano era, também, um colecionador de folhetos de cordel. João Suassuna ajudou, assim como João Dantas, na coletânea de cordel organizada por Leonardo Motta, *Violeiros do Norte*, publicada pela Cia. Graphico-Editora Monteiro Lobato em 1925. Ariano conta que seu pai adorava passar a noite com o “povo” das fazendas ouvindo histórias e desafios. Como se vê, Ariano vai “costurando” elementos culturais “do povo” à figura de seu pai e à sua própria identidade.

Todos esses fatores levaram a oligarquia Pessoa a um novo realinhamento, no qual Suassuna e seus aliados foram deixados de lado. Nas eleições para a Câmara dos Deputados, João Pessoa excluiu o nome de Suassuna da chapa de candidatos.

Toda essa situação se agrava quando João Pessoa chama José Pereira Lima de cangaceiro. Devemos lembrar que essa ofensa deveria ser de fato grave. Primeiro porque Ariano a conta como decisiva para a eclosão do conflito e, segundo, porque o próprio dramaturgo, em sua coluna do *Jornal da Semana*, muda drasticamente o tom dos artigos e passa a relatar os conflitos de 1930 a partir de uma notícia em que colocava José Pereira como personagem do *Museu do Cangaço*.

Logo, essa ofensa verbal não poderia passar em branco e, nesse ponto, a *intriga* começa a assumir feições cada vez mais violentas até culminar na guerra de Princesa e nos assassinatos de Suassuna, Dantas e Pessoa. O insulto foi feito de modo público, como uma ameaça, uma declaração de guerra, que se confirma, segundo Ariano, quando Pereira avisa José Américo que romperá com a aliança que o unia a João Pessoa.

O fato de o insulto ter sido feito publicamente, para todos ouvirem, é uma atitude recorrente no sistema de *intrigas*, pois, segundo Marques,

“as ameaças são muitas vezes proferidas para serem ouvidas por toda uma comunidade – não somente pelo rival –, que possui papel multifacetado nas disputas.” (Marques, 2002: 54)

Assim, a guerra significa o acirramento da *intriga* iniciada pelo desentendimento de Pessoa com toda uma articulação de famílias aliadas em torno dos Suassuna, dos Pereira Lima e dos Pessoa de Queiros.

Ariano narra o anúncio do corte de João Suassuna, que foi feito em 18 de fevereiro, como mais um ato de traição e covardia de João Pessoa. E apenas 11 dias antes das eleições que ocorreriam no dia 1º de março. João Pessoa tentava, a todo custo, minar o projeto político de João Suassuna, deixando-o com pouco tempo para se lançar como candidato “avulso” – sem vínculo a nenhum partido.

Mesmo assim, num ato de “coragem e bravura”, segundo o filho, João Suassuna lança-se como candidato nas eleições para deputado. Os votos que recebeu, porém, estariam reduzidos ao seu reduto de maior influência, isto é, a região sertaneja de Princesa e Teixeira. Ariano segue sua narrativa da seguinte forma:

“A primeira coisa que o presidente João Pessoa fez foi ordenar que todas as autoridades estaduais se retirassem de Princesa. Com isso pretendia é evidente – considerar ‘nula’ a eleição em Princesa, onde ele sabia que Suassuna teria votação maciça, coisa que queria evitar. A outra providência que tomou

foi mandar para Teixeira, terra dos Dantas, uma força volante da Polícia, comandada por um inimigo pessoal da minha família materna, o Tenente Ascendino Feitosa. A escolha fora feita a dedo. O Tenente Ascendino Feitosa tinha sido delegado de Teixeira, e, lá, inimizara-se com um primo nosso, Silveira Dantas. A inimizade se azedara, a ponto de chegarem ao desforço físico. Ou, para ser mais preciso: terminou saindo de Teixeira, corrido, o Tenente Ascendino que, ali, seguiu ordens do presidente João Pessoa, estava tentando humilhar todos os nossos amigos, que eram a todo instante revistados na rua, a pretexto de ‘combate ao cangaceirismo’.” (Suassuna, 27/01-02/02/1974, Nº 58)

Foram os Feitosa que incendiaram a casa do coronel Joca-Pinga-Fogo, contra-parente dos Dantas, e que foram acobertados pelo Juiz Farias (cf. *Jornal da Semana*: 31/03-06//04/1974, Nº65). O caso do clister de pimenta utilizado por Delmiro Dantas no juiz como vingança era referente a essa briga. A *intriga* entre as famílias Dantas e Feitosa, portanto, já era antiga, e essa nomeação apenas trazia mais uma carga afetiva ao que, a princípio, poderia ser lido como uma medida burocrática.

Segundo Ariano Suassuna, João Pessoa tentou esconder do seu tio Epitácio Pessoa o fato de Ascendino Feitosa ter sido enviado para Teixeira, uma vez que este não concordaria com tal nomeação, justamente por Ascendino Feitosa estar *intrigado* com os Dantas. João Pessoa lhe dizia que enviara o Tenente Arruda²³, oficial externo à briga de família.

Esse é mais um elemento de imbricação entre a briga política eleitoral e a briga de famílias do sertão paraibano. O escalonamento de um inimigo familiar para invadir o reduto eleitoral de Suassuna faz com que as duas lógicas trabalhem de forma paralela, sendo praticamente infrutífero tentar achar o limite entre uma e outra. Entretanto, estava claro que, por se tratar de um inimigo familiar, ao escalá-lo, dava-se um outro recado, um outro teor ao conflito; teor esse que não convinha tornar muito explícito para os políticos mais afastados, como o senador Epitácio Pessoa, a quem apenas interessava a disputa eleitoral²⁴.

²³ Não temos informações exatas sobre esse tenente, uma vez que Ariano se refere a ele apenas como Tenente Arruda, mas parece que o Tenente Arruda seria Manuel Arruda de Assis, oficial miliciano e Deputado Estadual entre 1954 e 1957 (Leal, 1990).

²⁴ Segundo Ariano Suassuna, há uma grande polêmica em torno do nome que comandou a invasão de Teixeira. Ele trata desse assunto em alguns artigos (Suassuna, 3 a 9 fev.; 10 a 16 fev.; 3 a 9 mar.) com muito mais detalhes do que expomos aqui. Porém, a questão que está por trás é a de mostrar que João Pessoa encontrava-se também em uma briga de família, além de participar de uma briga eleitoral. Por isso, escalou um outro inimigo pessoal para a invasão e não um oficial que desconhecesse o lado pessoal da disputa.

Foi a partir desses fatos que Ariano desenhou a oposição entre cidade e sertão, de maneira ainda mais nítida, colada à imagem entre a briga familiar Pessoa *versus* Suassuna, Dantas e Pereira Lima²⁵. Com a investida da polícia em Teixeira e a retirada das autoridades estaduais da cidade de Princesa, entre 23 e 28 de fevereiro de 1930, os coronéis, que tinham sido armados pelo próprio Estado da Paraíba na gestão Suassuna, responderam com a mesma violência. Fortificaram a cidade de Princesa e fizeram o pleito que daria o cargo de deputado a João Suassuna. No entanto, o governo do Estado anulou a eleição, uma vez que ela ocorrera em uma região conturbada militarmente.

A guerra de Princesa foi de fato um evento marcante na vida de Ariano. Não se trata aqui de fazer um contexto histórico mais abrangente, mesmo porque o autor tinha apenas três anos quando ela ocorreu. Contudo, as consequências desse conflito, a morte do pai e a polarização entre campo e cidade permaneceram tão presentes na obra do autor que acreditamos ser interessante esmiuçar um pouco mais a forma como Ariano constrói o seu relato sobre esse conflito. Afinal, a construção dessa narrativa tem muitos pontos em comum com a construção de suas peças e romances.

Ariano Suassuna continua, em seus artigos, com a narrativa da guerra:

“Como já tem sido explicado várias vezes, a Polícia paraibana, depois de atacar Teixeira, em 28 de fevereiro de 1930, encaminhou-se em direção a Princesa, seguindo as tropas de Luís do Triângulo. Houve pequenos combates em Imaculada, Água Branca e Tavares. Aí, a Polícia foi encurralada, caindo numa armadilha que Luís do Triângulo lhe armou: entrou na cidade convencida de que a conquistara pondo em fuga o pessoal de Princesa; este, porém, tinha apenas ficado oculto nas imediações da cidade; e mal a polícia entrava lá, os guerrilheiros de José Pereira reapareceram e cercaram os soldados do Doutor João Pessoa. Toda a história da campanha de Princesa se desenrola em torno desse fato. O Doutor João Pessoa ao saber do curso dos acontecimentos, declarou que tomaria Princesa em 48 horas. Passaram-se essas 48 horas e a polícia continuava cercada em Tavares. Terminou março: a polícia continuava lá. O Governo do Doutor João Pessoa contratou os serviços de um avião que iria bombardear Princesa. Várias bombas começaram a ser fabricadas no Estado. A principal, era a de Campina Grande, destinada a ser jogada pelo avião sobre a cidade sertaneja rebelada. Sabedor disso, José Pereira despachou,

²⁵ É interessante notar que, mesmo reconhecendo que os Pessoa de Queiroz eram aliados importantes dos partidários de Princesa, Ariano não os aciona com a mesma ênfase que outras famílias rurais. Se os acionasse, sua divisão sertão *versus* cidade ficaria fragilizada, uma vez que os Pessoa de Queiroz eram comerciantes de Recife.

de Princesa, um de seus guerrilheiros, que saiu de lá calmamente, atravessou toda a zona ocupada pela polícia, chegou em Campina Grande, informou-se sobre o lugar onde estava sendo fabricada a bomba e então, dirigindo-se para lá, deu, nela, com um rifle sem coronha, um tiro que a fez explodir, levando pelos ares a bomba e a fábrica. O avião, por seu turno, caiu ao levantar vôo. Eram fatos tão desmoralizantes que era necessário apresentá-los como obra do acaso.” (Suassuna, 3-9/03/1974, Nº 61)

É possível extrair alguns elementos importantes para o universo literário de Ariano. Em primeiro lugar, devemos atentar, mais uma vez, para a forma com que a polarização campo *versus* cidade se estabelece nessa citação.

A polícia, representante da cidade, é caracterizada como uma tropa que rumo para o sertão certa de sua vitória. Ela acreditava que o seu poderio militar era muito superior ao dos coronéis e que, pela força, dizimariam a rebelião. Já os sertanejos são caracterizados como mais espertos e maliciosos. Sua vitória – ainda que parcial neste momento – se deu por uma “armadilha”, planejada por Luís do Triângulo, que, como o próprio nome poderia sugerir, seria um sertanejo “típico”²⁶. O fato de possuírem também um forte arsenal, herdado da gestão Suassuna não é citado por Ariano como o ponto decisivo.

A sabotagem da bomba – executada com uma arma improvisada, “um rifle sem coronha” – também foi um ato de tranqüilidade, esperteza e coragem dos sertanejos, que não teriam se assustado com a aparente força militar. A partir da armadilha montada, que encurralou a polícia em Tavares, Ariano mostra como João Pessoa dava ordens acreditando em sua grandeza, em sua força militar e que, pela esperteza, os sertanejos venciam, dia após dia, as novas investidas da polícia²⁷.

²⁶ Precisamos matizar um pouco esse relato de Ariano. Luís do Triângulo não era um “cabra”. Pertencente a família de José Pereira, ele comandou as tropas dos coronéis em vários ataques contra a polícia. No entanto, na maneira como Ariano arma a narrativa, ele leva o leitor a imaginar que Luís do Triângulo era apenas mais um, dentre muitos, sertanejo esperto.

A questão do “típico nordestino”, ou “típico popular”, é um tema que será abordado principalmente na análise das peças. Ariano Suassuna constrói uma série de personagens “tipos” e, com isso, monta um universo singular. Aqui, cabe apenas ressaltar que a idéia de fazer a armadilha não partiu, segundo o relato de Ariano, de um coronel e, sim, de um suposto “cabra”, de um sertanejo comum, dotado de sua “intrínseca esperteza”.

²⁷ Joaquim Inojosa, em seu livro *A República de Princesa*, afirma que um avião teco-teco caiu ao decolar, mas outros foram usados para despejar sobre Princesa folhetos escritos por José Américo ameaçando um futuro bombardeio e pedindo que os sertanejos se rendessem. Segundo ainda o mesmo autor, a única bomba que se tentou jogar sobre a cidade de Tavares acabou atingindo Santa Maria, por um desvio acidental de rota (Inojosa, 1980: 198).

Essa armadilha, segundo Ariano, foi o cerne da batalha de Princesa. Os homens de João Pessoa ficaram encurralados, mostrando que a batalha, no sertão, era quase impossível. Mesmo assim, João Costa²⁸ mandou dizer a João Pessoa que, se tivesse mais um contingente de 200 homens, conseguiria invadir a cidade de Princesa. O Presidente acreditou e criou essa nova frota, que rumou para o sertão em junho de 1930. Para narrar esse episódio, Ariano Suassuna transcreve, no mesmo artigo, um trecho do livro de memórias de José Américo, que na época era o chefe de defesa do Estado. Diz Américo:

“Arrumaram 180 homens em 9 caminhões, fora os que transportavam material. Contava-se que, dessa vez, Princesa seria arrasada. A expedição pôs-se em marcha em caminhões que se alinhavam, pegados uns aos outros, quase engatados. Havia certo orgulho nessa marcha. Desfilava o comboio pela estrada estourada, aos toques de corneta, engolindo poeira e entornando-se nas curvas. Atravessou Campina Grande, Taperoá e Teixeira com essa ostentação... Princesa iria à gaita. E a soldadesca entusiasmada dava vivas... iam pegar José Pereira à unha... já ia longe com todo esse aparato. Passou além de Imaculada e o inimigo não dava sinal de vida. Ouvia-se a corneta estalar e tudo mais emudecia. Agora pisava o chão beligerante, penosamente, com os motores gastos rangendo e guinchando nas rampas. Pernoitou em Água Branca, por ter-se quebrado um caminhão, o povoado de três ruazinhas toscas, tristemente abandonado. Só aparecerem dois ou três desconhecidos e o dono de uma bodega. Olhos matreiros espiavam. Contavam e mediam, como quem faz uma partilha. No dia seguinte, os soldados em jejum tomaram cachaça na falta de café. A partida estava marcada para as 7 horas... e lá se foram... Pouco adiante, a menos de dois quilômetros, numa elevação de terreno, com taludes que o deprimiam dos dois lados, 80 feras, chefiados por João Paulino e Gavião, bandidos dessa marca, estavam divididos em dois grupos. Agachavam-se à espera, num silêncio que só era quebrado pelo ruído dos motores que se aproximavam. Sob a proteção da noite tinha preparado a armadilha. E, de repente, o horror. João Paulino, ao lado de Água Branca, deixou passar a Fila. Era o momento; rompeu a fuzilaria. Um grupo atacou pela frente e o outro agüentou por trás. A luta tinha esse caráter: a ação de surpresa. Colhida entre dois fogos, a coluna estacionou, com os caminhões imprensados, sem poder avançar nem recuar, chocando-se, incendiando-se num rolo de ferros partidos e corpos despedaçados. O da frente arrancou e pegou fogo. A coluna, feita em pedaços, acabou desarticulada. Os poucos que, abandonando as armas, pularam dos carros, caíam sob as descargas... Foi horrível a mortandade. Quem não morreu se escafedeu... O comandante foi a primeira vítima levado ainda com vida, agonizante, com quatro ferimentos, pouco durou. Posto fora de combate ninguém mais se entendeu; estabeleceu-se a confusão. Estavam uns

²⁸ Responsável pela operação. Não dispomos de maiores informações sobre João da Silva Costa, a não ser a de que era comandante da polícia e se destacou no conflito de Princesa.

dependurados dos carros, outros queimados, tudo destruído... Voltou o bando agressor para Princesa, cada qual conduzindo um fuzil novo. E perderam-se 35 mil cartuchos, reservados para o ataque final que estavam planejando. (...) Na segunda quinzena de junho dei uma chegada na capital... João Pessoa estava mais envelhecido. O desastre de Água Branca – contava-me seus íntimos – fora-lhe um golpe penoso.” (Américo apud Suassuna, *Jornal da Semana* 03-09/03/1974, Nº 61)

Ao fazer uso dessa longa citação, Ariano transforma as palavras de Américo em suas, e com muito mais propriedade, já que quem reconheceu o estado de desespero das tropas policiais foi o próprio chefe de defesa. O relato mostra a polícia com uma prepotência exacerbada, subestimando a astúcia sertaneja e sua capacidade de atacar de surpresa.

Ariano Suassuna finaliza essa citação de José Américo fazendo uma comparação muito interessante: aproxima a batalha de Princesa com a guerra de Canudos. Reativa, assim, uma dicotomia sertão *versus* cidade; pobre *versus* rico; religiosos *versus* racionais; fracos *versus* poderoso; espertos *versus* ignorantes e brutos, que revela muito da leitura que faz desses elementos, tornando-os praticamente cambiáveis. Dessa maneira, campo, pobre, religiosos, esperto estão de um dos lados, enquanto cidade, rico, racionais, ignorantes – no sentido de que apelam para a força bruta – estão do outro. Diz ele:

“De modo que quanto à luta, mesmo nós, os de lado de Princesa, só temos que nos orgulhar: ali, como em Canudos, a raça e a garra dos Sertanejos marcou a seu favor vitórias como esta, na qual 80 homens – entre os quais, posso dizê-lo hoje, estavam Silveira e José Florindo Dantas – destruíram completamente a ‘Coluna Invencível’ que, com invencibilidade e tudo, terminou assim, como diz o doutor José Américo: ‘entre os tiros e as chamas dos caminhões incendiados, quem não correu morreu’.” (Américo apud Suassuna, *Jornal da Semana* 03-09/03/1974, Nº 61)

Em um outro artigo, Ariano Suassuna novamente aproxima o ocorrido em Princesa com Canudos. Diz ele sobre a invencibilidade do reduto sertanejo:

“O resto das derrotas que a Polícia paraibana sofreu, assim como sua manifesta impotência de assaltar e tomar Princesa, se explicam pela capacidade de luta dos Sertanejos, pela tenacidade que sempre revela qualquer população que vê sua terra invadida, pelo comando natural que a personalidade fascinante de José Pereira exercia sobre seu povo e pelo fato de que os soldados lutavam por obrigação, enquanto os sertanejos estavam defendendo sua terra, seu modo de vida, sua cultura particular: era, *mutatis mutandis*, o que acontecera já, em maiores proporções, em Canudos, e que agora se repetia em Princesa, como se os Sertanejos pressentissem que os partidários do Doutor João Pessoa,

recrutados na Burguesia das cidades, estavam tentando destruir aquela forma especial de cultura que era a deles e que se caracterizava por uma união dos senhores de terra com o Povo de moradores e camponeses – aquela Cultura que formara a partir da *livre sociedade dos Vaqueiros* do século XVIII que Capistrano de Abreu denominara tão bem de Civilização do Couro e que os sociólogos abstratos das Cidades, dominados por seus esquemas rígidos e ideológicos, nunca conseguirão entender, julgando sempre por causa de suas idéias sobre luta de classes, que tanto faz um ‘camponês’ sertanejo como um ‘camponês’ da zona da mata, ou um ‘operário’ das Cidades.” (Suassuna, 17-3/03/1974, Nº 63)

É importante destacar em todas essas citações que a oposição que Ariano desenha não é dos coronéis *versus* burgueses ou cidadãos, e, sim, sertão *versus* cidade, sendo que o sertão seria composto pelos coronéis, jagunços e o “povo miúdo”. Essa “Civilização do Couro” representa a união harmoniosa entre coronel e povo, de tal forma que o povo defende seu coronel e sua terra, assim como defenderia seu rei e seu país. Ariano Suassuna, pelo menos nesse momento de sua trajetória intelectual²⁹, enxerga essa “Civilização do Couro” como uma forma de sociabilidade livre de conflitos e contradições internas. O coronel comandava o seu povo sem exploração. Haveria, de fato, uma relação de troca e de compadrio entre essas duas camadas sociais.

A força militar dos sertanejos era muito maior sobretudo quando comparada com a polícia da Paraíba, que sofria constantes derrotas. O desespero e a fadiga já estavam instalados nos soldados. Muitos se recusavam a lutar, outros fugiam e alguns simplesmente mudavam de lado, uma vez que os coronéis sertanejos pagavam quase o dobro do soldo dado pelo governo da Paraíba. Mas, para Ariano Suassuna, a principal razão da força de Princesa era a sociabilidade particular e extremamente forte que unia coronéis e o povo, ou, mais especificamente José Pereira, “de personalidade Fascinante”, e o “seu Povo” – uma relação que iria além do vínculo empregatício e se lastrearia no vínculo moral e de compadrio. Não se trata aqui de identificar essa forma de sociabilidade como um fato sociológico. Nosso desafio é sempre destacar como Ariano Suassuna enxergava a sociedade sertaneja e a especificidade de sua caracterização.

²⁹ Ele irá rever essa posição assumindo-a como um erro de interpretação do Brasil. Mais tarde entenderia a guerra de Princesa não como uma briga entre poderosos da cidade contra o povo do sertão, semelhante ao ocorrido em Canudos, e, sim, como uma guerra entre poderosos da cidade e poderosos do sertão. Mas essa formulação se dará bem mais tarde, em meados dos anos 1980. (Para mais detalhes ver entrevista dada ao programa Roda Viva, TV Cultura, 2002.)

De qualquer forma, ainda segundo Ariano, vendo que não seria possível continuar com a batalha nos moldes que ela se desenvolvera, João Pessoa partiu para uma nova estratégia. Mandou incendiar as fazendas dos partidários de Princesa. Foi nessa leva que as fazendas *Santo Agostinho* e *Pedro II*, ambas da família Dantas e a última pertencente ao pai de João Dantas, foram queimadas. Os elementos mais vulneráveis foram selecionados para serem atacados, uma vez que Princesa era considerada inatingível.

Nosso dramaturgo conta que o irmão de João Dantas foi preso sem qualquer justificativa e, sendo transferido de delegacia em delegacia, o *habeas corpus* que o tribunal emitira não conseguia ter efeito (Suassuna, 10-16/03/1974, Nº 62).

João Dantas, que morava na capital da Paraíba, teve sua casa cercada pela polícia e só escapou com vida porque Rita de Cássia, mãe de Ariano Suassuna, ajudou-o na fuga para Recife. Continuou, agora de Pernambuco, a escrever artigos contra o governo de João Pessoa no *Jornal do Comércio*³⁰ e no *Jornal Pequeno*. Enquanto isso, na cidade da Paraíba, escreve Ariano, o jornal da oposição, no qual publicava seus artigos, fora incendiado pela multidão “açulada e estimulada pela polícia” (Suassuna, 10-16/03/1974, Nº 62).

Em 1º de junho de 1930 João Dantas manda um telegrama a João Pessoa, acusando-o de manter preso seu irmão em Piancó e de ser o mandante dos incêndios criminosos nas fazendas de sua família. Ariano transcreve as palavras finais do telegrama:

“Mas ficai certo de que nenhum Dantas se amedrontará nem se humilhará diante do vosso capricho. E, uma vez que vosso obliterado senso moral e vossa absurda consciência Jurídica vos permitem tais desatinos *apesar do longo exercício da magistratura*, sou forçado a lembrar, sem os estardalhaços tão do agrado do vosso temperamento teatral, que *felizmente tendes filhos e, juntamente com eles, respondereis pelo que sofrer minha família*, respondendo também o Estado (da Paraíba) pelos prejuízos materiais que nos causardes. Saudações. – João Duarte Dantas.” (grifos nossos) (Suassuna, 10-16/03/1974, Nº 62)

Nesse trecho, que Ariano cita em seu artigo e que aqui reproduzimos, a briga entre famílias é colocada pelo dramaturgo. João Dantas afirma claramente que mesmo sendo advogado, conhecendo as leis, não será por meio delas que tentará ressarcir os prejuízos de sua

³⁰ O *Jornal do Comércio* era de propriedade da família Pessoa de Queiroz, que estava, como vimos, rompida com o primo e aliada a José Pereira.

família, e, sim, através dos filhos e do próprio João Pessoa. Há um sentido no fato de Ariano reproduzir tal ameaça. Recuperando essa afirmação de Dantas e incluindo-a na sua narrativa sobre os acontecimentos de 1930, Ariano faz com que as questões da vingança, da honra familiar, da coragem pessoal de seu parente materno ganhem lugar de destaque e sejam ingredientes importantes para o desenrolar dessa história dramática, que ele vem se empenhando tanto em narrar.

O jornal do governo de João Pessoa, *A União*, respondeu ao telegrama de Dantas, insultando-o ainda mais. Somado a isso, o “delegado” Adhemar Vidal³¹ invade o apartamento de João Dantas e retira de seu cofre cartas íntimas, seu diário e armas. O caso foi alardeado no jornal *A União*, que caracterizava o evento como um escândalo.

Esse episódio é extremamente controverso. De qualquer forma, Ariano Suassuna o relata como uma invasão bárbara ao apartamento de seu primo e a publicação, por quatro dias seguidos, de “escândalos infundados”. O jornal *A União* se limitava a manchetes e artigos sensacionalistas. João Dantas era retratado, pelo jornal, como um passador de moedas falsas, um maníaco sexual que, junto com sua amante Anaíde Beiriz³², trocava cartas por demais obscenas para serem publicadas, mas que estavam à disposição para quem quisesse ver na delegacia. Não se sabe se as correspondências pornográficas realmente existiram, pois nunca foram encontradas.

Ariano Suassuna, em sua coluna, atribui duas mortes a esse “escândalo infundado” criado por João Pessoa. Anaíde Beiriz, rejeitada pela família, teria cometido suicídio. O pai de João Dantas, Franklin Dantas, que já apresentava complicações cardíacas, teria o seu quadro piorado em função do choque, vindo a falecer.

Ariano afirma, ainda, que a situação se agravava e desde 1929 alguns partidários de Princesa já tinham se visto obrigados a abandonar o Estado. Foi o caso de João Dantas e do próprio João Suassuna, que se mudaram para o Recife. Em 1930 o resto da família Suassuna teve

³¹ Adhemar Victor de Menezes Vidal (1897-1986), formado em Direito pela faculdade do Recife, foi oficial de gabinete do Governo Solon de Lucena e secretário do Interior e Justiça e de Segurança Pública no governo João Pessoa. Trabalhou também como editor do jornal oficial do governo *A União*. Foi membro da Academia Paraibana de Letras (Odilon, 1984). Suassuna refere-se a Vidal como delegado, no entanto, esse cargo não é listado nas biografias encontradas.

³² Professora primária e poetisa paraibana, Anyde Beiriz (1905-1930), teve sua biografia escrita por José Jofilly, que, junto com Tizuka Yamazake, adaptou o livro para o longa *Parahyba Mulher Macho* de 1983.

que ir para Natal, e essa é uma das lembranças que Ariano faz questão de frisar. Escreve, no seu artigo de 17 a 23 de março de 1974:

“A situação de qualquer pessoa que discordasse do Doutor João Pessoa na cidade da Paraíba era insustentável. Nossa casa, por exemplo, foi, várias vezes varejada pela Polícia que tentava, assim, ver se, entrando nela de repente, surpreenderia meu Pai, lá. Mas este também ia fora para o Recife. A situação ficou tão difícil que fomos para Natal, no Rio Grande do Norte. Outras famílias se mudaram.” (Suassuna, 17-23/03/1974, Nº 63)

Marcos Vinícius Vilaça³³, encarregado de fazer a apresentação de Ariano Suassuna no dia de sua posse na Academia Brasileira de Letras, conta a seguinte história:

“na crise perrepeista, tendo a casa cercada, o povo açulado – a cantar a ‘Vassourinhas’ – ameaçando sopresá-la, enrigeceu-se de bravura pela ordem dada a um dos filhos, por dona Ritinha, mãe dele: –vá pro piano e toque o Hino de Princesa. E a meninada, ao som da música aliciadora, Ariano Suassuna inclusive, começou a cantar:

‘Cidadãos de Princesa aguerrida
Celebremos com força e paixão
A beleza invulgar desta lida
E a bravura sem par do sertão” (Vilaça, 1991)

Em outro artigo Ariano afirma:

“uma das lembranças que guardo do ano de 1930 é do dia em que tivemos que fugir da Paraíba, eu, minha mãe e meus oito irmãos, para escapar à perseguição implacável do governo e da multidão, açulada por policiais contra nós. Meu Pai estava fora do Estado, e foi Fernando Nóbrega que nos acompanhou até Natal. Depois da morte de meu Pai, foi ele o advogado que teve coragem de nos defender na Paraíba, num tempo em que isso importava em grande risco. E, no dia da morte do Presidente João Pessoa, a multidão enfurecida, conduzida por policiais e por assassinos que tinham sido soltos da cadeia expressamente para isso, incendiou uma pequena torrefação de café que Fernando Nóbrega possuía e que era a principal fonte de seus rendimentos.” (Suassuna, 07-14/09/1973, Nº 38)

³³ Marcos Vinícius Rodrigues Vilaça nasceu em Nazaré da Mata-PE, em 30 de junho de 1939. Bacharel em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade Federal de Pernambuco em 1962, foi empossado da cadeira 26 na Academia Brasileira de Letras no dia 2 de julho de 1985.

Se pensarmos que Ariano tinha apenas três anos de idade e, nesse artigo, como ainda hoje, beirando os 80 anos, ele continua a afirmar que lembra do dia da fuga, com certeza essa foi uma lembrança marcante. Mais marcante ainda ao associar a fuga, e as pessoas que os ajudaram nela com sérias represálias. Fernando Nóbrega³⁴, pelo relato de Ariano, teria sido uma vítima inocente dessa história, pois só teria ajudado a um amigo e, por isso, acabou tendo sua torrefação destruída, apesar de sabermos que Nóbrega era um importante aliado de João Suassuna.

Era em função dos motivos que Ariano Suassuna expôs que João Dantas encontrava-se exilado em Recife. Foi nessa época que a polícia invadiu seu escritório, confiscou documentos, cartas e passou a publicar uma série de matérias difamando-o. João Dantas soube pelo mesmo jornal *A União* que, naquele dia, 26 de julho, João Pessoa viajaria para Recife, logo depois de Dantas o ameaçar em um telegrama e ao mesmo tempo em que publicava os escândalos no jornal oficial do governo. Ariano comenta o fato e se pergunta:

“qual era o objetivo do Doutor João Pessoa nesta viagem? João Dantas, depois, em carta dirigida à sua Mãe (...) dizia que sentira no gesto do Presidente da Paraíba a intenção de feri-lo e desmoralizá-lo, mostrando, com sua viagem, que não o temia e que ele, João Dantas, não passava de um covarde e bravateiro: ‘veio e andou a exhibir-se por casas de fotógrafos, por ruas freqüentadas e confeitarias. Queria, mesmo, me passar um atestado de covarde’, dizia João Dantas, nessa carta.” (Suassuna, 28/4-4/05/1974, Nº 69)

Com isso, Suassuna arma a narrativa mostrando os motivos que levavam João Dantas a assassinar João Pessoa. Todos os fatores foram acumulados ao longo dos artigos: as perseguições, a prisão-sequestro de seu irmão, o incêndio em suas fazendas, a invasão e a armação de um escândalo com Anaíde Beiriz, o que teria levado à morte do pai e ao suicídio da amante, e agora a visita à cidade onde Dantas estava exilado. As motivações do crime estão, nesse ponto da argumentação, mais do que explícitas e justificadas por Ariano.

³⁴ Fernando da Cunha Nóbrega, segundo o *Dicionário Biobibliográfico da Paraíba*, nasceu em 1904, foi diplomado Bacharel em Direito pela Faculdade de Direito de Recife em 1927 e, ainda estudante, já assumia o cargo de Oficial de Gabinete de João Suassuna no governo do Estado. Seguiu carreira política sendo Prefeito da cidade João Pessoa; Secretário do Interventor Federal; Deputado Estadual à legislatura 1934/1938; Deputado Federal; Ministro da Agricultura e do Trabalho; Ministro do Tribunal Superior do Trabalho (Leal, 1990). Segundo Ariano, era amigo íntimo de toda a família Suassuna, mesmo após a morte do patriarca.

João Dantas, armado e esperando pelo Presidente, teria o visto entrar na Confeitaria Glória, no centro de Recife, ao lado de Agamenon Magalhães³⁵ e Caio de Lima Cavalcante³⁶. Dantas entrou, apresentou-se – “Eu sou João Dantas” – e fez os disparos.

João Dantas foi preso logo em seguida. Seu cunhado, Augusto Caldas, também foi preso como cúmplice do homicídio. Ambos foram mortos semanas depois, dentro da Casa de Detenção de Recife. Ariano Suassuna sustenta que a morte dos dois foi um assassinato de vingança, mas, oficialmente, ela continua inexplicada.

Suassuna narra uma de suas recordações de menino aos três anos de idade:

“Três dias antes da morte de João Dantas, eu acompanhei minha mãe que ia visitá-lo na detenção do Recife. Lembro-me perfeitamente que fiquei impressionado com a escadaria que subimos, com o tamanho da chave que abriu a porta e com a tranquilidade em que fomos encontrar nosso primo: João Dantas estava sentado a uma mesa, jogando baralho com seu cunhado Augusto Caldas e, se não me engano, mais duas pessoas que não sei quem eram e que se retiraram quando da nossa chegada. Nesse dia, ele contou a minha mãe que, no dia do crime, ao ler a notícia, saltou do bonde cego de raiva. Estava em tal estado de Espírito que, na sua caminhada de volta para casa do cunhado – onde ia buscar o revólver, – bateu com a cabeça contra um poste de luz. Contava-nos ele que só veio tomar consciência disso depois de tudo, naquele dia: sentindo uma dor de cabeça, palpou a testa, sentiu a inchação e, somente então, recordou-se confusamente que batera com a cabeça contra o poste.” (Suassuna, 05-11/05/1974, Nº 70)

Nessas citações em que Ariano evoca uma lembrança dos tempos de criança é importante ressaltar qual memória ele constrói. Não é difícil, a essas alturas, convencer os leitores de que a experiência de visitar, na cadeia, um primo que matou uma outra pessoa é algo marcante para

³⁵ Político de carreira, Agamenon Magalhães elegeu-se à Câmara Federal em 1923 e renovando seu mandato quatro anos depois. Em 1930, em oposição ao governador pernambucano Estácio Coimbra, apoiou a candidatura presidencial de Getúlio Vargas, lançada pela Aliança Liberal. Com a derrota da Aliança, participou ativamente, em Recife, do movimento revolucionário deflagrado em âmbito nacional que depôs o presidente Washington Luís e levou Vargas ao poder em outubro de 1930 (site: CPDOC-FVG http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/biografias/ev_bio_agamenonmagalhaes.htm acessado em 20/06/2006).

³⁶ Caio de Lima Cavalcanti (1898-1975) era diplomata e fundou, em 1927, junto com seu irmão, Carlos de Lima Cavalcanti, o Diário da Manhã e, posteriormente, o Diário da Tarde. Seu irmão Carlos de Lima Cavalcanti apoiou Vargas desde sua candidatura, ocupou lugar de destaque na articulação armada e foi nomeado, depois da tomada do poder em outubro de 30, interventor federal no Estado de Pernambuco (site: FGV – CPDOC, http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/ev_biografias.htm; site: Genealogia Pernambucana, <http://www.araujo.eti.br/cascao2.asp> acessado 20/06/2006).

qualquer criança³⁷. No entanto, é muito pouco provável que uma criança de três anos de idade fosse capaz de compreender todas as circunstâncias, principalmente dos diálogos, que envolviam os adultos à sua volta. Assim, esses relatos de Ariano são, muito provavelmente, uma mistura de lembranças de fatos e de conversas posteriores com seus familiares. Não se trata de identificar o que Ariano realmente lembra, mas, sim, de explicitar que a seleção desses acontecimentos como uma memória de infância é, nos termos de Halbwachs (1994), sem dúvida, uma evidência de que esses acontecimentos são lembrados no interior de um contexto social familiar, e fazem sentido especificamente para Ariano e para os Suassuna enquanto grupo social. Halbwachs mostra como o indivíduo é incentivado, pelo meio social no qual está inserido, a lembrar e atribuir significados a determinados eventos e não a outros. Nesse caso, Ariano é um exemplo dessa seleção social dos eventos, transformando-os em memória individual e coletiva.

Com o assassinato de João Pessoa por João Dantas, e com a eclosão da Revolução de 1930, a situação de João Suassuna e José Pereira Lima se complicava ainda mais. Pelo que conta Ariano, José Pereira Lima teve que vagar por meses pelo sertão para escapar das constantes emboscadas. João Suassuna, acusado de ser o mandante do crime cometido pelo cunhado, teve que ir ao Rio de Janeiro prestar depoimento. Essa é mais uma das lembranças que Ariano afirma ter do pai: partindo de navio e a mãe apontando para a escotilha em que se encontrava.

João Suassuna, antes de viajar para o Rio de Janeiro – no que seria sua última viagem – já se sentia muito ameaçado e mudara a família da Paraíba para Paulista, cidade próxima do Recife, onde acreditava que estariam mais protegidos.

“Nossa situação ficou insustentável. A polícia cercou nossa casa várias vezes. Uma multidão enfurecida também. Ficamos sitiados.” (Suassuna, 2000: 10)

Além de permanecer armado durante todo tempo, segundo Ariano, pressentindo a morte, João Suassuna escreveu, na véspera de seu assassinato no centro do Rio de Janeiro, uma carta de despedida para sua esposa. Nessa carta,³⁸ João Suassuna mostra-se preocupado com a

³⁷ Ana Claudia Marques afirmou, durante nosso exame de qualificação, que levar crianças para visitarem parentes presos é uma prática recorrente entre famílias intrigadas do sertão pernambucano. As cadeias e o estado de “ilegalidade” não são algo tão distante do universo cotidiano e essas visitas colaboram para a perpetuação da intriga.

³⁸ Essa carta está reproduzida em diversas publicações, entre elas: Nogueira (2002), Suassuna, Raimundo (1993) e Nóbrega (1950)

possibilidade de os parentes do Dr. João Pessoa o matarem por vingança pela morte do Presidente da Paraíba. Afirma ainda que não queria, em hipótese alguma, que a família Suassuna ou seus amigos alimentassem sentimento de vingança contra seus possíveis assassinos.

João Suassuna morreu no dia seguinte, em 9 de outubro de 1930, assassinado a tiros por um pistoleiro, chamado Miguel Alves de Souza, a mando dos Pessoa. Dona Rita de Cássia, que nunca mais tirou o luto, passou por uma fase itinerante. Apoiada por uma rede de proteção, passou por diversas cidades e fazendas até conseguir se instalar em uma das propriedades da família em Taperoá.

Rita de Cássia acatou o desejo do marido, retirou-se do cenário de guerra, recolheu-se em uma de suas fazendas e nunca deixou que um filho seu vingasse a morte do pai.

O assassino de João Suassuna foi preso e condenado a quatro anos de prisão, sendo solto após cumprir a metade da pena. Ariano Suassuna conta que, um dia, o ex-presidiário passou pelas redondezas da fazenda onde estavam instalados:

“Lembro de um morador, que gostava muito de papai, ajoelhado nos pés de mamãe. Ele pedia que ela não dissesse que mandava matar ele, mas dissesse apenas que permitia. Ela não permitiu.” (Suassuna, 2000c: 77)

O desterro é uma das possibilidades para o encaminhamento de uma *intriga* quando uma das partes se sente mais vulnerável do que a outra, conforme Marques (2002). A opção pelo desterro é a mais prudente, no sentido de que se deixa a disputa por honra e *status* e se prioriza a vida dos familiares. No entanto, a própria Ana Claudia Marques mostra que uma *intriga* não acaba nunca. Por mais que o ciclo de vingança se interrompa, dificilmente a paz completa reinará entre duas famílias intrigadas.

“(...) o terror que se sente diante dela deriva de nunca mais se poder confiar na paz obtida pelo acordo tácito ou explícito, subsequente a um agravo ou à sua compensação. (...) uma pessoa que se vai embora por conta de uma *intriga* pode voltar a qualquer momento, muito tempo depois, para matar de surpresa o intrigado. De qualquer maneira, entre partes intrigadas, mesmo que um acordo esteja prevalecendo, um problema qualquer pode deflagrar tudo de novo. Esta possibilidade é o que pereniza o estado de *intriga*.” (Marques, 2002: 77)

Parece que essa situação se aproxima do caso dos Suassuna, ou ao menos da visão que Ariano tem dele, após a morte do patriarca. Em entrevista recente, Ariano ainda conta essa história e diz que a mãe mentiu para os filhos dizendo que o assassino estava morto:

“Quando eu soube que ele estava vivo, perguntei a minha mãe: ‘A sra. dizia pra gente que o Miguel tinha morrido, por que?’ Ela respondeu: ‘É verdade, meu filho, eu menti. Precisava tirar esse peso de vocês’. Pouco antes de morrer, minha mãe deu uma entrevista procurando inocentar o mandante. Eu tenho a impressão de que ela fez isso ainda temendo que a gente pudesse agir movido por um sentimento de vingança, de dívida de sangue.” (Suassuna, 2000b: 29)

A preocupação de Rita de Cássia mostra que o desterro interrompeu o ciclo de mortes, mas não a *intriga*, que potencialmente podia re-aflorar a qualquer momento. Segundo Ariano, a mãe tirou a idéia de vingança da cabeça dos filhos, mas, ao mesmo tempo, nunca tirou o luto.

Não se pretende explicar a biografia de Ariano a partir de uma teoria antropológica, mas, sim, realçar que a narrativa que Ariano conta a respeito de sua vida faz sentido no interior de um sistema de brigas de famílias. Desse modo, não se trata de identificar a “verdade” da biografia, mas o sentido que uma biografia construída por Ariano adquire em um determinado contexto social e para o próprio dramaturgo em sua obra.

Tal biografia é assim o resultado de uma narrativa que se volta para e por Suassuna. A história vira memória e Ariano refez a história em chave familiar e socializada. Estabelece dicotomias, deixa evidente os seus “heróis”, assim como prepara a sua própria ficção. Com efeito, os limites entre ficção e não-ficção, mito e metáfora, nos termos de Sahlins (1986), ficam difíceis de estabelecer. Apostamos, também, que não vale a pena. Vamos, então, a essa biografia ficcionalizada por e para Suassuna, que não se separa da obra e da vida. Afinal, as representações, como já mostrou Durkheim, encontram-se ancoradas no mundo. Não há, assim, como separá-las da realidade. A obra e a vida de Suassuna se misturam: fato e ficção/ficção e fato.

2. FORMAÇÃO

A narrativa de Ariano Suassuna ganha agora novo eixo, destacando o período da formação do dramaturgo. Tudo parece fazer sentido.

Fugindo do ciclo de mortes, a família Suassuna, agora chefiada pela matriarca, passa por um período de deslocamentos constantes³⁹, até recolher-se na Acauã, uma de suas fazendas no sertão da Paraíba, no município de Souza. Em função da seca de 1932, a família perde praticamente todo o gado dessa fazenda e de outra, a do Saco. Parece que essas dificuldades financeiras colaboraram para que Rita de Cássia se mudasse com a família para Taperoá, município próximo a outras propriedades dos Dantas.

O estabelecimento em um pequeno centro urbano possibilitou que Ariano e seus irmãos freqüentassem a escola primária, além de passarem temporadas nas fazendas dos tios maternos. O contato com esses tios é de extrema importância, pois será por meio deles que Ariano conhecerá a biblioteca que o pai havia deixado. Manuel Dantas Villar e Joaquim Dantas apresentam ao futuro dramaturgo, em 1942, as obras de Euclides da Cunha, Eça de Queiroz, Guerra Junqueiro e Antero Figueiredo. Por intermédio de outro tio materno, Antônio Dantas Villar, lê *Doidinho*, de José Lins do Rego⁴⁰.

Entre 1934 e 1937, as dificuldades financeiras levaram Rita de Cássia a vender, pouco a pouco, as fazendas herdadas para custear a vida urbana que escolhera. Foi com a venda de algumas propriedades que Ariano entra para o colégio Americano Batista em Recife e que seus irmãos mais velhos, Saulo e João, passam a freqüentar as faculdades de Medicina e Lucas, a de

³⁹ Foram seis fugas em quatro meses, a família passou pelo sertão e capital da Paraíba, por Natal-RN – onde o Governador Juvenal Lamartine, que era casado com uma parente de Rita de Cássia, deu-lhes abrigo em sua casa –, Paulista-PE, onde receberam o apoio de empresário “Coronel” Frederico Lundgren, que mantinha sua indústria têxtil em Rio Tinto-PB e Paulista-PE e os abrigou misturados com os funcionários alemães. Sobre as fugas ver o livro de João Suassuna (2000). Sobre os Lundgren ver Alvim (1997).

⁴⁰ A importância dos tios em sua formação é reconhecida por Ariano. Os tios, segundo ele, foram até transformados em personagens importantes no *Romance da Pedra do Reino*.

Direito⁴¹. Esses três irmãos moraram em uma pensão bem freqüentada pela jovem intelectualidade recifense. Noel Nutels⁴² era filho dos donos e morava lá junto com Capiba⁴³, Rubem Braga⁴⁴ e Fernando Lobo⁴⁵. Ariano conta em um artigo do *Jornal da Semana* como as aventuras desse grupo de amigos chegavam aos seus ouvidos, durante as férias de seus irmãos em Taperoá, com um tom de história legendária e personagens fantásticos.

“Suas histórias me chegavam através de meus irmãos mais velhos, de modo que, para mim, ainda morando em Taperoá, Capiba, Noel Nutels e Rubem Braga eram verdadeiros tipos de legenda. Eu seguia as ‘aventuras’ vividas por eles no Recife e contadas por meus irmãos em Taperoá, nas férias, como quem segue a vida de personagens de novela.” (Suassuna, 25-31/03/1973).

Alguns desses amigos tornam-se, mais tarde, amigos também de Ariano. Esse é o caso de Nutels, que passa a freqüentar a casa da família Suassuna, e de Capiba, que se torna íntimo de Ariano.

Mas não tardou muito para toda a família mudar-se para a capital. Em 1942, Rita de Cássia vende a fazenda *Malhada da Onça* para um irmão e compra uma casa em Recife, onde todos os filhos já moravam. Em 1943, Ariano ingressa no Ginásio de Pernambuco e em 1945 passa a estudar no Colégio Oswaldo Cruz, dois grandes colégios de elite em Recife.

⁴¹ Ariano afirma, em entrevista que a escolha por Recife, mesmo com a morte do Pai, se deu ainda pelo medo de represálias. “Meu pai não botava ninguém para estudar na capital por causa do ambiente político, que era muito contrário a nós por causa dos acontecimentos de 1930. Aí, minha mãe, revelando uma visão enorme, resolveu colocar os filhos para estudar aqui [Recife]” (Suassuna, 2003: 36).

⁴² Noel Nutels, ucraniano vindo para o Brasil com alguns anos de vida, tornou-se um importante sanitarista dedicado à saúde dos povos indígenas. Participa da Marcha para o Oeste, por intermédio da Fundação Brasil Central (1942/43) e da Expedição Roncador-Xingu (1946), ambas ao lado dos Irmãos Villas Boas.

⁴³ Lourenço Fonseca Barbosa (1908-1997), filho de maestro, tornou-se músico e compositor principalmente de frevos, maracatus e músicas de carnaval. Ao mudar-se para Recife para estudar direito funda o Jazz Acadêmico de Recife. Capiba, Ariano Suassuna e Guerra Peixe elaboram as bases para a música Armorial. Ariano chega a escrever um ensaio sobre a obra de Capiba: SUASSUNA, Ariano. *Notas sobre a música da Capiba*. In: CAPIBA [Lourenço da Fonseca Barbosa]; FERREIRA, Ascenso. *É de Tororó*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1951. Para mais detalhes ver Santos (1999).

⁴⁴ Nessa época, Rubem Braga (1913-1990) era redator do jornal recifense *A Folha do Povo*.

⁴⁵ Compositor, nasceu em Recife-PE em 26/7/1915 e faleceu no Rio de Janeiro-RJ em 22/12/1996. Estudou piano com o pai de Capiba, o que os tornou muito próximos. Na época da pensão, era estudante de Direito.

Apesar de, com auxílio de um professor do colégio, ter publicado o poema Noturno⁴⁶, foi na Faculdade de Direito que Ariano iniciou sua atividade artística de maneira mais sistemática.

Logo no primeiro ano de faculdade, em 1946, conheceu uma turma de jovens interessados em artes e literatura que, juntos, criaram o *Teatro do Estudante de Pernambuco* (TEP)⁴⁷. Foi por incentivo de um concurso promovido pelo TEP em 1947 que Ariano escreve a peça *Uma Mulher Vestida de Sol*, recebendo o primeiro lugar em 1948. Essa peça inaugura o teatro de Ariano Suassuna. A partir daí o artista escreve quase uma peça por ano, isso até 1962⁴⁸.

O *Teatro do Estudante de Pernambuco* foi um centro importante de produção teatral, principalmente para a trajetória de Ariano Suassuna. No entanto, quando ele foi fundado pelos alunos da Faculdade de Direito, Recife já vivia um momento de efervescência teatral. Os ditames que guiaram o TEP em suas escolhas estéticas ficam mais claros se tivermos compreendido o que outras companhias de teatro, principalmente o *Teatro de Amadores de Pernambuco*, realizam no mesmo período. Por isso, antes de nos determos nas proposições feitas pelo TEP, adentraremos no contexto teatral de Recife dos anos 1930-40.

⁴⁶ Esse poema foi publicado no suplemento literário do Jornal do Comércio a 7 de outubro de 1945. Em 1946 Ariano o publicou novamente na revista Estudantes, da faculdade de Direito do Recife (ano I, n. 1, ago. 1946, p. 37). Uma versão modificada pode ser encontrada na seleção organizada por Carlos Newton Júnior (1999).

⁴⁷ Compuseram o TEP: José Laurênio de Melo (poeta), Carlos Maciel, Salustiano Gomes Lins, Capiba, Galba Pragna, Joel Pontes, ator e ensaísta, José de Moraes Pinho, homem de teatro, Gastão de Holanda, escritor, Aloísio Magalhães, pintor, Ivan Neves Pedrosa, Genivaldo Wanderley, Heraldo Pessoa Souto Maior, Fernando José da Rocha Cavalcanti, Ana e Rachel Canen, Epitácio Gadelha, José Guimarães Sobrinho. Sobre a criação do TEP ver também: Santos (1999: 39); Suassuna (2000b); Vassallo (1993).

⁴⁸ Em 1948 escreve *Catam as Harpas de São*. Em 1949, *Os Homens de Barro* e *O Auto de João da Cruz*, que recebeu o prêmio Martins Pena da Divisão de Extensão Cultural e Artística da Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco. Em 1951, *Torturas de um Coração ou Em Boca Fechada Não Entra Mosquito*. Em 1952, *O Arco Desolado*, que, em 1954, recebe Menção Honrosa no concurso do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Recria, em 1953, o conto popular *O Castigo da Soberba*, transformando-o em um entremez. Em 1954 é a vez de transformar uma peça popular de mamulengo no entremez *O Rico Avarento*. Em 1955, escreve o *Auto da Compadecida*, a partir de contos populares e entremizes já escritos por ele anos antes. Em 1956, lança-se na prosa com *A História de Amor de Fernando e Isaura*, uma versão da lenda irlandesa *Tristão e Isolda*. Em 1957, escreve *O Santo e a Porca* e *O Casamento Suspeitoso*. O entremez *O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna* é escrito em 1958, *A Pena e a Lei* em 1959. Em 1960, escreve *Farça da Boa Preguiça* e, em 1962, *A Caseira Catarina*. Depois, dedica-se sobretudo à prosa, mas em 1987 escreve a peça *As Conchambranças de Quaderna* e em 1997 *A História de Romeu e Julieta*.

2.1. Companhias de teatro

O teatro em Pernambuco já era uma atividade artística realizada com uma certa regularidade quando os estudantes, em 1946, decidiram reativar o TEP⁴⁹. Após a revolução de 1930, com a consolidação do novo governo na província pernambucana, Samuel Campelo⁵⁰, em abril de 1931, deixa o cargo de delegado de polícia do 1º Distrito, torna-se diretor do Teatro Santa Isabel e, um ano mais tarde, junto com o ator Elpídio Câmara, forma a companhia *Gente Nossa*. Essa companhia é o marco inicial do teatro produzido em Pernambuco, uma vez que conseguiu manter um elenco expressivo e atuante durante quase dez anos. Antes do *Gente Nossa*, Recife recebia companhias nacionais ou estrangeiras para se apresentarem no Santa Isabel, mas não conseguia manter uma agenda de apresentações regulares com produções locais (Pontes, 1990).

Esse grupo era financiado pelo corpo de sócios mantenedores que pagavam mensalidades em troca de assentos garantidos nas estréias. Era claramente um teatro direcionado à elite e ainda estava muito atrelado ao teatro fácil das “comédias de Boulevard”. No entanto, tal produção teve a originalidade de estimular autores locais a escreverem suas pequenas peças e operetas e prezar por um aprimoramento técnico que, segundo Cadengue (1989), não era visto anteriormente nas produções pernambucanas.

O que nos interessa no *Grupo Gente Nossa* é mostrar como, desde os anos 1930, já havia uma vida teatral em Recife e uma conhecida demanda por montagens regulares; isso sem esquecer que havia um corpo de assinantes dispostos a financiar os espetáculos. Além disso, o teatro se viabiliza, principalmente, após a revolução, com a nomeação de Campelo para a direção

⁴⁹ O *Teatro do Estudante de Pernambuco* já tivera duas outras experiências antes desse grupo de jovens assumir sua direção. Na primeira, em 1930, encenou-se uma peça de Paulo Gonçalves, dirigida por Valdemar de Oliveira. A segunda, foi uma fase mambembe em que se encenavam “peças fáceis”, “para rir” (Cadengue, 1989: 187).

⁵⁰ Samuel Campelo estreara como ator em 1905 no Clube Esportivo Pernambucano. Circulava por vários outros clubes e agremiações familiares que desenvolviam algum teatro. Enredou-se na política apoiando o general Dantas Barreto, escrevendo em jornais e discursando em comícios. Formou-se bacharel em Direito em 1912 e nos três anos seguintes foi promotor público em Vitória de Santo Antão, até perder o cargo com o rompimento entre Barreto e Manuel Borba. Dantas Barreto (1850-1931), por sua vez, participara da guerra do Paraguai como voluntário da pátria, participou da guerra de Canudos passando a Coronel. Fora ministro da defesa de Hermes da Fonseca, deixando o cargo para assumir o mandato no governo de Pernambuco (1911-1915).

do Teatro Santa Isabel, o que levou à fundação do *Gente Nossa* e, com isso, a um início de institucionalização, por mais precária que fosse, das artes cênicas.

Mas a maior contribuição do *Gente Nossa* talvez tenha sido propiciar um espaço de experimentação e aprendizagem para atores, encenadores, maquinistas e cenógrafos. Foi no interior desse grupo que Valdemar de Oliveira⁵¹ familiarizou-se com o fazer teatral. Foi lá que, por meio de profissionais contratados para levar ao palco as peças do grupo, Oliveira pôde entrar em contato com as diferentes técnicas que compõem a arte dramática⁵².

Com a morte de Campelo, Valdemar de Oliveira assume o posto de diretor artístico do *Grupo Gente Nossa*. No entanto, não consegue levar em frente o elenco, que, segundo ele, se dissolvia em pequenas brigas (Cadengue, 1989: 51). Pouco a pouco, suas atividades vão sendo substituídas por um novo projeto de Oliveira: o de formar um *Teatro de Amadores de Pernambuco*. Esse *Teatro de Amadores* funcionou como um departamento autônomo no interior do *Gente Nossa*, mas ganha primeiro plano com a dissolução total do *Grupo*.

Desse modo, as primeiras montagens do TAP ainda estavam, até 1944, associadas ao *Gente Nossa*, que emprestava os cenários e mantinha seu nome nos prospectos como “montagem e direção geral *Gente Nossa*”. O nome *Gente Nossa* acabou funcionando como uma marca de qualidade. Não só o TAP, mas vários atores egressos desse grupo utilizavam essa chancela com a finalidade de atrair o público (Pontes, 1990).

Valdemar de Oliveira torna-se uma figura central no cenário cultural de Recife. Com a morte de Samuel Campelo, foi nomeado, além de diretor do *Gente Nossa*, diretor do Teatro Santa Isabel em 1939, cargo que exerceu até 1950. Foi indicado para esse posto pelo próprio prefeito de Recife, Novais Filho, e apoiado pelo então interventor Agamenon Magalhães. Com amplo

⁵¹ Valdemar de Oliveira (1900-1977) era médico diplomado pela Faculdade de Medicina da Bahia em 1922. Atuou como jornalista e editor do *Jornal do Comércio* em Recife, professor ginásial. Foi diretor do teatro Santa Isabel e autor de teatro com as peças: *Frevo, capoeira e passo*, *Os três maridos dela*, *Eva na política*, *Tão fácil a felicidade*, *Mocambo*, *O Mistério do Cofre*. Para biografia de Valdemar ver Arquivo Valdemar de Oliveira Fundação Joaquim Nabuco, Recife PE; Cadengue (1989; 1991) (site da Fundação Joaquim Nabuco, acessado dia 22/07/05: <http://www.fundaj.gov.br/docs/pe/pe0026.html>).

⁵² Passaram pelo *Gente Nossa* os atores portugueses Manoel Matos, Adolfo Sampaio e o brasileiro Carlos Torres e os cenógrafos Álvaro Amorim e Mário Nunes, entre outros profissionais. Para mais detalhes ver: Pontes (1990); Cadengue (1989).

relacionamento nos meios estatais, Valdemar teve apoio suficiente para fortalecer as artes cênicas na capital pernambucana⁵³.

Antônio Cadengue, pesquisador que, sob orientação de Sábato Magaldi, dedicou-se à história do TAP, afirma:

“Com o passar do tempo, foi o TAP consolidando-se na cena recifense, ganhando prestígio e proteção, tanto a nível cultural e artístico quanto a nível político-social. Assim é que, ao lado de sua mais profunda relação com o teatro, Valdemar desenvolvia as mais estreitas relações sociais com os poderes, que muito lhe valeram. Amizades com Governadores, Prefeitos, Interventores, políticos, de modo geral, com a elite da sociedade pernambucana, de que também fazia parte, como médico, professor, jornalista e intelectual.” (Cadengue, 1989: 55)

Já o evento que marca o início do *Teatro de Amadores de Pernambuco* mostra essa intimidade com a elite no qual o TAP foi criado. A primeira peça encenada pelo grupo foi *Knock ou o Triunfo da Medicina*, do francês Jules Romains, pseudônimo de Louis-Henri-Jean Farigoule, em uma festa comemorativa do centenário da fundação da Sociedade de Medicina de Pernambuco, ocorrida em 4 de abril de 1941. Tratava-se de uma sátira escrita em 1923, nos moldes de Molière, em que se abordava o poder que os médicos adquiriram em face da credulidade dos homens comuns. O elenco era composto pelos próprios médicos, suas esposas e familiares. Era um teatro amador, feito por amadores da mesma elite que consumia esse tipo de espetáculo. Eram os médicos encenando uma peça sobre sua profissão para Sociedade de Medicina de Pernambuco e a renda dos ingressos seria revertida para essa mesma corporação profissional.

Os vários elogios empolgados de autoridades mostram claramente que estavam satisfeitos com o resultado de seus investimentos nas artes cênicas. O prefeito Novais Filho, por exemplo, escreveu:

⁵³ Valdemar Oliveira também foi amigo do governador Carlos de Lima Cavalcanti, que, em 1935, chegou a indicá-lo para representar a imprensa pernambucana em uma viagem de Vargas à Argentina e ao Uruguai. Isso causou sérias críticas da *Associação de Imprensa de Pernambuco*, que não teve chance de fazer sua indicação. A organização representante da classe se indignou pelo fato de Valdemar ser escolhido diretamente pelo governador sem que ela fosse ouvida. Além do mais, a *Associação* queixou-se por Valdemar ser médico, apenas um amador no jornalismo, e não um profissional. Para esse debate ver tanto *Jornal do Comércio* como *Diário de Pernambuco* dos dias 15, 16 e 17 de maio de 1935. Esse e outros casos indicam o alto grau de intimidade de Valdemar de Oliveira com as instâncias de poder.

“O Teatro de Amadores vem conseguindo um sucesso muito grande e dia a dia verificamos quanto talento artístico possui a nossa melhor sociedade. Nenhuma outra cidade se avantajará ao Recife, nestas grandes manifestações de interesse e bom gosto no cultivo de beleza e de arte. Fico orgulhoso, como pernambucano e prefeito desta capital, vendo que a minha gente ama o belo e sente alegria em esforçar-se e defender todos os triunfos para as diferentes expressões de pura espiritualidade”.

Já Agamenon Magalhães escreveu:

“Esse Teatro de Amadores, criado, dirigido e interpretado por Valdemar de Oliveira, que é médico e professor, e mais por outros médicos, clínicos e especialistas, homens de ciência e homens de laboratório, é realmente algo de extraordinário, de maravilhoso e original, na cultura brasileira. Esses médicos não interpretam sós, o que seria insípido. Não fazem um teatro só de homens, o que não teria graça. Representam com a colaboração das próprias mulheres e de um grupo de meninas bonitas e inteligentes, que têm temperamento, personalidade, espírito para interpretar e sentir as emoções mais profundas. O Teatro de Amadores é uma revelação. Revelação de arte. Revelação de cultura e de temperamentos privilegiados ocultos e desconhecidos, talvez oprimidos por outras profissões e outras necessidades, mas, certamente, eleitos para interpretar e sentir as grandes belezas da vida.”⁵⁴

De 1941 até 1947, ano em que o *Teatro do Estudante de Pernambuco* inicia suas atividades, o TAP já tinha encenado 21 peças⁵⁵, feito três excursões para Natal, Fortaleza e Salvador, e todas as apresentações com suas bilheterias revertidas para instituições de caridade.

O caráter humanitário foi uma estratégia importante para convencer a elite – principalmente na montagem de *Dr. Knock* – a participar do elenco e a encher os teatros para

⁵⁴ Ambos depoimentos foram retirados dos *Livros de Recortes* de Valdemar de Oliveira, mantidos na Fundação Joaquim Nabuco, Recife-PE. Oliveira possuía livros em que colava todas as notícias de jornal que saíam ao seu respeito, no entanto, praticamente nenhuma tem referência quanto à data ou ao veículo de publicação. Ainda assim, é possível inferir que se trata de comentários a respeito das primeiras encenações do Grupo, por volta de 1941. Para mais depoimentos dessas e de outras autoridades, ver: Cadengue (1989), Cadengue (1991) (www.tap.org.br - site oficial do TAP, acessado 14/06/2006).

⁵⁵ *Dr. Knock*, de Jules Romain; *Primerose*, de Robert de Flers e G. Caillavet; *Uma Mulher Sem Importância*, de Oscar Wilde; *O Processo de Mary Dugan*, de Bayard Weller; *Por Causa de Você*, de Silvano Serra; *Alto Mar (Outward Bond)*, de Sunnton Vane; *Canção da Felicidade*, de Oduvaldo Viana; *A Exilada*, de Henry Kistemaeckers; *Oriente e Ocidente (East of Suez)*, de Somerset Maugham; *A Evasão*, de Eugène Brieux; *O instinto*, de Henry Kistemaeckers; *O Leque de Lady Windermere*, de Oscar Wilde; *A Comédia do Coração*, de Paulo Gonçalves; *Capricho*, de Alfred de Musset; *Interior*, de Maurice Maeterlinck; *A Gota d'Água*, de Henri Bordeaux; *O Homem que não Viveu*, de Marcel Pagnol; *A Dama da Madrugada*, de Alejandro Cansona; *Um Dia de Outubro*, de Georg Kaiser; *Última Edição do Diabo*, de Alejandro Cansona; *Tinha de Acontecer (Karl und Anna)*, de Leonhard Frank. Além dessas, duas outras peças foram radiofonizadas em 1942-43. *Nuvem*, de Coelho Neto, e *Oráculo*, de Arthur Azevedo. A renda recebida pela emissora também foi destinada a instituições de caridade. Para detalhes sobre cada encenação ver Cadengue (1989).

assistir ao espetáculo. O apelo à caridade partia sobretudo de Valdemar de Oliveira, que se manteria em atividades assistencialistas mesmo fora do TAP, na direção do Rotary Club a partir dos anos 1960⁵⁶.

De qualquer modo, os amadores, tendo a proteção dos governos, principalmente nas figuras de Agamenon Magalhães, interventor, e Novais Filho, prefeito de Recife, e não necessitando reverter a renda dos espetáculos para pagamento dos atores, podiam, segundo Cadengue (1989), se manter, de certo modo, livres na escolha do repertório. Essa escolha, no entanto, deveria agradar à elite como um todo – tanto àqueles que assistem a peça como àqueles que iriam executá-la⁵⁷.

Segundo Cadengue e Pontes, o teatro que era feito pelo *Gente Nossa* não apresentava um projeto de aprimoramento estético. Desse modo, não se pensava em uma renovação dos tipos de montagens que eram levadas ao palco. Já no TAP, Valdemar de Oliveira conseguiu projetar um plano de mudança de “Mentalidade Artística”. O primeiro indicador é o repertório escolhido, que, no TAP, não se restringia a autores regionais. Cadengue ressalta que:

“Muito embora a maioria dos textos escolhidos nesta fase que vai de 1941 a 1947, já revelasse certo anacronismo quando em confronto com outros conjuntos brasileiros, em Recife, eles constituíam-se novidades indiscutíveis. (...) Se o grupo ateu-se a um Kistemaeckers, por exemplo, foi capaz de trazer à cena, surpreendentemente, Georg Kaiser. Mas este fato também dá a medida de ausência de critérios na escolha de seu repertório. Entretanto, o conjunto buscava seus caminhos e, neles, mais uma de suas características afloraria: o ecletismo. Não temia apresentar um naturalismo à Breieux e derramar-se na finesse romântica de um Musset ou no simbolismo de um Maeterlinck. O importante era apresentar peças que possibilitassem ao Grupo um exercício de estilos e, ao espectador, a certeza de estar diante de acontecimentos inédito e, por que não?, moderno. Modernidade que rompia com o provincianismo de seu antecessor, inovando no mínimo o repertório e mesmo seus procedimentos cênicos, embora ainda encontremos nele o ‘velho teatro’ com ponto, cenários

⁵⁶ Atualmente, o *Teatro de Amadores de Pernambuco* é dirigido pelo filho de Valdemar Oliveira, Fernando Oliveira. As bilheterias dos espetáculos continuam sendo destinadas a fins filantrópicos. Mais detalhes no site oficial do grupo: www.tap.org.br (acesso em 22/03/2006).

⁵⁷ Essa liberdade deve ser matizada um pouco, pois é o próprio Antônio Cadengue que faz uma afirmação um tanto solta em sua dissertação de mestrado, que nos deixa sem saber ao certo o grau de autonomia na escolha das peças. Diz ele sobre a peça *Uma Mulher Sem Importância*, de Oscar Wilde: “Com o aval da Sra. Antonieta Magalhães, esposa do Interventor Agamenon Magalhães, iniciam-se os ensaios da peça (...)” (Cadengue, 1989: 94) – como se a senhora fosse uma espécie de censora do grupo. No entanto, não dá mais detalhes nem sobre ela nem sobre outras pessoas que tivessem uma intervenção direta na escolha dos textos.

de gabinetes, elenco sem domínio técnico e sempre escolhido em função do *physique du role*.” (Cadengue, 1989: 205)

Conforme Cadengue, a qualidade técnica dos atores e do espetáculo, como um todo, melhorou muito com as atividades do TAP, isso se comparado com os espetáculos do *Gente Nossa*. A partir de 1944, já na montagem de *A Comédia do Coração*, de Paulo Gonçalves, foi contratado o diretor Zygmunt Turkow, justamente com o intuito de elevar o nível das encenações. Foi por intermédio dele que os atores entraram em contato com a figura do encenador, do “orquestrador do espetáculo” como um todo. Diferentemente da figura do ensaiador, a que os amadores estavam habituados, Turkow preocupava-se com o cenário, com a marcação dos atores e com a iluminação, que nesse espetáculo, segundo Cadengue (1989) exerceu um papel central.

“A representação de *A Comédia* foi tão intensa que chega-se a concluir com segurança: Recife tem público capaz de prestigiar um outro tipo de espetáculo que não seja para rir! O TAP divisa (sic), então, que existe outras linguagens cênicas que urge alcançar. (...) os amadores pretendem familiarizar-se com o palco e o fazendo, modificar o gosto do público. São seus anos de aprendizagem, suas primeiras letras: realiza espetáculos que lhe serve de lições, como prepara o público para receber o ‘grande teatro universal’.” (Cadengue, 1989: 205)

O TAP, principalmente Valdemar de Oliveira, estava tentando executar uma modernização do teatro em Recife, buscando colocá-lo no passo dos outros centros culturais do país. Para isso, o diálogo não só com o público, mas também com o próprio elenco, fazia com que a “modernização” se desse aos trancos, permeada pelo ecletismo, pela falta de critério na escolha do repertório, pela priorização de autores estrangeiros e pela demora em abandonar as técnicas mais antigas do teatro como a utilização do ponto.

A questão não era apenas formar um público capaz de assimilar um novo tipo de espetáculo, mas, também, de criar um grupo capaz de encená-lo. É com esse intuito que a tendência de contratar diretores profissionais continuou nos anos seguintes. Além de Turkow, passaram pelo TAP Adacto Filho, em 1948, Ziembinski, em 1949, e, em seguida, Jorge Kossowski, Willy Keller, Flaminio Bolloni Cerri, Graça Melo, Bibi Ferreira. Esses diretores renovaram muito as encenações da companhia, renovação essa já percebida por Décio de Almeida Prado, em artigo de 1955 sobre a peça *A Casa de Bernarda Alba*, encenada no mesmo ano (Prado, 1955).

O Teatro de Amadores de Pernambuco contribuiu na ampliação do repertório, uma vez que peças de grandes dramaturgos passaram a ser encenadas. Segundo Décio de Almeida Prado, a constância e a habilidade em dosar o teatro comercial sem se render à bilheteria foram virtudes dessa companhia. O TAP buscava sobreviver, mas conseguia equilibrar a sobrevivência com boa qualidade no repertório e na encenação, o que nem todas as companhias da época conseguiam. Afirma Prado:

“*O Teatro de Amadores de Pernambuco* é uma companhia amadora que, num meio de empresas teatrais de experiência efêmera como o nosso, consegue durar quinze anos, podendo enfrentar, sem medo, qualquer platéia, e encenar, sem desdouro, qualquer texto, representando com honestidade, dignidade artística e bom gosto.” (Prado, 1955: 322)

Esse projeto de Valdemar de Oliveira de educar a elite para o bom teatro e o intuito de proporcionar ao Recife as experiências artísticas do Rio de Janeiro e de São Paulo é, de certa forma, uma atitude consciente. Por sinal, a preocupação com a formação cultural está presente nas outras atividades que Valdemar de Oliveira desenvolvia paralelamente ao TAP.

Além do Santa Isabel, Valdemar dirigiu uma revista cultural chamada *Contraponto*, publicação oficial do Teatro e, conseqüentemente, do TAP. Foram editados treze números de 1946 até 1951, quando a revista deixa de circular⁵⁸. Impressa com uma ótima qualidade gráfica, a revista *Contraponto* trazia ensaios, artigos, fotos, quadros, gravuras e informações culturais não só de Pernambuco, como de São Paulo, Rio de Janeiro e do exterior.

A revista apresentava notas, comentando peças encenadas em outros lugares, como *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. Publicava, também, artigos sobre o expressionismo alemão, o cubismo, a música de Bach, a cultura popular, como o maracatu, o frevo, o cavalo-marinho, a cerâmica de Mestre Vitalino, e entrevistas com artistas famosos como Villa-Lobos e Mário de Andrade. Nela se publicavam textos de Gilberto Freyre, Cecília Meireles, Hermilo Borba Filho, Valdemar de Oliveira, Mário de Andrade, Joel Ponte, Abelardo da Hora. Além do mais, a revista reportava eventos importantes para a comunidade artística local, por exemplo, a visita de personalidades a cidade do Recife, como a passagem de Adactio Filho, Cícero Dias e

⁵⁸ A Revista foi financiada, principalmente, pelos anúncios de casas de comércio ou fábricas impressos ao longo de suas páginas.

Paschoal Carlos Magno, que vieram ao Recife em 1948 inaugurar a Barraca-teatro do *Teatro do Estudante*.

Tudo isso sem contar as páginas dedicadas ao *Teatro de Amadores*, sempre mais detalhadas, e ao *Teatro do Estudante*, que recebia alguma atenção. O periódico, por vezes, publicava notas sobre outras companhias, como a dos *Bancários* ou do *Teatro Universitário de Pernambuco*.

Revelando-se atualizada com relação aos assuntos tratados nos grandes centros brasileiros, Rio e São Paulo, além dos longos artigos sobre movimentos estéticos europeus, a revista tentava criar um ar cosmopolita à produção recifense. Tentava legitimar a atuação do *Teatro de Amadores* como uma prática coadunada com o desenvolvimento das artes no resto do mundo.

No número 12, por exemplo, datado de dezembro de 1950, a *Contraponto* traz uma lista das atividades desenvolvidas naquele ano pelo Teatro Santa Isabel e, entre elas, alguns convidados indicam essa tentativa de se manter a par do andamento artístico nacional. Villalobos regeu a Orquestra sinfônica do Recife; Olegário Mariano fez uma palestra sobre seu pai, José Mariano, líder do movimento abolicionista de Pernambuco; a Companhia de Procópio Ferreira realizou algumas apresentações e o próprio Procópio Ferreira também ministrou algumas palestras. Isso sem contar os vários artistas estrangeiros que se apresentaram ao longo do ano, como o violinista russo-americano Isaac Stern (1920-2001), o pianista tcheco-americano Rudolf Firkusny (1912-1994), a contra-alto Marian Anderson (1897-1993), o bailarino alemão Harald Kreutzberg (1902-1968), entre outros.

Essa inclinação para o cosmopolitismo, que já era sentida no repertório adotado pelo TAP e nas contratações de diretores, estava presente também na *Revista Contraponto* e nas atividades desenvolvidas no Teatro Santa Isabel. Por mais que Cadengue afirme que o objetivo de se manter compassado com os centros de produção cultural não foi completamente atingido ao analisar o repertório do TAP, é possível notarmos ao menos a intenção de Valdemar de Oliveira de acompanhar o desenvolvimento das artes no resto do mundo.

2.2. Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco

Em 1945, alguns jovens que cursavam a Faculdade de Direito começam a articular a reativação do TEP e, para isso, chamam Hermilo Borba Filho, ator, diretor e tradutor do TAP e crítico teatral do *Jornal do Comércio*, com a coluna “Do Meu Caderno de Teatro”⁵⁹. Mostrando-se, em seus artigos, insatisfeito com a atuação do TAP, Hermilo adere à idéia de formação de um novo grupo amador com os estudantes da Faculdade de Direito, Joel Pontes, Genivaldo Wanderley, José Guimarães Sobrinho e Galba Pragna.

Com 28 anos, dez a mais do que praticamente toda a turma, Hermilo ingressa na Faculdade, em 1946, apenas para justificar sua direção do Teatro dos Estudantes. Além de já ter passado rapidamente pelos cursos de Medicina e Química Industrial – abandonando-os sem os concluir –, Hermilo era experiente no mundo do teatro. Caçula e 12 anos mais novo que o segundo irmão mais novo, nascido em Palmares-PE em 1917, temos poucas informações sobre sua família. Sabemos apenas que seu pai, Hermilo Borba de Carvalho, era um senhor de engenho importante da região, mas que, por volta de 1930, entra em decadência.

Hermilo atuara em companhias amadoras em sua cidade antes de fixar residência em Recife, em 1936, para dar continuidade a seus estudos. Escrevera sua primeira peça, *Felicidade*, em 1935 e, ao chegar no Recife, trabalhou no *Grupo Gente Nossa* de Samuel Campelo, como ponto. Em seguida, passou a encenador do *Grupo Cênico Espinheirense*, pequeno grupo de amadores na cidade do Recife. Lá encenou *Fruto Proibido*, de Oduvaldo Viana, e *Divino Perfume* de Renato Viana. Foi diretor de alguns espetáculos do TAP, além de tradutor de peças encenadas pelo grupo de Valdemar de Oliveira.

Em 1946, o TEP estrutura-se com outros estudantes que ingressaram na faculdade, entre eles: Ariano Suassuna, Aloísio Magalhães, José Laurênio de Melo, Gastão de Holanda e Ana Canen.

⁵⁹ Para mais detalhes sobre “Do Meu Caderno de Teatro” ver: Cavalleria (1986).

Hermilo exercia a função de uma espécie de guia para esses jovens. Já tinha experiência como ator, tradutor e diretor de teatro. Era casado, independente financeiramente e possuía uma pequena biblioteca, o que atraía para ele as atenções dos estudantes.

Esses jovens encontravam-se diariamente na Faculdade e na própria casa de Hermilo, onde discutiam e trocavam informações sobre livros, peças, traduções. Aloísio Magalhães, por exemplo, afirma:

“Hermilo sempre teve muitos livros. Coisa fantástica: Ele tinha a mania de ler... e a gente lia tudo. Para dar uma idéia, nós líamos Henry Miller quando ele era publicado somente por uma editora em Paris, que o publicava em inglês, chamada ‘Olimpic Press’. Pois bem: nós líamos isso em quarenta e seis, quarenta e sete, por causa de Hermilo.” (Magalhães, Aloísio apud Cavaleira, 1986: 105)

O próprio Ariano vai manifestar a importância que Hermilo exerceu sobre essa juventude de artistas:

“Nesse grupo a figura mais importante era Hermilo Borba Filho. Mais velho do que nós, ele exercia uma liderança forte e era um entusiasta do teatro, era um grande leitor. Tinha um conhecimento espontâneo tanto da teoria quanto da própria dramaturgia. Ele conhecia o teatro de todo mundo. Era alucinado por Teatro.” (Suassuna, entrevista para *Vintém* nº 2, 1998)⁶⁰

Hermilo foi de fato importante para esses jovens, pois permitiu que o TEP iniciasse suas atividades compassado com a vida dramática do Recife. O lançamento do TEP, marcado pela *II Semana de Cultura Nacional*, teve seus objetivos explicitados na palestra de Hermilo⁶¹.

O texto apresentado por Hermilo era uma espécie de manifesto contra o teatro feito, sobretudo, pelo TAP e apresentava uma série de propostas para a construção de uma nova dramaturgia brasileira. Lança as principais diretrizes que irão guiar esse grupo de jovens, especialmente Ariano Suassuna, já em um intenso diálogo com o teatro que era feito no Recife.

⁶⁰ Ariano Suassuna declarou em diversos momentos essa forte influência de Borba Filho. Em entrevista que fizemos com o dramaturgo em junho de 2004, Suassuna insistiu que Borba Filho concentrava as atenções dos estudantes, principalmente por causa da sua famosa biblioteca, por ser mais velho e já dispor de uma autonomia que eles não tinham. Mais detalhes ver entrevistas em: Suassuna (2000); Suassuna (2000b).

⁶¹ A *II Semana de Cultura Nacional* não passou de três palestras: o médico psiquiatra José Otávio de Freitas Júnior falou sobre psiquiatria social, Hermilo Borba Filho apresentou o texto *Teatro, Arte do Povo* e, na última noite, Gilberto Freyre proferiu a palestra *Povo, Província, Estudante e Arte*.

Hermilo inicia sua exposição anunciando o desígnio do TEP em levar o teatro ao povo⁶².

Diz ele:

“o que o teatro do Estudante pretende realizar é a redemocratização da arte cênica brasileira, partindo do princípio de que, sendo o teatro uma arte do povo, deve aproximar-se mais dos habitantes dos subúrbios, da população que não pode pagar uma entrada cara nas casas de espetáculos e que é apática por natureza, de onde se deduz que os proveitos em benefício da arte dramática serão maiores levando-se o teatro ao povo em vez de trazer o povo ao teatro.” (Hermilo, 1947: 5)

Hermilo estava, por sua própria profissão, inserido no debate teatral da época. Tinha atuado na companhia *Teatro de Amadores de Pernambuco* e era colaborador da *Revista Contraponto*, dirigida por Valdemar de Oliveira. Suas proposições estão baseadas, sobretudo, em sua decepção na ênfase que o TAP dava ao público de elite. Seu texto *Teatro, Arte do Povo*, lido na noite de inauguração do TEP, faz clara oposição à companhia dos amadores, por mais que não cite nenhum nome. Os estudantes, assim, ao chamarem Hermilo para dirigir seu teatro, se inserem de uma maneira muito peculiar no debate que já estava em curso naquele momento em Recife.

Hermilo preocupava-se com a formação de uma dramaturgia nacional para que o país fosse pensado por meio do teatro. Esse movimento de “edificar” o país no palco está presente nesta citação e ao longo de todo o texto. Utilizando-se das palavras de Garcia Lorca, Hermilo tenta explicar-se:

“não posso deixar de citar as palavras pronunciadas pelo grande poeta e dramaturgo Federico Garcia Lorca, barbaramente assassinado pelo fascismo (...): ‘O teatro é um dos mais expressivos e úteis instrumentos para a edificação de um país e o barômetro que marca a sua grandeza ou o seu declínio. O teatro é uma escola de pranto e de riso e uma tribuna livre onde os homens podem denunciar morais velhas e enganadoras e explicar com exemplos vivos normas eternas do coração e do sentimento do homem. Um povo que não ajuda e não fomenta o seu teatro, se não está morto, está moribundo’.” (Borba Filho, 1947: 6)

⁶² Nesse pequeno texto de 12 páginas que se aproxima mais de um manifesto do que de um artigo, povo é entendido como pobre, analfabeto, explorado etc. Aí entraria toda a população, excetuando-se a elite econômica. A palavra povo aparece como uma espécie de curinga no texto; é citada 64 vezes sem muito rigor.

É nesse projeto de edificação de uma dramaturgia nacional que a aproximação com o povo se dá. Hermilo mostra-se, não só nesse texto como em outras entrevistas e depoimentos, insatisfeito com o distanciamento que Valdemar de Oliveira criou entre o *Teatro dos Amadores* e o povo⁶³. O TAP só encenava em grandes casas de espetáculos e tinha como público a camada dominante da sociedade nordestina. Em todas as suas viagens foi recebido e financiado pelos governadores dos Estados e prefeitos das grandes capitais. Hermilo, então, escreve:

“O Teatro deve ser dirigido ao povo, deve existir em função do povo que tem o instinto do espetáculo muito desenvolvido. É comum vermos na rua a aglomeração que se faz em volta de um camelô. Não é somente para comprar as suas drogas que a multidão o cerca – porque quase sempre nada compra – mas para ver a encenação do homenzinho.” (Borba Filho, 1947: 7)

Esse olhar para o “povo”, sugerido por Hermilo, não representa apenas uma tentativa de atingir um outro público que não vinha recebendo a devida atenção pelos amadores. Esse olhar para o “povo” significou uma descoberta das festas dramáticas que o tal “povo” possuía e que poderiam ser aproveitadas pelos dramaturgos e atores na construção de um teatro nacional. Assim, o que está por trás dessas formulações de Hermilo é a busca por uma dramaturgia emergida das classes populares e que, por isso mesmo, representaria um teatro “genuinamente” brasileiro, numa espécie de condensação do “espírito de um povo”. Diz Hermilo:

“o que se podia desejar agora, quando o teatro como arte é representado para grosso público e aceito, seria a descoberta do teatro *genuinamente brasileiro*, isto é, de assuntos exclusivamente nacionais que, bem tratados, tornar-se-iam universais. O campo é vasto e inexplorado. O teatro é uma arte essencialmente popular e como tal deve ser construído em termos de aceitação popular. Os seus temas devem ser tirados daquilo que o povo compreende e é capaz de discutir. (...). O teatro brasileiro deve atuar sobre o público com a exaltação do carnaval e do futebol. É preciso lutarmos para que o teatro se torne também profundamente popular. E para isto um dos meios é buscar os temas nos assuntos do povo.” (grifos nossos) (Borba Filho, 1947: 9)

Apesar da grande semelhança, nem Hermilo, nem Ariano utilizam-se de formulações antropológicas para legitimarem suas opções. Aqui, o paralelo com o pensamento dos românticos alemães e, até certo ponto, de Boas é muito forte. Alguns autores exploraram essa relação entre a concepção de cultura que guia Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho e as formulações alemãs

⁶³ Sobre esse incômodo com o TAP ver: Cavalleria (1989); Revista Vintém (S.D), Editora Hedra.

do XIX. Entre esses trabalhos está o de Maria Thereza Didier, *Emblemas da Sagração Armorial*, 2000. No entanto, não encontramos nenhum depoimento ou artigo em que Ariano explicita seus possíveis diálogos com autores como Herder, irmãos Grimm ou mesmo Boas, o que nos faz pensar até que ponto esse tipo de comparação é elucidativo do modo como Ariano ou Hermilo pensam a cultura brasileira. Ao mesmo tempo, a convivência com Gilberto Freyre era cotidiana para esse grupo de jovens. Poderíamos pensar, então, que a semelhança entre o pensamento de Ariano sobre a cultura e o modo como ele agencia esse conceito em seus embates artísticos passaria pela presença de Freyre no cenário pernambucano.

Ariano mantém um certo distanciamento de Freyre. Em poucos momentos o cita ou afirma as influências que dele poderia ter sofrido. Isso talvez tenha ocorrido em função da disputa por espaço já no interior do próprio campo intelectual do Recife. Freyre era um autor consagrado pela publicação de *Casa Grande & Senzala* em 1933, enquanto Ariano ainda iniciava sua carreira.

Mas, voltando ao texto de Hermilo, ao mesmo tempo em que há uma busca por repertório de temas e de técnicas dramáticas “genuinamente brasileiras”, isto é, praticada pelo “povo” para a construção de uma dramaturgia nacional, há também, nesse texto, a preocupação em educar o “povo” para o teatro. Por mais que o “povo” conheça manifestações dramáticas como o bumba-meu-boi, o mamulengo etc., é preciso acostumá-lo a assistir peças teatrais. E, para isso, a busca por temas populares – como as histórias de Lampião, Antônio Conselheiro e com os heróis dos folhetos – seria um pretexto para levar o teatro até o “povo”.

“Nós, os que nascemos no interior, nos acostumamos a ver, nas feiras dos domingos, os cegos cantando os feitos lendários desses homens que lutam, que amam, que sofrem, que morrem tragicamente, que constroem poemas com o sangue e com a vida e vemos como o povo rodeia esses cegos-cantadores, vemos o interesse despertado por esses feitos, vemos como o auditório chora, vibra e decora os versos ricos de humanidade, para repeti-los aos filhos que ainda vão nascer, às mulheres que ficaram em casa. Eram homens como eles os que viviam dentro desses versos, as aspirações e os problemas eram os mesmos, a luta era a mesma. Que se faça teatro com esse material e a multidão sairá das feiras para as casas de espetáculos e daí partirá a compreensão para as obras de elite. Que se acostume primeiro o povo com os dramas que vive dentro do seu sangue.” (Borba Filho, 1947: 9)

Estes foram os principais elementos que guiaram o TEP em sua atuação: a pesquisa de manifestações da cultura popular, o incentivo a autores que valorizassem temas ligados ao

“povo”, encenações gratuitas e fora do circuito oficial dos espetáculos. Essas prerrogativas criariam tanto uma nova dramaturgia brasileira, como um público apto a apreciá-la.

O *Teatro do Estudante de Pernambuco* começou suas atividades seguindo essas premissas, em 13 de abril de 1946, ao apresentar duas pequenas peças: *O Segredo*, de Ramon J. Sender, e *O Urso*, de Tchekov. As duas foram encenadas gratuitamente na Faculdade de Direito de Recife, seguindo depois para centros operários e periferias.

Segundo Joel Pontes (1990), o TEP dava ênfase aos bairros periféricos, às organizações sociais, à zona rural, aos presídios e sanatórios. Apresentava-se nessas áreas sempre gratuitamente. Essa era uma grande diferença em relação ao *Teatro de Amadores de Pernambuco*, que se apresentava exclusivamente para a elite, em grandes teatros, e convertia sua renda em caridade social.

Pontes relata uma das apresentações do *Teatro do Estudantes de Pernambuco* na zona rural:

“Em Itamaracá, o palco foi armado no engenho São João, que pertenceu ao conselheiro João Alfredo, defronte à Casa-Grande, que fica no alto. O público instalou-se sobre máquinas e tachos; gente de pé ou sentada em cadeiras trazidas nas cabeças dos moleques; cheiro misturado, de açúcar nas formas com estrume de boi espalhado na bagaceira.” (Pontes, 1990: 80)

Até mesmo Gilberto Freyre entra no diálogo entre o *Teatro Amador* e o *Teatro do Estudante*. Diz ele:

“Sugeri uma vez aos estudantes de Pernambuco que se tornassem uma espécie de traço de união entre as artes populares do Nordeste e a gente redondamente burguesa que desconhece ou despreza essas artes. (...) A sugestão encontrou apenas vagas simpatias. (...) Daí a surpresa com que acompanho há meses o esforço paciente dos estudantes e dos artistas e intelectuais jovens que, em Pernambuco, não só iniciaram, como mantêm o Teatro do Estudante, que é também um teatro para o povo. Estudantismo do bom. Populismo ou Socialismo do melhor. (...) O mal do nosso teatro está em ter se desenvolvido como um divertimento de burgueses de ricos ou quase-ricos.

Perdeu o contato com o povo mais simples. É que ‘o povo’ era para teatro erudito do Brasil o negro, o escravo, a senzala, o caboclo, o moleque, a canalha, a língua errada – tudo que a escravidão só fez tornar desprezível. Daí a artificialização do nosso teatro numa caricatura de teatro, quase sem sentido humano, sem contato com a terra. Pomposo, fechado, inumano. Pretexto para a

exibição de decotes e de casacas, de jóias caras e de perfumes franceses, de rivalidades entre estudantes de cartola e caixeiros aliteratados.

Contra esse teatro artificial e de luxo que por muito tempo girou em torno da gordura ou da palidez, mais ou menos erótica de atrizes estrangeiras, mulheres também de luxo, é que os estudantes de Pernambuco estão opondo o seu: um teatro que pouco exige dos cenógrafos.

Que não pede casaca nem decote. Que se faz debaixo das mangueiras ou nos pátios das igrejas como os velhos mamulengos e pastoris das festas populares. Dentro desse sentido humano e social, popular e franciscano de teatro, é que os estudantes de Pernambuco, com Hermilo Borba à frente, estão levando à gente do povo, ao Pernambuco mais simples, ao homem da rua, peças de Garcia Lorca. E encontrando da parte da gente do povo, interesse, e até entusiasmo por um teatro que, parecendo todo novo, tem alguma coisa do velho teatro português do tempo de Gil Vicente.” (Freyre apud Pontes, 1990: 80)

Nesse artigo está presente não só a contraposição como *Teatro Amador* como vários preceitos defendidos pelo *Teatro do Estudante* e, após o seu término, pelo próprio Ariano Suassuna. Freyre, no trecho citado, afirma que teria sugerido um teatro de união entre o erudito e o popular. As formulações de Freyre assemelham-se muito às características que o teatro de Ariano Suassuna irá adquirir, como a oposição entre o teatro da elite urbana e a necessidade de um teatro simples, baseado no cotidiano do povo.

Ariano Suassuna, quando perguntado por nós, disse que desconhecia esse artigo de Freyre, e afirmou ainda que Gilberto Freyre tinha mania de dizer que era dele todas as boas idéias das outras pessoas. Assim, Ariano, nessa entrevista concedida em abril de 2002, ainda fazia questão de distanciar Freyre da história do *Teatro do Estudante*, por mais que seu colega Joel Pontes tenha acionado o sociólogo para caracterizar o grupo.

A primeira peça de Suassuna, *Uma Mulher Vestida de Sol* (1947), vencedora do prêmio Nicolau Carlos Magno em 1948⁶⁴, foi escrita seguindo essas diretrizes propostas por Hermilo. Tendo como modelo os escritores ibéricos – Garcia Lorca, Calderón de La Barca, Lope de Vega,

⁶⁴ Promovido pelo TEP em 1947-48, o prêmio Nicolau Carlos Magno visava a incentivar jovens dramaturgos. O nome do prêmio, homenageando o pai de Paschoal Carlos Magno, realça a afinidade do grupo com o movimento de teatro estudantil encabeçado por este. Paschoal chegou até mesmo a visitar Recife e a se reunir com os integrantes do TEP, em 1948, quando se inaugurou a Barraca-Teatro doada pela Marinha, instalada no Largo 13 de Maio.

Gil Vicente – apresentados pelo seu amigo mais velho, Ariano escreve sua tragédia com referências a romances populares e ambientada no sertão nordestino⁶⁵.

O *Teatro do Estudante*, porém, tem vida curta e termina seus dias em 1953 por causa de problemas financeiros e em função de não ter conseguido renovar seu elenco. Hermilo Borba Filho, comprometido com dívidas, viaja para São Paulo na tentativa de se restabelecer, e muitos integrantes formam-se, dando outro rumo às suas vidas.

No entanto, o projeto do TEP – de fazer um teatro unindo o popular ao erudito, simples, “franciscano” nas palavras de Freyre, e que trate de assuntos da realidade local, como queria Borba Filho – terá continuidade com Ariano Suassuna em suas peças redigidas na década de 1950.

A polêmica com o *Teatro de Amadores* pautará praticamente toda a produção do autor. Os estudantes queriam levar o teatro ao “povo” e fazer um teatro que falasse sobre esse mundo. Já o TAP era um teatro feito pela elite e para a elite, sem nenhuma pretensão em alargar ou formar um novo público que estivesse fora dessa classe social. A preocupação do TAP era com a formação, no interior da elite, de um público de teatro. Já a do TEP era com a formação de uma dramaturgia nacional, baseada na cultura popular e que seria consumida pelas classes populares.

2.3. TEP *versus* TAP, Sertão *versus* Cidade, ou, ainda, Brasil Real *versus* Brasil Oficial

Nesse ponto, a filiação de Ariano ao “povo” e a tarefa de construção de uma dramaturgia que dissesse respeito aos pobres, em oposição ao projeto do TAP, que era composto pela elite urbana de Pernambuco, podem ser vistas como uma outra versão da oposição sertão *versus* cidade, presente nos artigos de Suassuna sobre a revolução de 1930.

Se naqueles artigos Ariano filiava o seu pai, e toda sua família, ao povo do sertão que fora oprimido pela brutalidade, ignorância e violência do mundo urbano, aqui o jovem dramaturgo

⁶⁵ Segundo a análise de Carlos Newton Jr., pelo menos três folhetos são possíveis de ser identificados nesse texto: *Romance de José Souza Leão*; *O Romance de Romeu e Julieta*; *A Filha Noiva do Pai* e o *Romance de Minervina*. Mais detalhes ver: Newton Jr. (2000).

filia-se à vertente que se pretende mais próxima ao povo, ao sertanejo que estaria sendo posto de lado pela elite urbana, no momento de se fazer teatro.

Assim, o *Teatro de Amadores* estaria voltado ao teatro das elites urbanas, enquanto o *Teatro do Estudante* se preocuparia com um teatro para o povo, com assuntos retirados da cultura popular. A identificação do TEP com o “povo” está presente desde a conferência inaugural de Hermilo (1947) e o TAP era visto pelos estudantes como um braço da burguesia no Teatro Santa Isabel⁶⁶.

Essa oposição popular *versus* urbano, como uma outra versão da oposição fundamental entre sertão *versus* cidade, também se torna presente na noite que Ariano e seu grupo de amigos trouxeram repentistas e violeiros para dentro do teatro Santa Isabel. Ariano orgulha-se de apresentar a mesma audácia que teve seu pai e afirma:

“Quando Suassuna governou a Paraíba, de 1924 a 1928, escandalizou uma porção de gente porque costumava levar para o Palácio cantadores, músicos populares etc.”

Um pouco mais adiante ele completa:

“Lembro-me bem de que em 1946, quando realizei, no Santa Isabel, uma cantoria coletiva que foi o embrião dos futuros Festivais de violeiros (...) tive que lutar contra aqueles que se escandalizavam com o fato de eu querer levar ‘**Cantadores populares para o Santa Isabel**’! Lembro-me bem de que o diretor do Teatro naquele ano, Valdemar de Oliveira, me dizia, desolado: ‘Cantadores e violeiros no mesmo ambiente em que falaram ou recitaram versos Joaquim Nabuco, Castro Alves e Tobias Barreto’! (...) Lembro-me de ter objetado a Valdemar de Oliveira que Castro Alves e Tobias Barreto talvez até gostassem disso. O Diretor do Teatro, porém, não se deixou convencer. Forçado pelas circunstâncias, conforme ele mesmo me disse, iria concordar com o requerimento, feito pelo Diretório da Faculdade de Direito, do qual eu fazia parte em 1946. Mas, segundo disse, ‘para ressaltar sua responsabilidade’ iria fazer constar do despacho, como fez, que concordava somente tendo em vista ‘o fim filantrópico’ para o qual iria reverter a renda do espetáculo.” (Suassuna, 21-27/01/1973, Nº 6)

Se o seu pai trazia violeiros e cantadores para dentro de casa, de suas fazendas e do próprio Palácio do Governo; Ariano, quando ocupou o Centro Acadêmico da Faculdade de

⁶⁶ Sobre isso ver depoimentos de Hermilo em: *Vintém*, Ed. Hedra (S.D. e S.N.), Cavalleria (1986); e de Suassuna em: Vassallo (1993), Suassuna (2000; 2000b), entre outros.

Direito de Recife e o TEP, em 1946, o Departamento de Cultura e Extensão da Universidade Federal de Pernambuco, em 1969, a Secretaria de Educação e Cultura de Recife, em 1975, e, anos mais tarde, em 1995, quando foi Secretário Estadual de Cultura⁶⁷, trouxe-os para ambientes da cultura oficial, questionando, assim como seu pai, qual deveria ser o espaço desse tipo de arte. O modelo do pai – e da biografia selecionada – inscreve-se, assim, em outra instância: no teatro de Ariano Suassuna.

Como vimos, até a historiadora Linda Lewin identifica a disputa entre a cultura do interior e a do litoral. Vale a pena retomar uma citação já feita no capítulo anterior, mas que deixa agora mais claro o tipo de embate que Ariano está, junto com seus amigos do TEP, restabelecendo.

“A ‘modernidade’, numa capital de ares provinciais como Parahyba, significava ainda dançar as músicas européias – valsas e polcas –, embora o samba já houvesse começado a conquistar a elite social da nação, no Rio de Janeiro, como a dança brasileira moderna. Os políticos da capital paraibana viam em seus gostos cosmopolitas – mesmo que desatualizados – uma maneira de se distinguir de seus primos caipiras do interior que ainda preferiam cantar desafios – como Suassuna ou dançar os ritmos populares tradicionais de seus antepassados do século XIX.” (Lewin, 1993: 313-314)

Ou seja, Lewin notou que já nos anos 1920 havia uma tendência da elite litorânea, no caso da Paraíba, em tentar manter-se compassada com a produção cultural de outras regiões do país, por mais que isso não fosse realizado plenamente. Tudo isso ocorreu ao mesmo tempo em que a elite sertaneja continuava apegada às tradições mais populares.

Ariano refaz, assim, o embate discursivo – sertão *versus* cidade –, que construiu em relação ao pai, e com relação a sua própria prática. O pai teria sido um corajoso que levou cantadores para o palácio do Governo e “escandalizou uma porção de gente”. Já ele próprio, teria escandalizado o diretor geral do TAP, Valdemar de Oliveira, que, “por forças das circunstâncias”, viu o seu teatro Santa Isabel invadido por violeiros.

Não por acaso, Ariano é um escritor que fala muito sobre sua atividade. Por sinal, ele e Hermilo são os personagens que mais falaram e comentaram sobre a experiência do TEP. Nesses depoimentos de Ariano sobre a sua vivência e de como chegou a escrever as peças que escreveu,

⁶⁷ Veremos essas experiências posteriores com mais vagar nas próximas páginas.

constrói um discurso muito similar àquele que utiliza para se referir à história do pai. Todo se passa como se no mundo tudo fosse coincidência

Ariano narra a história de João Suassuna como a de um governador que se debruçou sobre os problemas sertanejos. O governador, segundo seu filho, foi até acusado de privilegiar o sertão e esquecer-se da capital, o que Ariano terminantemente recusa, afirmando que foram os gestores anteriores, que nunca se preocuparam com a população mais pobre do Estado.

Quando conta sobre a experiência do TEP, Suassuna faz questão de enfatizar o olhar que esse grupo tinha para a cultura popular ou para os dramas sertanejos e rurais, que são os materiais mais “autenticamente brasileiros”. Por outro lado, não deixa de destacar como essa postura se contrapõe completamente aquela adotada pelo TAP: “teatro de elite urbana, que nada diz respeito ao povo”, e que “se pretende cosmopolita”.

Ariano, como vimos no primeiro capítulo, constrói e se insere narrativamente no interior de uma família. No momento em que parte para a produção de suas peças e para a definição dos preceitos que o guiaram em seu fazer artístico, ele passa a respeitar a tradição familiar. Defendendo a cultura popular, assim como fazia João Suassuna e João Dantas, Ariano formula a seguinte definição sobre a cultura popular:

“A meu ver, a grande importância da arte e da literatura populares nordestinas é que elas representam o trabalho de criação mais *autenticamente brasileiro* que existe em nosso país, nesse campo. No Brasil, o problema da arte popular identifica-se, pois, com o problema da arte nacional. Entre nós, só a arte e a literatura populares – ou a arte e a literatura eruditas a elas ligadas – são verdadeiramente brasileiras pelo caráter, pelos temas, pela forma. Foi isso o que pressentiram, cada um como podia e como lhe era dado no tempo, escritores como Afonso Arinos, em Minas, Simões Lopes Neto, no Rio grande do Sul, e José de Alencar e Sylvio Romero, no Nordeste” (grifos nossos) (Suassuna apud Cavalheria, 1986: 40)

Assim, Ariano atribui à cultura popular o *status* de “verdadeira”, de “genuinamente brasileira”; ao contrário da cultura urbana, que, justamente por ser cosmopolita, não passaria de falsificadora e caricata. Retoma, assim, a leitura particular que faz da suposta dicotomia machadiana que vê no Brasil real o país bom e que revela o melhor dos instintos, enquanto o oficial sendo apenas caricato e burlesco. Essa leitura que Ariano faz de Machado, ao mesmo tempo que legitima sua dicotomia, explicita a leitura singular que ele faz do autor de *Memórias*

Póstumas de Brás Cubas. Suassuna filtra não só em Machado, mas em todos os autores que cita, aquilo que lhe interessa para construir essa oposição entre campo e cidade.

2.4. Suassuna após o TEP

Apesar de o TEP ter se dissolvido em 1953, principalmente por causa da formatura dos seus integrantes e pela emigração de Hermilo para São Paulo, Ariano continua a escrever teatro seguindo os mesmos preceitos, e o TAP mantinha suas atividades, cada vez mais enriquecidas pelos diretores contratados. Em 1952, Ariano, já formado, dedica-se à advocacia no escritório do jurista Murilo Guimarães⁶⁸, um amigo de família, mas irá logo abandonar a profissão, quando em 1956 é convidado por Luiz Delgado⁶⁹, então reitor da Universidade Federal de Pernambuco, a tornar-se professor de Estética.

Entre 1955 e 1960, Ariano firma-se como um dramaturgo. A encenação do *Auto da Compadecida*, em 1956, fez com que a crítica do Sudeste lhe desse atenção. O TAP, que havia atingido seu auge em 1955, com a montagem de *A Casa de Bernarda Alba*, recebendo elogios de Décio de Almeida Prado, a partir das montagens de Suassuna começa a mostrar-se descompassado com a originalidade dos textos do autor. Cadengue (1989) mostra como, a partir do sucesso de Suassuna e, principalmente, do *Auto*, os *Amadores* são acusados de terem parado no tempo e deixado de fazer as inovações no mesmo ritmo que outras companhias.

Em 1960, Ariano convida Hermilo Borba Filho para retornar a Recife e compor uma companhia profissional de teatro, que seria chamada de *Teatro Popular do Nordeste*. Com o amigo, em 1961, lançam o manifesto do TPN, texto que, já no primeiro parágrafo, retoma as diretrizes do extinto TEP.

⁶⁸ Murilo Humberto de Barros Guimarães mantinha um escritório de advocacia que defendia a Cooperativa dos Usineiros. Além das atividades como advogado, sempre se dedicou a carreira acadêmica, tornando-se professor da Faculdade de Direito em 1951 e reitor da Universidade Federal de Pernambuco entre 1964 e 1971 (site: Meu recife <http://www.meurecife.com.br> acessado em 15/06/2006).

⁶⁹ Luiz Maria de Souza Delgado (1906-1974) formou-se em Direito pela Faculdade do Recife, em 1926 foi jornalista do *Jornal do Commercio*, *A Notícia* e *A Tribuna*. Foi secretário do Governo à época de Carlos de Lima Cavalcanti. Escreveu romances, poesias e a biografia de Carlos Lima Cavalcanti (site do Conselho Estadual de Cultura acessado em 14/06/2006 <http://www.cec.pe.gov.br/luizdelgado.html>).

“O Teatro Popular do Nordeste tem um programa bem claro e definido, que deseja, de início, comunicar àqueles que o apóiam ou que simplesmente o freqüentam. É um programa que se veio formando e descobrindo aos poucos, de espetáculo em espetáculo (...) durante quinze anos: é que, se o grupo é novo como realidade batizada e explícita, seu espírito e o grupo que o comanda surgiram na estréia do Teatro do Estudante de Pernambuco, a 13 de abril de 1946.” (Suassuna apud Cavalheria, 1986: 42)

No entanto, a cena teatral de Recife já havia se incrementado. Financiado pela Prefeitura do Recife na gestão de Miguel Arraes, o *Movimento de Cultura Popular* surgiu com o intuito de criar uma arte engajada politicamente⁷⁰. Ariano, apesar de ter participado do início do MCP, irá se posicionar contra as duas frentes atuantes: o teatro frívolo do TAP, que, mesmo em baixa, ainda estava ativo, e o esquerdista do MCP. Ariano, no manifesto do TPN, relaciona quais eram os seus alvos de embate:

“Repelimos uma arte puramente gratuita, formalística, sem comunicação com a realidade, uma arte frívola, estéril, sem sangue e sem pensamento covarde e indefinida diante dos abusos, dos privilégios da fria e cega vida contemporânea do mundo dos privilegiados sem entranhas e das sanguinárias tiranias que fingem combatê-lo. Mas repelimos também a arte alistada, demagógica que só quer ver um lado do problema do homem, uma arte deturpada por motivos políticos, arte de propaganda, arte que agrega ao universo da obra o corpo estranho da tese, para fazer do espetáculo um libelo interessado. Acreditamos que a arte não deve ser nem gratuita nem alistada: ela deve ser comprometida, isto é, deve manter um fecundo intercâmbio com a realidade, ser porta-voz da coletividade e do indivíduo, em consonância com o espírito profundo de nosso povo.” (Suassuna apud Cavalheria, 1986: 44-45)

Em outra entrevista mais recente, Ariano relembra esse momento de rompimento com o *Movimento de Cultura Popular* e sua recusa a desenvolver uma arte engajada. Diz ele:

“No começo da década de 60 , às vésperas do regime militar, eu notei que a cultura brasileira estava ficando cada vez mais marginalizada. E a cultura popular mais ainda. O Movimento de Cultura Popular –MCP– foi fundado aqui por influência do então prefeito Miguel Arraes. Este movimento serviu de

⁷⁰ O MCP, que terá grande diálogo com o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, visava a uma arte engajada de esquerda. Foi fundado por intelectuais pernambucanos, entre eles Paulo Freire, Francisco Brennand, Abelardo da Hora, Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho. Ariano e Hermilo, no entanto, romperam logo que viram o tom esquerdista do movimento. Cavalheria (1986) afirma que Hermilo teria rompido por desentendimentos pessoais com outros integrantes do grupo, o que faz mais sentido, pois Hermilo será um dramaturgo engajado politicamente. Cavalheria, porém, não fornece muitos detalhes sobre o teor do desentendimento.

modelo para o Centro de Cultura Popular –o CPC– no sul. Eu fui um dos pioneiros do MCP mas depois eu rompi. Achei que estava havendo um patrulhamento muito grande dentro do MCP. Estavam querendo que a gente fizesse uma arte excessivamente engajada, entende? E eu me rebelei, não aceitei, rompi e saí. O que aliás, do ponto de vista pessoal, foi uma sorte, porque acabei não sendo incomodado pelos militares” (Suassuna, 2000a).

O *Teatro Popular do Nordeste* teve, não obstante, bons e maus momentos até seu esfacelamento completo em 1970. Hermilo Borba Filho, de alguma forma, se aproximará do teatro engajado, apesar de ter rompido com o MCP. Ele dialoga com autores como Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, passando a tratar os espetáculos com o veio antiilusionista proposto por Brecht, modelo que Ariano não aceita⁷¹. Essa opção de Hermilo, associada a uma maior dedicação à prosa, faz com que Ariano afaste-se um pouco do teatro. É nesse período, também, que ele aposta em outra frente: a universidade.

A universidade foi fundamental para o desenvolvimento do projeto autoral de Ariano Suassuna. Com uma carreira que lhe dava tempo para estudar e produzir suas obras sem muitas complicações, Ariano, aos poucos, conseguiu ocupar um espaço institucional que o levou a consolidar suas convicções estéticas em políticas de cultura. Esse percurso, para começar surtir algum efeito, levou 11 anos, pois apenas em 1967 ele passa a integrar, como membro fundador, o Conselho Federal de Cultura. Quando, em 1969, o mesmo amigo de família que o empregara em seu escritório – e que agora era reitor da universidade, Murilo Guimarães – o nomeia para assumir a direção do Departamento de Extensão Cultural, Ariano consegue apoio institucional, suficiente para articular o seu *Movimento Armorial*, movimento estético que reuniu artistas em torno da criação de uma arte erudita com base na “cultura popular”.

Entre os anos 1960 e 1970, Ariano estava dividido entre a consolidação de uma companhia profissional de teatro e a busca por apoio institucional no interior da universidade. No entanto, seu afastamento, no plano das concepções de montagem do espetáculo, de Hermilo deve ter colaborado para ele investir em suas possibilidades dentro da universidade.

O curioso é que, pela periodização feita por alguns críticos da obra de Ariano –, entre eles Santos (1999) –, o fim do TPN coincide, justamente, com o início do *Armorial*, o que mostra o quanto Ariano centralizava os dois movimentos, sendo sua ênfase de atividade capaz de definir o

⁷¹ Para mais detalhes sobre o TPN ver: Cavalheria (1989); Santos (1999).

início ou o fim dos grupos. Se o TEP terminou porque Hermilo mudou-se para São Paulo e os estudantes se formaram, o TPN acabou aos poucos, mingando com a falta de dedicação de Ariano, que investia mais no Armorial. Hermilo, por sua vez, também mantinha projetos paralelos, como o Teatro de Arena do Recife (Cavalheira, 1986: 49).

Uma característica importante, que se tornou presente no TPN e que não tinha a mesma tônica no TEP, era a defesa da cultura popular. A idéia de que a cultura popular deveria ser protegida da grande invasão da cultura de massa – presente na citação feita anteriormente –, não está presente, por exemplo, na palestra ministrada por Hermilo na ocasião do lançamento do TEP *Teatro: Arte do Povo*. O TEP cobrava uma maior atenção à cultura popular, a fim de que houvesse um efeito pedagógico, para que, a partir dela, o “povo” fosse ao teatro. Já o TPN via a cultura popular como algo “ameaçado”, algo que deveria ser protegido da massificação da indústria cultural, pois ela significava a produção artística “autêntica”.

Composto por artistas de diferentes formações, mas que tiveram uma trajetória semelhante à de Ariano, o *Movimento Armorial* já surge com esse discurso protecionista da cultura popular. Quase todos os integrantes nasceram no Nordeste, no interior dos Estados da Paraíba, Pernambuco e Alagoas. São descendentes de famílias abastadas, ligadas ao latifúndio, mas que vivenciaram uma transição entre a infância no meio rural e a formação acadêmica e profissional em meio urbano. Segundo Idelette Muzart Fonseca dos Santos (1999: 24), todos os participantes mantiveram uma nostalgia muito forte do mundo rural. Interessante notar, e Santos chama atenção para isso, que todos os artistas ligados ao *Movimento Armorial* nunca fixaram residência fora do Nordeste. Por mais que tenham passado parte de suas vidas, principalmente no período de formação, em outros Estados ou países, sempre retornaram à região.

O início do Armorial foi marcado por um evento, em 1970, na Igreja São Pedro dos Clérigos, no Recife, que reuniu um concerto executado pela Orquestra Armorial “Três Séculos de Música Nordestina – Do Barroco ao Armorial” e uma exposição de gravuras, pinturas e esculturas⁷². Ariano, sempre quando indagado sobre o início do movimento, afirma que, a princípio, esse evento era para ter ocorrido no dia nove de outubro do mesmo ano, assim como a finalização do seu maior romance, *A Pedra do Reino*, e o lançamento do *Movimento Armorial*

⁷² Em 1971, um segundo concerto na Igreja do Rosário dos Pretos, agora inaugurando o Quinteto Armorial, consolida o lançamento do movimento.

coincidiriam, em uma espécie de homenagem à data de aniversário de 30 anos da morte de seu pai. A entrevista que Ariano concedeu ao *Cadernos de Literatura* começa da seguinte maneira:

“Entrevistador: Registra-se. Para começar, que esta nossa conversa acontece sob o signo de algumas efemeridades. Comemoram-se nada menos que os 30 anos da redação de *Romance d’A pedra do Reino*, que o senhor terminou de escrever em outubro de 1970; o lançamento, também em outubro daquele mesmo ano, do *Movimento Armorial*, no Recife; os 70 anos da revolução de 30, deflagrada em 3 de outubro (...), e o assassinato de seu pai, João Suassuna, seis dias depois, no Rio de Janeiro. Como o Sr. vê o encadeamento desses fatos que marcaram tão fortemente sua vida e sua obra? Seria mera coincidência ou o Sr. acredita que a relação entre eles possa ter outra natureza?

Suassuna: Bem, em certos pontos podem ser coincidência, mas em outros não. Se você for olhar, vai ver que eu concluí o *Romance d’A Pedra do Reino* no dia 9 de outubro, data da morte do meu pai. Eu fiz questão de terminar no dia 9 de outubro de 1970, quando estavam se completando 40 anos do assassinato dele. Foi uma forma de homenagem. Já o *Movimento Armorial* era para ser lançado também no dia 9 de outubro, só que houve um impedimento da orquestra e fomos obrigados a adiar para o dia 18. Sou muito atento a esse negócio de datas (...)” (Suassuna, 2000b: 24)

Esse tipo de afirmação de Ariano ajuda a compreender o grau de investimento afetivo que ele depositou no *Movimento Armorial*. Planejou uma grande homenagem ao seu pai assassinado, terminando o maior livro de sua carreira – aquele que ele próprio julga o mais relevante – e o lançamento de um movimento estético audacioso no mesmo dia de sua morte. A eleição das datas comemorativas, como um dado relevante, não é um “insight” analítico de nenhum crítico. É o próprio Ariano que faz propagar todas elas em seus depoimentos e entrevistas. É ele quem faz questão de, a todo instante, associar momentos decisivos de sua carreira com datas importantes

de sua história pessoal. Seu casamento com Zélia⁷³ de Andrade Lima, em 1957, por exemplo, deu-se no dia 19 de janeiro, dia do aniversário de seu pai.

O tipo de arte proposto por esse movimento também possui um rebatimento na narrativa que Ariano constrói sobre seu pai e sua família. Vejamos quais são os objetivos desse movimento estético criado por Ariano explicitados por ele em uma espécie de manifesto:

“O *Movimento Armorial* pretende realizar uma Arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa cultura. Por isso, algumas pessoas estranharam, às vezes, que tenhamos adotado o nome de ‘armorial’ para denomina-lo. Acontece que, sendo ‘armorial’ o conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras de um povo, no Brasil a heráldica é uma Arte muito mais *popular* do que qualquer outra coisa. Assim, o nome que adotamos significava, muito bem, que nós desejávamos ligar-nos a essas heráldicas raízes da cultura popular brasileira” (grifo do autor) (Suassuna, 1974: 10)

Ariano continua um pouco mais à frente:

“A unidade nacional brasileira vem do povo, e a Heráldica popular brasileira está presente, nele, desde os ferros de marcar bois e os autos dos Guerreiros do Sertão, até as bandeiras das cavalcadas e as cores azuis e vermelhas dos pastores da Zona da Mata. Desde os estandartes de Maracatus e Caboclinhos, até as Escolas de Samba, as camisas e as bandeiras dos Clubes de futebol do Recife ou Rio.” (Suassuna, 1974: 11)

Como se vê, Ariano e seus amigos pretendiam executar uma arte erudita, mas que mantivesse o “espírito” popular e a ligação com as “raízes” da cultura do povo.

Nesse sentido, o folheto de cordel foi eleito por Suassuna como a manifestação popular mais completa, pois em um só veículo comportaria a literatura, as artes plásticas, pelas gravuras das capas e a música das rabecas e violas que acompanham as declamações. No *Jornal da Semana* de 20 de maio de 1973, Ariano escreve:

⁷³ Não foi possível coligir muitas informações sobre Zélia de Andrade Lima durante a pesquisa deste mestrado. No entanto, em uma rápida entrevista com Zélia e Ariano no dia 16/09/2006, levantamos que Zélia é de uma família de origem rural, da Zona da Mata pernambucana. Seu avô materno Hisbello Barbosa da Silva se destacou em seus engenhos e usinas de açúcar. O casamento dos dois é narrado como uma obra do acaso, porém, tanto Ariano como Zélia admitem que alguns de seus parentes mais velhos já eram amigos antes mesmo dos jovens se conhecerem, o que indica uma proximidade anterior das famílias.

“A arte Armorial Brasileira, é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos ‘folhetos’ do Romancero Popular do Nordeste, com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus ‘cantares’, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das artes e espetáculos populares com esse mesmo romancero relacionados.” (Suassuna, 20 de Maio 1973, Nº 23)

A produção artística do *Movimento Armorial* foi a que teve maior atenção da crítica. São muitos os estudos e artigos que se debruçam sobre ele. Não nos cabe, aqui, explorar a fundo a dinâmica do movimento, outros trabalhos já fizeram isso com grande competência, entre eles: Didier (2000); Santos (1999); Vassallo (1993). Contudo, recuperar, em uma leitura interessada, alguns aspectos da produção de Ariano que se explicitaram com a consolidação do *Movimento Armorial* pode nos ajudar a pensar o seu teatro. Algumas escolhas feitas na confecção das peças tornam-se mais evidentes, no momento em que temos essas formulações amadurecidas no *Armorial*.

Uma delas, por exemplo, é a questão da cultura popular. Com o *Movimento Armorial* a cultura popular ganha um *status* de depositária de toda a autenticidade do povo brasileiro. Maria Thereza Didier (2000) afirma:

“Denominado Armorial, o grupo tinha como meta a realização de uma arte erudita, partindo das raízes populares da cultura brasileira. Estabelecendo um vínculo com a visão romântica de identidade nacional, o *Movimento Armorial* pressupõe que a expressão mais autêntica da cultura brasileira está na cultura popular. Delimitando uma ‘fusão’ cultural entre as influências indígenas (vermelha), negras e européia, a visão armorial, entre cores e raças, mira para o passado originário da cultura brasileira. Desse modo, a visão do grupo armorial privilegia a região Nordeste como espaço geográfico que manteve as características puras e definidoras da cultura brasileira. À região nordestina, no geral, e sertaneja, em particular, é creditado um espaço singular no mundo mágico, explorado pelas atividades artísticas armoriais. A linguagem armorial na música, na literatura, nas artes plásticas e na dança expressou o aprofundamento da pesquisa desse grupo sobre as fontes da ‘cosmologia’ nordestina.” (Didier, 2000: 36)

Foi com esse intuito que Ariano coordenou as pesquisas sobre cultura popular no Departamento de Extensão e Cultura da Universidade Federal de Pernambuco. Sua atuação no DEC mobilizou os integrantes do *Movimento Armorial* em pesquisas no interior do Estado. Jarbas Maciel, filósofo e violinista, descreve, por exemplo, suas descobertas:

“A volta às raízes populares nordestinas nos coloca em contato com a música renascentista e barroca, para não falar das constantes medievais, veiculadas pela música sacra que os missionários faziam misturar-se à música primitiva dos índios catequizados. Tudo isso está curiosamente preservado nos verdadeiros ‘fósseis musicais’ que estamos encontrando na música nordestina do sertão, do Agreste e da Zona da Mata.” (Maciel, Jarbas apud Didier, 1999: 38)

A idéia de fóssil é reveladora da concepção essencialista de cultura que está por trás das formulações do grupo. É por conta dessa essência que seria possível buscar, na “cultura popular”, a autenticidade do povo. Nesse sentido que as formulações de Ariano se assemelham à visão “platônica” de cultura e de identidade tal como Manuela Carneiro da Cunha apontou em seu artigo “O futuro da Questão Indígena” (1995) e que já recuperamos na introdução desta dissertação. Com a noção de cultura muito próxima à de cultura material, é possível pensar na perda de traços culturais, na descaracterização dos elementos que dão identidade a um povo.

Do mesmo modo, é possível conceber o Nordeste, visto como região de antiga ocupação, protegida das recentes investidas da indústria cultural, marcado pelo arcaísmo, como um manancial da “essência” da cultura inalterada. É nessa região, portanto, que, segundo essas premissas, seria possível identificar a autêntica identidade do povo brasileiro já que os “traços” culturais, os elementos que caracterizariam a identidade do brasileiro, se encontrariam em sua forma mais original.

Diz ainda Didier:

“a crítica armorial à sociedade industrial e à arte industrializada tem como pressuposto a preservação da identidade cultural do país. Nesse sentido, podemos perceber que o estreitamento armorial com as raízes da cultura brasileira relaciona o seu passado com um tempo de espontaneidade sufocada pela racionalização da sociedade industrial, por isso, a sua posição de luta ante o *moderno*. Dessa maneira, estabelece-se a Região Nordeste e, mais especificamente, o sertão e sua cultura popular como reduto de autenticidade cultural.” (Didier, 1999: 52)

Ou seja, nos anos 1970, Ariano identificou fortes ameaças à “cultura popular” com a expansão da indústria cultural norte-americana, o rock-and-roll e a guitarra elétrica. Cria, então, um movimento de resistência a essas influências estrangeiras que poderiam descaracterizar a

essência da identidade do povo brasileiro. A “cultura popular” espontânea estaria ameaçada, aos olhos do dramaturgo, pelos produtos culturais importados sem nenhum critério⁷⁴.

O *Movimento Armorial* e, principalmente, Ariano Suassuna tiveram apoio explícito das esferas governamentais, uma vez que seu projeto estético de cunho nacionalista, de certa forma, coadunava-se com as aspirações da política cultural do governo militar. Maria Thereza Didier aponta para o apoio que o grupo recebeu não apenas da universidade, como também da Prefeitura de Recife, na gestão “biônica” de Antônio Farias, ao empossar integrantes do movimento como o artista plástico Gilvan Samico e o músico Antônio José Madureira para comporem o Conselho Municipal de Cultura e o próprio Suassuna para o cargo de Secretário Municipal de Educação e Cultura. Didier também afirma que

“não é surpreendente o apoio do ministro Ney Braga ao *Movimento Armorial*. (...). a Proposta estética armorial – de criar uma arte brasileira partindo das matrizes culturais mais antigas do país – estava em consonância com a visão essencialista de um governo que já não pretendia apenas negar experiências, mas criar, em tom imperativo, uma memória única sobre a cultura brasileira. Para essa construção, estimulou as ‘peculiaridades’ regionais, de maneira a ressaltar harmoniosamente as suas diferenças – tratando-as como pluralidade sincrética –, diluindo-as no conceito de nação brasileira.” (Didier, 1999: 43)

Dessa forma, com o *Armorial* sendo compatível com o projeto cultural do governo militar, Ariano Suassuna não encontra muitos problemas na implementação de seu movimento na forma de política pública. Essa proximidade entre movimento estético e política pública expressa-se com Ariano, logo depois do golpe de 1964, sendo membro fundador do Conselho Federal de Cultura em 1967; com sua nomeação para o Departamento Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco em 1969, logo depois do AI-5, em 1968; e ao aceitar o cargo de Secretário de Educação e Cultura do Recife na gestão de Antônio Farias em 1975.

⁷⁴ Ariano cria uma polêmica com o Tropicalismo, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, nos anos 70 e , mais tarde, com o movimento Mangue-Beat, liderado por bandas como Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A. Nos dois casos, Ariano é contra a mistura de instrumentos elétricos e influências da indústria cultural com os ritmos “tradicionais” como o Baião e o Maracatu Rural. Esse tema é recorrente nas falas atuais de Ariano, principalmente em Aulas-Espetáculo e entrevistas. Para mais detalhes sobre essas polêmicas ver as entrevistas: Suassuna (2000; 2000b; 2003), Programa Roda-Viva, TV Cultura: Suassuna (2002). Ariano defende que o movimento Armorial também se utiliza de influências externas, como a farsa medieval, a música ibérica etc., mas que esses elementos possuem uma referência direta com a cultura popular desenvolvida no Nordeste, coisa que não ocorre nem com o Rock, nem com qualquer outro produto da suposta “indústria cultural massificadora”.

Ariano, enquanto secretário, tomou a frente no restauro do prédio da Casa de Detenção do Recife, local onde seu tio, João Dantas, foi preso e assassinado, junto com Augusto Caldas, por estarem envolvidos no assassinato de João Pessoa⁷⁵. Ariano coloca, assim, a cultura popular no centro das políticas culturais do Estado, fazendo uma associação estreita entre as posições estéticas do *Movimento Armorial*, as políticas públicas adotadas pela Secretária de Cultura e a sua história familiar⁷⁶.

Mas não foi apenas com o governo militar que Ariano identificou-se. Em 1995, ele foi convidado pelo então Governador do Estado de Pernambuco, Miguel Arraes do Partido Socialista Brasileiro, para o cargo de Secretário Estadual de Cultura.

Nessa sua gestão, Ariano abriu mão de seu direito a assessores políticos e engajou assessores artísticos. Para cada ramo da arte um artista classificado pelo próprio secretário como “popular” foi nomeado. Havia então bailarinos, escultores, pintores, gravuristas e, entre eles, talvez o mais famoso, o rabequeiro Mestre Salustiano⁷⁷.

Um de seus principais feitos foi a Ilumiara Zumbi, uma espécie de teatro de arena construído ao ar livre na cidade de Olinda, que se destina a reunir todos os grupos de Maracatu Rural durante o carnaval. Mais uma vez, a política oficial de cultura trabalhava para tornar central a cultura popular. Assim como ocorreu com a Casa de Detenção, a Ilumiara Zumbi é um ponto extremamente visitado pelos turistas nos dias de encontro dos grupos de Maracatu. Os grupos, por sua vez, receberam uma “legitimação” e um espaço “institucionalizado” para desenvolverem suas festas.

Foi também durante sua gestão na Secretária de Cultura que Ariano criou o que chama de “Aula-Espetáculo”. Uma palestra acompanhada, algumas vezes, por outros artistas, na qual

⁷⁵ Re-inaugurado em 1976, o presídio tornou-se a Casa de Cultura, ponto turístico da capital pernambucana, onde se concentram lojas de artesanato, de alimentos e sucos “típicos” do Nordeste.

⁷⁶ Como já citamos no capítulo anterior, Ariano afirma lembrar quando foi visitar o parente na prisão dias antes dele ser morto. Diz, ainda, que João Dantas era um amante da cultura popular, colaborando para a edição de coletâneas de cordel. Não deixa de ser importante o fato de o local da morte de um membro de sua família tornar-se um foco de sua política cultural de valorização da cultura popular e sertaneja e um dos pontos turísticos mais visitados na capital pernambucana.

⁷⁷ Manuel Salustiano Soares, o Mestre Salustiano (1945), nasceu no município de Aliança. Motorista profissional, frequentou apenas o curso primário. Comanda o grupo de maracatu Sonho da Rabeca e o Cavalo Marinho Matuto em Olinda. Fundador do Maracatu Piaba de Ouro, em 1997 participou, com o seu grupo, do Festival de Cultura Caribeña, em Cuba (site Pernambuco de A/Z: http://www.pe-az.com.br/biografias/mestre_salustiano.htm acessado em 30/07/2005).

desenvolve algum tema e usa quadros, gravuras, músicos e bailarinos para exemplificarem o que diz.

Hoje em dia Ariano Suassuna vive do salário de professor aposentado da Universidade Federal de Pernambuco. Para complementar seu orçamento, uma vez que a criação de cabras ainda existe, mas não gera renda ao escritor, ele continua a ministrar as “Aulas-Espetáculos”.

A cultura popular também é o centro dessas aulas. Algumas vezes, junta-se a exposição didática de tradições populares à defesa panfletária da cultura popular e o ataque aos estrangeirismo. Nas aulas, Ariano divulga o seu *Movimento Armorial*, transformando-o, quando era secretário, em um discurso oficial do Estado de Pernambuco.

Dessa maneira, nosso dramaturgo conseguiu associar seu projeto estético e autoral com um programa de política cultural de diferentes governos, tanto militar quanto civil. O *Movimento Armorial* teve grande apoio do Estado para a sua consolidação, ora se aproximando dos governos mais conservadores, ora dos mais à esquerda, como o governador Miguel Arraes.

É possível observar essa oscilação também ao longo dos debates artísticos que Ariano travou com seus interlocutores. No início do TEP, como vimos, o *Teatro de Amadores de Pernambuco* era visto, principalmente por Hermilo Borba Filho, como um “braço da burguesia no Santa Isabel” (Vintém, s.d.). Hermilo e os estudantes entraram em cena tentando distanciar-se do “conservadorismo” de Valdemar de Oliveira e, para isso, procuram elaborar uma dramaturgia ligada à cultura popular. Anos depois, Ariano se rebela contra a indústria cultural que importa estrangeirismos. Procura defender e conservar a cultura popular de possíveis ataques que a descaracterize. Atualmente filiado ao PSB, até se cogitou lançá-lo como candidato ao Senado nas eleições de 2006. Ariano Suassuna, assim, repetiu no seu teatro e na sua atuação política o seu “mundo de coincidências”. Tudo deve convergir: o teatro, a política e a própria vida.

3. TEATRO E GENEALOGIA

Vimos, até agora, de que modo Ariano Suassuna introduziu-se no debate artístico. Nesse sentido, ficam evidentes sua filiação ao *Teatro do Estudante de Pernambuco* e a tentativa de “edificar” uma dramaturgia nacional pautada na realidade do “povo”. Vimos também como essa filiação ao TEP dialoga com a maneira como ele cria a história de sua família tentando, de alguma forma, ancorar-se no seu interior.

Neste capítulo, então, trataremos das peças que escolhemos como objeto central de análise. Faremos um corpo a corpo com as peças de Suassuna seguindo a cronologia. Ao todo são oito peças e um entremez escritos entre 1947 e 1960 que compõem o objeto propriamente dito de análise. As três primeiras peças – *Uma Mulher Vestida de Sol* (1947), *Cantam as Harpas de Sião* (1949) e *Arco Desolado* (1952) – são tragédias. Nesses textos, Ariano Suassuna tenta seguir o modelo do teatro elisabetano ou do barroco de Calderón de La Barca⁷⁸. São peças que possuem um tom trágico, quase todos os personagens morrem no final e raros são os momentos cômicos ou de alegria.

A partir do entremez *Torturas de um Coração ou em boca fechada não entra mosquito* (1951), Suassuna inicia-se na experiência de escrever um teatro mais alegre, cômico e feito para rir. Nessa pequena peça de teatro de fantoches – conhecida como mamulengo – Suassuna teve mais liberdade para ousar e criou um espetáculo totalmente diferente daqueles que escrevera anos antes.

Essa inclinação para o cômico ganha contornos mais nítidos quando o dramaturgo escreve sua peça *Auto da Compadecida* (1955). Essa e todas as próximas peças de Suassuna até 1960 – *O Casamento Suspeitoso* (1957), *O Santo e a Porca* (1957), *A Pena e a Lei* (1959) e *Farsa da Boa Preguiça* (1960) – são comédias.

Em geral, todas as peças têm muitos elementos em comum, como o cenário sertanejo, a presença da fome e de personagens tipos. Mas, entre todas, as comédias são as que possuem mais

⁷⁸ Para mais detalhes sobre as influências de Calderón e do teatro elisabetano na obra de Suassuna ver, entre outros: Vassallo (1993 e 2000), Santos (1999), Newton (2000).

elementos em comum, permitindo que as tratemos de uma forma mais temática. Para isso elegemos três eixos principais: cenário, personagens e relações sociais. Assim, torna-se possível localizar as semelhanças e as diferenças existentes em cada um dos textos e encaminhar a análise para extrair deles o retrato que Suassuna faz do Nordeste brasileiro.

Seguindo a cronologia, começaremos pelas tragédias e pelo pequeno entremez. Na passagem para as comédias, faremos um breve levantamento de outros dramaturgos e escritores nordestinos que atuaram na mesma época de Suassuna, para que possamos ter clareza do grau de originalidade que os textos cômicos trazem. Acreditamos que o que fez Ariano Suassuna se destacar entre os autores de teatro foi sua aposta na comicidade e, por meio de um rápido levantamento de outros textos dramáticos, tentaremos especificar melhor essa originalidade.

3.1. As Tragédias

3.1.1. Uma Mulher Vestida de Sol

Uma Mulher Vestida de Sol foi a primeira peça de Suassuna. Escrita em 1947 para concorrer ao prêmio Nicolau Carlos Magno, promovido pelo *Teatro do Estudante de Pernambuco*, o texto, nunca encenado, foi reescrito e publicado dez anos mais tarde. Como não temos meio de fazer uma comparação entre as duas versões, vamos nos debruçar apenas sobre a segunda, sem perder de vista que foi reescrita já quando Ariano era um dramaturgo de renome, tendo escrito o *Auto da Compadecida*⁷⁹. De qualquer maneira, no prefácio à edição, Ariano afirma que tentou, em suas revisões, imprimir maior unidade aos três atos, mas fez questão de manter os cânticos e excelências de origem popular.

Esses cânticos entram na fala dos personagens como uma citação, diferentemente de peças posteriores de Ariano, como em *Farsa da Boa Preguiça*, em que as próprias falas são versificadas. No caso de Cícero, e mesmo de outros personagens, eles declamam poesias.

⁷⁹ Da peça original só é possível recuperar o primeiro ato publicado na revista da Faculdade de Direito *Estudantes*, Ano III, n. 4, p. 71-91, out. 1948.

Cícero – É aqui. A casa é a mesma, mas a mulher morreu. Eita, que sol! (*Cantando*)

– Ó de casa! – Ó de fora!

– Minervina, o que guardou?

– Eu não Guardei mais nada:
nosso amor já se acabou.

Na primeira punhalada

Minervina estremeceu,

na segunda, o sangue veio,

na terceira, ela morreu.

Eita, que sol!

Donana, entrando, do alpendre – É você, Cícero? Ouvi você cantar, só podia ser você: acho que ninguém sabe mais essa moda, a não ser nós dois. (Suassuna, 1964: 37)

Cantigas como essas estão espalhadas por toda a peça e assinalam a intenção de Ariano de utilizar a “cultura popular” como uma fonte de repertório para suas peças. Já nesse texto, é possível identificar, como aponta Carlos Newton Jr. (2000: 51), a presença dos romances populares: *Romance de José de Souza Leão*, *O Romance de Romeu e Julieta* – uma versão sertaneja do texto de Shakespeare, em que o casal é condenado por não respeitar suas famílias – *A Filha Noiva do Pai* e o *Romance de Minervina*.

Trata-se de uma história sobre duas famílias que disputam a posse da terra de suas fazendas vizinhas. A trama ocorre na zona rural, no sertão nordestino, onde a única referência específica é a cidade natal de Manuel, Taperoá-PB.

No palco, estão representadas as duas casas e uma cerca que as separa e delimita o território de cada uma das famílias.

Há um grande número de personagens, o que dificulta a paráfrase da peça. Por isso, utilizaremos um esquema das relações de parentesco existente entre eles.

*Árvore Genealógica dos principais personagens de **Uma Mulher Vestida de Sol***

A família se estende a outros personagens que não aparecem nesse esquema. São quatro jagunços, dois de cada lado, que vigiam a cerca que separa a propriedade de seus chefes: Martim e Gavião, do lado de Joaquim; Manuel e Caetano do lado de Antônio Rodrigues. No caso de Martim e Gavião, eles são pobres parentes distantes do fazendeiro criador de gado Joaquim e foram contratados para fazerem tal serviço. Essa relação de parentesco é comentada pelos personagens e colabora para a caracterização de Joaquim Maranhão, que é desenhado como um homem sem escrúpulos.

Manuel – É ou não é verdade que nessa casa amaldiçoada se passam coisas contra a lei de Deus? Primeiro, foi o homem que matou a mulher. Agora, é ele e a filha. Você conhece o romance “A Filha Noiva do Pai”? Dizem que Joaquim está criando a garrota que tem em casa para o touro, pai do rebanho!

Manuel acusa Joaquim Maranhão de ter matado a esposa para se casar com a filha, isso gera revolta em Martim, que é o jagunço parente do coronel. Os dois começam a se desafiar e Manuel não entende por que Martim ficou tão irritado até que Caetano e Gavião lhe esclarecem:

Manuel – São da família?

Gavião – Somos, Manuel. Dois parentes pobres, sem pai e sem mãe, dois irmão que, não tendo outro meio de vida, como vocês, fomos chamados para cabras do parente rico e poderoso.

Manuel – Então peço que me perdoem . Eu não sabia!

Gavião – Não tem importância, meu irmão está, mesmo, levando isso muito a peito. Por mim, meu parentesco terminou, não tenho ligação de sangue com o homem que aluga o meu.

O que nos interessa aqui é atentarmos para o modo como Ariano está problematizando as relações de parentesco desta peça. Os dois fazendeiros beligerantes são cunhados, o que, a princípio, estabeleceria uma relação de aliança entre eles. Gavião, parente pobre de Joaquim, o descarta como parente por ele o ter alugado como jagunço. Isto é, por mais que o laço de sangue exista, de alguma forma, entre os personagens, ele não é suficiente para a manutenção de uma rede de alianças firme e estável. O parentesco, como vimos no primeiro capítulo, é moldado de acordo com as situações em que as pessoas estão imersas, sendo os laços de sangue apenas uma das variáveis em jogo.

Além desses personagens que constituem as duas famílias, ainda há Cícero, que apresentamos acima com a citação da cantiga, o casal de retirantes com seu pequeno filho, o Juiz e o Delegado, que são os personagens que dão início à peça.

O Juiz e o Delegado anunciam o motivo de estarem naquelas bandas do sertão. Dizem que, por mais afastados que estivessem, os homens daquele lugar não estavam fora do alcance do poder da Lei. Diz o Juiz:

Juiz – Aqui é o sertão, um taboleiro de serra do sertão. O sol de fogo de dia e frio da noite, pedras, bodes, cabras e lagartos, com o sol por cima e a terra parda em baixo. Mas nem por isso os homens que aqui vivem estão subtraídos ao poder da Lei. (Suassuna, 1964: 21)

Esses dois personagens funcionam como o prólogo. Ambientam o leitor no cenário e na trama que irá se desenvolver. Anunciam do que se trata: são dois fazendeiros que disputam a posse de uma parte da terra que habitam. Joaquim Maranhão afirma que a terra é dele e que teria até documentos para comprovar a posse. No entanto, Antônio Rodrigues tem testemunhas de que a terra pertence à sua família desde seus antepassados.

Seguindo o diálogo entre o Juiz e o Delegado:

O Juiz – E a questão assume um sentido tanto mais terrível porque os dois senhores de terra são cunhados e armaram o braço de seus homens, o que vem a repetir, nessa terra de fogo onde o acaso me colocou para julgar, a sangrenta querela de Abel e Caim, com seus carneiros e ódios invejosos. Aqui estão o homem da lei e o homem da guerra para garantir o julgamento. (*mais baixo e menos pomposo ao Delegado*). Senhor Delegado, quem é o Caim, no caso?

O Delegado, *Também baixo* – É Joaquim Maranhão, Senhor Juiz. É um homem perigoso. Eu, se fosse o senhor, julgava essa questão logo a favor dele, porque se não, ele pode nos matar. Antônio Rodrigues é um homem bom, não é homem para matar ninguém; assim, é melhor julgar contra ele. (Suassuna, 1964: 22)

Vale a pena atentarmos para a referência bíblica presente neste diálogo. Segundo o quarto capítulo do Gênesis, Caim era o filho mais velho e Abel o mais novo de Adão e Eva. Caim tornou-se agricultor e Abel, pastor de ovelhas.

³Passado o tempo, Caim apresentou produtos do solo em oferenda a Iahweh; ⁴Abel, por sua vez, também ofereceu as primícias e gorduras de seu rebanho. Ora, Iahweh agradou-se de Abel e de sua oferenda. ⁵Mas não se agradou de Caim e de sua oferenda, e Caim ficou muito irritado e com o rosto abatido. ⁶Iahweh disse a Caim: ‘Por que estás irritado e por que teu rosto está abatido? ⁷Se estivesses bem disposto, não levantarias a cabeça? Mas se não estás bem disposto não jaz o pecado à porta, como animal acuado que te espreita; podes acaso domina-lo?’ ⁸Entretanto Caim disse a seu irmão Abel: ‘Saíamos.’ E, como estavam no campo, Caim se lançou sobre seu irmão Abel e o matou.

⁹Iahweh disse a Caim: ‘Onde está teu irmão Abel?’ ele respondeu: ‘Não sei. Acaso sou guarda de meu irmão?’ ¹⁰Iahweh disse: ‘que fizeste! Ouço o sangue de teu irmão, do solo, clamar para mim!’ ¹¹Agora, és maldito e expulso do solo fértil que abriu a boca para receber de tua mão o sangue de teu irmão. ¹²Ainda que cultives o solo, ele não te dará mais seu produto: serás um fugitivo errante sobre a terra.’ ¹³Então Caim disse a Iahweh: ‘Minha culpa é muito pesada para suportá-la. ¹⁴Vê! Hoje tu me banes do solo fértil, terei de ocultar-me longe de tua face e serei um errante fugitivo sobre a terra: mas o primeiro que me encontrar me matará!’ ¹⁵Iahweh lhe respondeu: ‘Quem matar Caim será vingado sete vezes.’ E Iahweh colocou um sinal sobre Caim*, a fim de que não

* O “sinal de Caim”, não é um estigma infamante, mas uma marca que o protege, designando-o como membro de um clã em que se exerce duramente a vingança do sangue. (nota v da *Bíblia de Jerusalém*)

fosse morto por quem o encontrasse.¹⁶ Caim se retirou da presença de Iahweh e foi morar na terra de Nod, a leste de Éden (Gênesis, 4,3-16)⁸⁰.

Mas o que vale este paralelo? Não se trata de verificar até que ponto Suassuna foi fiel ao texto bíblico. Trata-se, sim, de tentar usá-lo para nos auxiliar a compreender a peça.

Quando se compara Joaquim Maranhão e Antônio Rodrigues com Caim e Abel, está se equiparando a situação dos personagens da peça com a dos personagens bíblicos. Caim e Abel eram irmãos que se desentenderam e geraram um ciclo de vingança. Caim se vinga por Abel ter conseguido agradar Iahweh, em seguida Iahweh vinga Abel amaldiçoando Caim e o marcando com o signo de um clã muito violento.

Assim, tanto o quarto capítulo do Gênesis quanto a peça tratam de dois parentes – irmão em um caso e cunhados em outro – que se desentendem por algum motivo e passam a estabelecer uma série de relações violentas, seguindo o código da vingança do sangue. Essas duas histórias se assemelham, também, àquela narrada por Ariano sobre a sua família. Seu pai, que integrava a grande oligarquia de Epitácio, que havia sido criado entre os Pessoa, teria sido traído por um “irmão”, João Pessoa, quando este assumiu a Presidência do Estado. A traição de João Pessoa fez com que João Suassuna passasse da posição de familiar para a de inimigo, o que iniciou um ciclo de vinganças que culminou na morte de João Dantas, Augusto Caldas, João Pessoa e João Suassuna, como vimos anteriormente⁸¹.

Mas voltemos à peça. O Juiz e o Delegado caracterizam Joaquim como sendo o Caim da história, homem perigoso, capaz de matar qualquer um que atrapalhe seus objetivos. O Delegado, temendo o poder do fazendeiro, sugere desde o início que o Juiz decida a causa a seu favor, pois evitaria uma represália. Já Antônio Rodrigues, o Abel suassuniano, senhor das cacimbas, fazendeiro do milho e do algodão, é caracterizado como sendo um homem bom, que não mataria ninguém, mesmo que fosse prejudicado na decisão judicial.

A história é construída a partir dessa tensão entre os dois fazendeiros que estão sempre ameaçando e sendo ameaçados um pelo outro. Pequenas tramas ocorrem paralelamente, como é o caso da família de retirantes. Em meio à ameaça de um derrubar a cerca do outro, o filho do casal

⁸⁰ Utilizamos, em todas as citações bíblicas a *Bíblia de Jerusalém*. Ed. Paulus, 1995.

⁸¹ Por mais que tenhamos demonstrado no primeiro capítulo que essa maneira de enxergar os fatos é muito particular de Ariano, foi assim que ele narrou a trajetória política de seu pai.

pobre – que estava extraindo mel de uma colméia junto a um mourão – foi confundido com um capanga adversário e assassinado a tiros pelo fazendeiro Joaquim Maranhão.

Outra história paralela é o amor proibido entre Rosa e Francisco. O filho de Antônio Rodrigues tinha deixado a casa após uma briga com o pai. Diziam que o rapaz ou teria entrado para o cangaço ou teria sido morto pela polícia. Rosa, filha de Joaquim Maranhão, vivia pelos cantos esperando sua volta.

Quando Francisco retorna, o amor dos dois é impossibilitado pelo estado de guerra entre as famílias, fazendo do romance uma espécie de *Romeu e Julieta* do sertão. Joaquim, quem poderia pacificar o ambiente, não faz o mínimo esforço para aliviar a tensão e apenas impõe mais restrições e ameaças. Proíbe, por exemplo, os membros de sua família de falar com qualquer pessoa da família adversária, inclusive sua esposa, que é irmã de Antônio Rodrigues. Além disso, ameaça de morte quem entrar em suas terras. Foi feito, então, o acordo de que cada família permaneceria em suas terras. Se, por qualquer motivo, algum integrante ultrapassasse a cerca do vizinho, poderia ser morto.

Mesmo com todas as restrições, os namorados se casam, com a ajuda do beato Cícero, de modo improvisado, na promessa de que, assim que possível, iriam regularizar tudo com o padre. Ao se casarem, Rosa estaria livre para morar junto de Francisco. Ela, então, foge para a casa do amado sem que o pai saiba.

Quando Joaquim Maranhão descobre, ele, auxiliado por seu jagunço Gavião, traz sua filha à força de volta para sua casa. Nessa operação, violou sua palavra de não pisar nas terras de Antônio Rodrigues, o que quebraria o acordo, caso alguém ficasse sabendo. Como ninguém presenciara o fato – apenas o leitor e Gavião–, o acordo se mantém.

Mas vamos ao desenlace. Com Rosa na casa do pai, Francisco é atraído para dentro das terras de Joaquim com a esperança de recuperar a esposa. Francisco, então, tentou atacar Joaquim. Gavião, interrompendo o golpe, mata-o, salvando o fazendeiro. Joaquim, por sua vez, mata Gavião como “queima de arquivo”, já que ele era o único que presenciou a armação e poderia denunciar a falta com sua palavra.

Em um primeiro momento, Antônio não reage à morte do filho, pois Joaquim lhe dissera que Francisco teria invadido suas terras e atacado Gavião. Por isso ele, Joaquim, o teria matado,

apenas como defesa. Como isso estava dentro do combinado, Antônio sentiu a morte, mas não podia se vingar.

Quando Antônio descobre o que realmente ocorreu, arma uma emboscada para o vizinho com a ajuda do retirante. Ambos são motivados pela morte dos respectivos filhos, ainda que no caso do retirante tudo não tinha passado de um engano. Os dois rendem e matam Joaquim Maranhão.

Depois dessa matança, os que restaram decidem morar em outra parte das terras, exceto Rosa, que pede para ficar ali, sozinha. Quando todos saem, ela se apunhala com a faca que Francisco havia lhe dado como prova de seu amor. Termina a saga, assim como o Gênesis, com uma lição moral, mostrando que a briga entre “irmãos” só traz a desgraça. A terra tão disputada na trama foi abandonada pelos sobreviventes, como um lugar amaldiçoado. A briga, então, passa a não ter mais sentido, diante das mortes que causou.

Claro que toda narrativa abre uma grande possibilidade de interpretações. No nosso caso, interessa amarrá-la com uma narrativa autoral e social. Se nos artigos do *Jornal da Semana* Ariano buscou narrar sua história e criar um sentido para todas aquelas mortes, em *Uma Mulher Vestida de Sol* o autor cria uma peça que termina, justamente, com a irracionalidade e imprevisibilidade da vida. Por mais que durante a briga os personagens, principalmente os fazendeiros, vissem um sentido para a disputa – assim como João Dantas, João Suassuna, José Pereira e João Pessoa o viam – ao final, Rosa não percebe mais motivos para continuar vivendo e os sobreviventes para continuarem a habitar aquelas terras. A lógica da vingança teria gerado apenas a desgraça. Mas essa não é a única leitura possível.

Voltemos aos personagens. Nessa peça, o centro da trama são os ricos. Por mais que outros, como os capangas, os retirantes e o beato Cícero, desempenhem funções importantes para o desenrolar da história, a cena é ditada pela briga entre os fazendeiros, em um plano, e pelo amor proibido dos primos, em outro. Os personagens pobres são coadjuvantes. São importantes, mas não têm poder suficiente para decidirem o rumo da cena.

Suassuna está olhando, portanto, para o sertão pela ótica da classe dominante. No entanto, há momentos em que essa visão tem seu ponto de vista alterado, momentos nos quais os personagens periféricos recebem mais tempo para explicarem sua condição de vida, seus dramas pessoais. Isso ocorre nos diálogos entre os capangas e nas falas do retirante Inácio. Por um breve

intervalo, a atenção do leitor é desviada do eixo central da peça, o conflito entre famílias, e focada na agonia da fome, no trabalho dos jagunços, na condição dos agregados pobres, Martim e Gavião. De qualquer modo, são interrupções, e não momentos decisivos para o desenrolar da história.

As referências ao sertão, à seca, ao solo pedregoso, ao sol torrente que deixa as pessoas “meio abobadas” – e vendo coisas que não existem – estão muito presentes no texto. Trata-se de uma peça altamente descritiva desse cenário. Chega a ser sinestésica, pois vários sentidos são chamados a participar da ambientação, como o olfato, a visão e o tato.

Martim – Do jeito que as coisas estão, com esse sol quente, essa poeira, o velame e a malva ressecados pelo sol, qualquer faísca isso aqui pega fogo! Que lugar!

Caetano – O Sol está vermelho e a terra treme na vista! (Suassuna, 1964: 24)

Rosa – Na cacimba, quanto mais cedo melhor. Eu desço até a água, sentindo o cheiro de barro acordado. A água, nessa hora, ainda está serenada, fria e limpa do sereno da noite. Eu vou! (Suassuna, 1964: 35)

O sertão é descrito como um lugar inóspito, com o sol queimando, deixando tudo a ponto de incendiar-se. A poeira, a seca, o chão pedregoso. O clarão que ofusca a vista, que atrapalha as idéias. A noite é o frescor, a terra, morna, esfria devagar e amanhece com o sereno.

A morte ronda a região e as preocupações dos personagens. O diálogo entre Inocência e Cícero oferece uma pequena amostra:

Inocência – Quando vejo este sol, o milho morrendo sem amparo na terra quente, chega me dá uma agonia.

Cícero – Por mim, já estou habituado. Vi minha mulher e meus filhos morrerem de fome na estrada, quando vim para cá. Já faz muitos anos e é sempre assim. Uma bala, o sol, a cobra, uma doença, uma briga, a velhice, e, seja gado ou gente, tudo tem de morrer um dia. (Suassuna, 1964: 40)

Por mais que Cícero cite todas as mortes, a única que está ausente na peça é a morte por velhice. As outras rondam todo o tempo. A morte pela bala é a primeira, já que a ameaça de guerra entre as famílias é o motor dessa história. Porém não é a única: a seca, o sol, a fome

pairam por perto. Cícero perdeu sua família nessa condição. O casal de retirantes, Inácio e Joana, que chegaram à fazenda de Joaquim, também temem a fome:

Inácio – Dona [dirigindo-se a Rosa], me dê uma esmola para minha família. Se pudesse ser de comida, eu agradeceria muito, desde ontem que a gente não come nada. (Suassuna, 1964: 46)

Os retirantes sobrevivem pela bondade dos outros, pelas esmolas recebidas e por pequenos achados durante a estrada, como o mel na cerca, que nesse caso acabou na morte por engano do filho do flagelado.

Outra fala do retirante Inácio é reveladora de uma situação econômica mais ampla.

Inácio – Vamos por aqui, em procura do Juazeiro. Disseram que o governo está pagando aos cassacos para consertar a estrada, vou ver se acho trabalho. (Suassuna, 1964: 47)

Nas épocas de seca os governos estaduais promoviam frentes de trabalho para que, pelo menos, parte da população não ficasse a esmo e acabasse por migrar ou morrer de fome. A seca comprometia em larga medida a colheita e garantir o sustento de uma outra maneira era necessário. Para isso serviam as frentes de trabalho, que construíram grande parte das estradas do sertão.

A denominação do trabalhador dessas frentes, *cassacos*, qualifica as condições de vida dessa população. Essa palavra denota o operário que atua na construção de estradas de ferro ou trabalhador em engenho e usina de cana-de-açúcar. Etimologicamente, segundo Nei Lopes, a palavra cassaco tem possível origem Banta: “Kasakana ‘trabalhar, fazer qualquer coisa sob o império da fome ou de outras necessidades’ (laman)” (Houaiss, 2001).

Se o próprio trabalhador é definido como alguém que trabalha sob o império da fome, é possível reconhecê-la como um fenômeno mais amplo, que entra na peça de Suassuna como pano de fundo.

Nessa peça, a fome não assume centralidade, apesar dela rondar, a todo tempo, os personagens. Todos falam dela, mas nenhuma ação, excluindo o pedido de esmola de Inácio, é

guiada pela fome. O que guia a peça é a disputa pela terra e a tentativa de casamento dos dois jovens. No entanto, em outras peças, a fome e o personagem faminto, como João Grilo em *O Auto da Compadecida*, recebem centralidade.

Nesse sentido, nota-se como *Uma Mulher Vestida de Sol*, sendo a primeira peça de Suassuna, anuncia praticamente todas as temáticas que o autor tratará ao longo da década de 50 em seu teatro. A seca, a fome, a avareza dos poderosos, a péssima condição de vida dos mais humildes, a religiosidade popular, a vingança familiar etc. Anuncia um sertão tenso em suas relações entre fazendeiros e entre fazendeiros e trabalhadores, permeado pela fome, pelo cangaço e pela violência.

Essa representação de Nordeste baseia-se em alguns pares de oposição que se tornaram recorrente nas peças de Ariano Suassuna: fome *versus* abundância; seca *versus* chuva; sertão *versus* cidade; pobre *versus* rico; trabalhador *versus* proprietário; Deus *versus* Diabo; sagrado *versus* profano.

A presença do catolicismo é marcante em todas as peças de Ariano. Em muitas delas, há referências a temáticas religiosas já no título, como em *Cantam as Harpas de Sião*, *Auto da Compadecida*, *O Santo e a Porca*. *Uma Mulher Vestida de Sol* também traz uma referência bíblica explicitada pelo próprio autor na epígrafe do texto, que transcreve em forma de verso o início capítulo 12 do Apocalipse.

Epígrafe

Apareceu, outrossim,
um grande sinal no céu
uma mulher vestida de sol,
que tinha a lua debaixo de seus pés,
e uma coroa de doze estrelas
sobre a sua cabeça;
e, estando prenhada,
clamava com dores de parto,
e sofria tormentos por parir.

Apocalipse

12 Visão da Mulher e do Dragão –
Um sinal grandioso apareceu no céu: uma mulher vestida com o sol, tendo a lua sob os pés e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas; estava grávida e gritava, entre as dores do parto, atormentada para dar a luz. Apareceu então outro sinal no céu: um grande dragão, cor de fogo, com sete cabeças e dez chifres e sobre as cabeças sete diademas; sua cauda arrastava um terço das estrelas do céu, lançando-as para a terra. O dragão colocou-se diante da mulher que estava para dar a luz um filho, um varão, que irá reger todas as nações com um cetro de ferro. Seu filho, porém, foi arrebatado para

junto de Deus e de seu trono, e a mulher fugiu para o deserto, onde deus lhe havia preparado um lugar em que fosse alimentada por mil duzentos e sessenta dias (Apocalipse, 12, 1-16).

O capítulo do apocalipse continua com a batalha entre o dragão – que pode ser identificado com Satanás ou o diabo – e Miguel e seus anjos. O dragão perde a batalha e é expulso para a terra, deixando o reino dos céus sob domínio de Deus e de Cristo. A parturiente pode ser identificada – como foi por João, o suposto autor do apocalipse – com a Virgem Maria, que por sua vez pode ser identificada, na peça, com a personagem Rosa. Porém, poucas relações são possíveis de ser feitas entre o texto bíblico e o de Suassuna, a não ser o paralelo entre a briga de Deus com o Diabo, de um lado, e Joaquim Maranhão, que é retratado como um sujeito sem escrúpulos e malvado, e Antônio Rodrigues que é um homem bom. Rosa, por sua vez estava grávida de Francisco quando este foi morto. Assim, de certa forma, Rosa representaria a união das duas famílias em novos tempos de paz, com um filho que carregaria em seu sangue as duas linhas de parentesco. O filho de Rosa e de Francisco representaria a esperança e a salvação daquele pequeno “caos” instaurado no sertão, assim como Cristo, segundo o trecho do apocalipse, era a esperança de um governo de todas as nações agora livres das influências do demônio.

Sendo a primeira peça de Suassuna, *Uma Mulher Vestida de Sol* anuncia o seu universo temático. Em cada uma das peças seguintes, Ariano retoma um aspecto que já estava presente nessa sua primeira experiência.

3.1.2. *Cantam as Harpas de Sião* ou *O Desertor de Princesa*

A estréia de Ariano Suassuna no palco deu-se com a peça *Cantam as Harpas de Sião*, apresentada na Barraca do TEP, no dia 18 de setembro de 1948, no Parque 13 de Maio⁸². Trata-se

⁸² Nesse dia, o TEP inaugurava a “Barraca” doada pela Marinha, com a presença de ilustres do ramo teatral, como Valdemar de Oliveira e Paschoal Carlos Magno, que foi para a cidade do Recife justamente para esta inauguração. A Barraca foi uma tentativa de construir um teatro desmontável e transportável. Com isso intentava-se levar espetáculos para as periferias e bairros rurais. No entanto, a estrutura dessa barraca era muito pesada e de difícil manuseio, o que impossibilitou a execução deste projeto.

de uma peça curta, escrita em um ato, mas que foi reescrita dez anos depois, recebendo o título de *O Desertor de Princesa*⁸³.

Essa pequena peça é, na verdade, uma grande tragédia já anunciada pelo Cego, que, por meio de dois versinhos, avisa, num rápido prólogo, que a morte passará por ali. A trama desenrola-se na sala da casa de Nestor, um pequeno proprietário rural de Taperoá. Seu filho legítimo, Amaro, e o adotivo, Antônio, se alistaram para compor as tropas que atacavam a cidade de Princesa. Tendo acabado de receber a notícia da morte de seu filho legítimo, a peça se inicia com Nestor substituindo uma vela desgastada por outra nova, no quarto de Amaro.

O diálogo inicial de Nestor com sua filha Maria ambienta o público sobre quem seria o responsável pela morte de Amaro: a polícia ou os partidários de Princesa. Nestor sempre do lado das tropas governistas, Maria, mais ponderada, do lado de Princesa.

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 enfurnou em Tavares. Se não fosse tudo isso, meu irmão não tinha morrido. Tanto que eu pedi a ele que não fosse! Não sei porque, mas estava achando aquilo tudo tão ruim... Nossa família nunca tinha tido ninguém na polícia! (Suassuna, 1958: 4)

Mesmo não supondo que a ficção está amarrada na não-ficção, nesse caso, é difícil escapar do paralelo. Do mesmo modo que fez nos artigos do *Jornal da Semana*, Ariano desenha a guerra de Princesa nesse diálogo e em vários outros momentos da peça. No trecho citado, a classificação dos partidários de Princesa como cangaceiros é proferida por Nestor e rapidamente combatida por Maria. O paralelo é imediato e percebe-se a comparação com a maneira como foi

⁸³ Tivemos acesso apenas a esse texto de 1958, sendo impossível fazer uma comparação entre as duas versões. Assim como no caso de *Uma Mulher Vestida de Sol*, a reescritura da peça se dá quando Ariano já possui uma certa fama, pois *O Auto da Compadecida* já havia sido encenada no Sudeste do país, chamando a atenção da crítica especializada.

proferida pela jornalista Vanessa Campos e que desencadeou, em Ariano, a defesa dos “partidários”, nunca dos “cangaceiros”, de Princesa até o último número de sua coluna.

Mas continuemos na peça. Antônio, o filho adotivo, deserda a força policial e foge para a casa do pai. O leitor sabe que ele está escondido no quarto de Amaro, mas nenhum outro personagem o viu ainda. O Capitão Souza entra em cena buscando o desertor.

Entra o Capitão Souza, de farda, sem polainas, com calça caque comum, alpercatas, chapéu de pano com enormes abas e lenço vermelho no pescoço.

Capitão – Boa noite. A porta da rua estava aberta, por isso entrei.

Nestor – Quem é o Senhor? Que veio fazer aqui em minha casa? É Cangaceiro de Princesa?

Capitão – Porque pergunta isso? Por causa da roupa? A polícia está se vestindo assim, por lá. Você já ouviu falar num oficial chamado Souza? (Suassuna, 1958: 7)

Montagem de Cantam as Harpas de São, 1948.
Foto extraída da Revista Contraponto N°9. out. 1948

É interessante notar a reação de Nestor, que confunde a polícia com os Cangaceiros de Princesa. Nas falas citadas anteriormente, Nestor tinha se referido às “alpercatas dos cangaceiros e às botinas da polícia”. O Capitão, no entanto, calçava alpercatas e vestia-se como cangaceiro. Assim, mesmo o personagem que defende ao longo de toda a peça os soldados de João Pessoa não foi capaz de ver a diferença entre os dois lados da guerra. As categorias *cangaceiro* e *partidário*, portanto, passam a ser mais elementos de classificação de inimigo e de aliado, de desordem e de ordem, do que categorias capazes de discernir entre tipos absolutos de pessoas. As categorias são, portanto, relações. *Cangaceiro* é sempre o outro, que gera a desordem, nunca o semelhante que tenta restabelecê-la. O Capitão gerou desordem na casa de Nestor, ao aparecer, sem ser convidado, no meio da noite. Isso, associado aos trajes, logo fez com que o patriarca o classificasse como *cangaceiro*.

Pela foto da montagem de *Cantam as Harpas de Sião* podemos perceber algumas diferenças com o texto de *O Desertor de Princesa*. A descrição das vestimentas do Capitão, presente na rubrica que transcrevemos acima não se verifica no figurino utilizado na montagem original. O Capitão, na foto, aparece com fardamento completo, enquanto, dez anos depois, o autor escolhe reduzir o fardamento ao mesmo tipo de vestuário usado pelos “cangaceiros de Princesa”.

Ariano mostra em seus artigos algo parecido. Quando ele dá voz a aliados de João Pessoa percebe-se que todos tratam Princesa como um “antro de Cangaceiros”. Mas quando é o Ariano e os aliados que falam, os cangaceiros são a polícia da Paraíba, pois o que Zé Pereira e João Suassuna queriam era apenas manter a ordem e executar as eleições⁸⁴.

A peça é anterior aos artigos, que foram escritos entre em 1972 e 1974. *Cantam as Harpas de Sião* foi encenada em 1948 e reescrita como *O Desertor de Princesa* em 1958. Esse texto de Ariano é, porém, quase uma versão teatralizada dos seus artigos no *Jornal da Semana*; ou, os artigos, uma versão dissertativa da peça. Pela boca dos personagens, Ariano conta e se posiciona sobre os mesmos detalhes da guerra.

Por exemplo, sobre os motivos que levaram a polícia tentar invadir Princesa, o Capitão afirma em diálogo com Maria:

Maria – É, o medo. É o que mais se encontra aqui, agora.

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... (Suassuna, 1958: 9-10).

Mais adiante o Capitão fala para Maria:

⁸⁴ Tal constatação pode ser verificada também nos jornais da época. O jornal governista *A União*, por exemplo, chegou a publicar fotos de José Pereira e João Suassuna vestidos de cangaceiros como na matéria publicada no dia 4 de junho de 1930 intitulada “A Mashorca dos Cangaceiros Capitaneados por José Pereira”. Isso para ficarmos com poucas entre inúmeras outras colunas em que José Pereira e João Suassuna são chamados assim.

Capitão – Moça, dizem que o Presidente deu ordem ao Tenente Ascendino quando ele tomou Teixeira. Qualquer pessoa da família Dantas que ele encontrasse de armas na mão, podia matar. Não sei se isso é verdade ou não, mas por mim nunca perguntei a ninguém o que podia fazer ou não: vou fazendo (Suassuna, 1958: 11).

Essas falas correspondem à versão teatral do artigo já citado no primeiro capítulo e que vale a pena retomarmos aqui:

“A primeira coisa que o presidente João Pessoa fez foi ordenar que todas as autoridades estaduais se retirassem de Princesa. Com isso pretendia é evidente – considerar ‘nula’ a eleição em Princesa, onde ele sabia que Suassuna teria votação maciça, coisa que queria evitar. A outra providência que tomou foi mandar para Teixeira, terra dos Dantas, uma força volante da Polícia, comandada por um inimigo pessoal da minha família materna, o Tenente Ascendino Feitosa. A escolha fora feita a dedo. O Tenente Ascendino Feitosa tinha sido delegado de Teixeira, e, lá, inimizara-se com um primo nosso, Silveira Dantas. A inimizade se azedara, a ponto de chegarem ao desforço físico. Ou, para ser mais preciso: terminou saindo de Teixeira, corrido, o Tenente Ascendino que, ali, seguiu ordens do presidente João Pessoa, estava tentando humilhar todos os nossos amigos, que eram a todo instante revistados na rua, a pretexto de ‘combate ao cangaceirismo.’” (Suassuna, 27/01-02/02/1974, Nº 58)

Outros momentos da peça descrevem o desenrolar da batalha com a mesma minúcia que Ariano utilizou em seus artigos. Vejamos, por exemplo, um diálogo em que Antônio relata a armadilha de Luís do Triângulo na emboscada de Tavares, de que tratamos no primeiro capítulo:

Nestor – O que eu sei é que o governo termina ganhando, no fim.

Antônio – Só se vier tropa do Exército, meu pai.

Nestor – Isso é o que os inimigos do presidente querem. A tropa Federal é a favor deles. E é por isso que o presidente nunca permitirá a vinda do exército.

Antônio – Então o Presidente vai perder, porque a polícia não pode com o pessoal de Princesa não, meu pai!

Nestor – Em Tavares ela ganhou.

Antônio – Terá ganho mesmo? Está todo mundo desconfiado lá que eles deixaram a polícia entrar de propósito. Ela ficou fechada ali no meio do caminho, e nunca mais conseguirá nem sequer chegar a Princesa. Mas mesmo que tenha sido vitória mesmo, a da entrada de Tavares, o que foi que adiantou? Os cangulos voltaram, e agora a polícia só faz levar tiro deles e esperar.

Nestor – Ah, a situação é difícil... Deve ser por isso que tanta gente está desertando. Quantos Desertaram? (Suassuna, 1958: 20)

Durante toda a peça, a guerra de Princesa é caracterizada como uma brutalidade que está matando pessoas inocentes de ambos os lados. Principalmente o Capitão é tido como um sanguinário, um homem violento e que se utiliza dos meios mais brutais para atingir seu objetivo.

A trama se enriquece quando Antonio, que se mantinha escondido na casa de seu pai adotivo, aparece em cena. Em diálogos travados com Maria, o leitor descobre que os dois irmãos de criação são apaixonados um pelo outro, enquanto Nestor nunca aceitou Antônio como um verdadeiro filho.

A peça se desenvolve, então, em torno do fato de Antonio, escondido na casa de Nestor, estar fugindo do Capitão. Nestor, convencido de que o culpado pela morte do filho era Antônio, denuncia-o ao Capitão, e Maria, disposta a salvar o seu amor da morte se envolve em dúvidas e hipóteses criadas pelo Capitão, acerca do envolvimento de Antônio na morte de Amaro.

O fato é que, denunciado por Nestor, Antônio é cercado pela polícia. O Capitão sugere a Maria que ela entregue Antonio, para que fique clara sua adesão às tropas de João Pessoa, caso contrário ela seria considerada inimiga. O oficial também pede à moça que eles se tornem amantes, assim a cidade toda a respeitaria. Esse convite colabora para a construção de um personagem sem escrúpulos, pois ele não a pede em casamento, uma vez que já é casado, e, sim, para que se torne sua concubina oficial. Maria, orgulhosa e honrada, como todo partidário de Princesa, não aceita, mas também fica sem muita saída em sua tentativa de salvar Antônio.

Enfim, todo um jogo dramático é criado e atinge seu clímax quando Antônio assume para Maria o assassinato de Amaro, como uma vingança pelos maus tratos recebidos em casa. Fere-a, então, levemente nas costas e corre para a rua, onde é baleado pelos policiais.

Maria, ao perceber que Antonio era mais um inocente que foi morto, apanha a faca com que ele a feriu, apunhala-se e a luz da cena se apaga aos gritos de Nestor e do Capitão.

Surge o Cego e torna a cantar suas ladainha para encerrar a peça em uma espécie de epílogo.

Nessa peça de Ariano alguns pontos chamam atenção. O primeiro é o fato de ser uma versão dramatizada dos futuros artigos e da história que Ariano conta sobre a Guerra de Princesa. O segundo ponto importante é o fato de se tratar, assim como *Uma Mulher Vestida de Sol*, de uma tragédia, de uma peça que não tem nenhum elemento cômico. Sua seriedade já começa na fala do Cego e continua até o desenlace da história com todos os personagens que eram contra a Guerra mortos, seja pela polícia, seja por meio do suicídio. São esses os personagens que apelam para a identificação do leitor.

O leitor é o cúmplice do amor e dos conflitos de Antônio, que se vê como um enjeitado, e de Maria, que permanece dividida entre salvar o homem que ama ou deixar morrer o assassino de seu irmão. São esses os personagens com mais profundidade psicológica, que revelam possuir maior contato com as angústias e com os quais, de certa forma, se criam maior simpatia e identificação.

São eles, também, que questionam a guerra, os que denunciam sua irracionalidade por estar matando centenas de pessoas inocentes, enquanto os altos oficiais não correm riscos. É Maria quem diz:

Capitão – O que aconteceu com ele podia ter sucedido comigo [sobre a morte de Amaro].

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. (Suassuna, 1958: 10)

Outro ponto que merece destaque é o nome da peça: *O Desertor de Princesa*. Antônio não desertou Princesa, ele desertou a polícia, o que, tanto segundo a peça como nos artigos de Ariano, era uma coisa muito comum, pois o soldo pago por Zé Pereira era muito maior do que o pago pelo Estado. Muitos combatentes mudavam, assim, rapidamente de lado.

O único personagem que se encaixaria na categoria de desertor de princesa seria Nestor, o pequeno proprietário de Taperoá, que, apoiando as forças governamentais, denunciou o seu filho

adotivo desertor da polícia. Taperoá, como sabemos, era cidade dominada pela família Dantas, cidade em que Ariano passaria sua infância sob abrigo dos tios maternos. Foi uma cidade que deu apoio a Princesa durante a guerra. Nestor, assumindo o lado do governo, deserda Taperoá aliada de Princesa.

O início da peça também é um ponto que chama atenção do leitor. O Cego é o primeiro personagem que aparece em cena e faz as vezes de um narrador em uma espécie de prólogo. Como bem apontou Carlos Newton Júnior (2000), a fala inicial do Cego⁸⁵ é uma reescritura do salmo 137 (136)⁸⁶. Vejamos a fala e o salmo colocados lado a lado.

Desertor de Princesa - A. S.

Fala inicial do Cego

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, 1958: 1)

Salmo 137 (136)

Canto do Exilado

¹À beira dos canais de Babilônia
nos sentamos, e choramos
com saudades de Sião;
²nos salgueiros que ali estavam
penduramos nossas harpas.

³Lá, os que nos exilaram
pediam canções,
nossos raptos queriam alegria:
“Cantai-nos um canto de Sião!”

⁴Como poderíamos cantar
um canto de Iahweh
numa terra estrangeira?
⁵Se eu me esquecer de ti, Jerusalém,
que me seque a mão direita!

⁶Que me cole a língua ao paladar,
caso eu não me lembre de ti,
caso eu não eleve Jerusalém
ao topo da minha alegria!

⁷Iahweh, relembra
o dia de Jerusalém
aos filhos de Edom,
quando diziam: “Arrasai-a”
Arrasai-a até os alicerces!”

⁸⁵ Essa mesma fala é proferida por Antônio na última sequência de diálogos da peça (Suassuna, 1958: 33).

⁸⁶ 137 é o número do salmo na Bíblia hebraica, enquanto o 136 corresponde à Bíblia Grega e à Vulgata.

⁸Ó devastadora filha de Babel,
feliz quem devolver a ti
o mal que nos fizeste!
⁹Feliz quem agarrar e esmagar
teus nenês contra a rocha!

Se tomados de imediato, tanto o salmo quanto a fala inicial do Cego pouco têm a dizer sobre a peça que se desenrolará em seguida. Por que então Ariano resolveu fazer essa citação logo no título e no início da sua primeira peça levada ao palco? Qual o significado da presença do salmo nas palavras do cego-narrador? Sobre o que está falando este salmo e qual é sua relação com a história que ele irá narrar?

O Salmo 137 (136) recebe o título de *Canto do exilado* e evoca, segundo as notas críticas da *Bíblia de Jerusalém*, a queda de Jerusalém em 587 e o forçado exílio dos israelitas na cidade de Babel.

Nas duas primeiras estrofes do Salmo temos a ambientação do poema. À beira dos canais de Babilônia os israelitas choram com saudades de Sião, Jerusalém, por terem sido exilados de sua cidade pelos babilônios, como nos esclarece a seguinte passagem de Jeremias:

¹²No quinto mês, no décimo dia do mês [julho-agosto de 587]– era o décimo nono ano do reinado de Nabucodonosor, rei da Babilônia – Nabuzardã, chefe da guarda, funcionário do rei da Babilônia, veio a Jerusalém. ¹³Ele incendiou a Casa de Iahweh, a casa do rei e todas as casas de Jerusalém. ¹⁴Todo o exército dos caldeus que estavam com o chefe da guarda derrubou todas as muralhas em torno de Jerusalém (Jeremias 52).

O salmo remete, dessa maneira, à primeira diáspora do povo israelita, que agora se encontrava em exílio e sob julgo dos babilônios.

O quarto versículo é um momento de transição da narrativa. Nos primeiros três versos, os israelitas explicitam que não eram capazes de cantar um canto de Iahweh em terras estrangeiras. Já nos dois últimos, eles iniciam uma sequência de pragas começando por se comprometerem a nunca esquecer Jerusalém, sob a pena de que sua mão direita seque, e, no versículo seguinte, que tenham a língua colada ao paladar. As pragas continuam até o fim do salmo – principalmente na última estrofe, em que se diz que feliz será aquele que esmagar os bebês de Babel contra as rochas, eliminar de forma violenta os descendentes dos opressores.

No entanto, é interessante notar que a reescritura de Ariano Suassuna não transporta as maldições para a fala do Cego-narrador. Mesmo assim, vejamos o que mais esse salmo diz.

No versículo 7, Iahweh relembra aos filhos de Edom o dia da invasão de Jerusalém⁸⁷ quando estes, tomando partido dos assediadores, diziam “Arrasai-a! Arrasai-a até os alicerces!” Mas quem eram os filhos de Edom?

Segundo o Gênesis 25 versículos 25-30, Edom é o nome pelo qual Esaú, que era ruivo (*‘admôni*) e peludo, ficou conhecido após comer um cozido também da cor ruiva (*‘adom*, em um jogo de palavras), preparado por seu irmão Jacó. Assim, os descendentes de Esaú/Edom são os edomitas, enquanto os descendentes de Jacó, israelitas (cf. nota a Gênesis, 25, 23). A relação entre esses dois irmãos gêmeos é, também, curiosa.

Filhos de Isaac e Rebeca, eram inimigos e já guerreavam desde o ventre da mãe. Rebeca, preocupada, vai consultar Iahweh, que lhe disse:

“Há duas nações em teu seio,
dois povos saídos de ti, se separarão,
um povo dominará um povo,
o mais velho servirá ao mais novo” (Gênesis 25, 23).

No parto, primeiro nasce Esaú, em seguida, segurando os calcanhares do primogênito, nasce Jacó.

No Gênesis há ainda duas passagens importantes para embasar o conflito entre os dois irmãos. A primeira delas já começamos a esboçar aqui: trata-se do dia em que Esaú, ao chegar exausto, pede a Jacó que lhe deixe comer seu cozido ruivo. Jacó, no entanto, pede em contrapartida o direito de primogenitura de Esaú. Este, faminto, aceita a troca. A segunda e definitiva passagem que tornará os dois irmãos grandes inimigos é a da interceptação da benção de Isaac.

⁸⁷ Nesse ponto a nota crítica da Bíblia de Jerusalém aponta que essa passagem pode estar se referindo a dois dias diferentes: o dia em que os caldeus abriram uma brecha nos muros de Jerusalém, o que teria ocorrido no dia 9 do 4º mês (junho-julho); ou o dia da destruição do templo da cidade de Jerusalém pelos babilônios, como já citamos na passagem de Jeremias.

Isaac, que já estava muito idoso e cego, pediu a seu filho predileto, Esaú, que fosse caçar e que lhe preparasse um bom prato para que pudesse abençoá-lo antes de morrer. Rebeca, escutando o combinado, tratou de contá-lo a Jacó para que este, o seu filho preferido, recebesse a benção do pai no lugar do irmão. Rebeca, então, fez o cozido, disfarçou Jacó com as roupas do irmão e mandou-o receber a benção do pai.

“²⁷Ele se aproximou e beijou o pai, que respirou o odor de suas roupas. Ele o abençoou assim:

‘Sim, o odor de meu filho
é como o odor de um campo fértil
que Iahweh abençoou.
²⁸ Que deus te dê
o orvalho do céu
e as gorduras da terra,
trigo e vinho em abundância!
²⁹ Que os povos te sirvam,
que as nações se prostrem diante de ti!
Sê um senhor para teus irmãos,
que se prostrem diante de ti os filhos de tua mãe!
Maldito seja quem te amaldiçoar!
Bendito seja quem te abençoar!’” (Gênesis 27, 27-29)

Esaú, quando descobriu que Jacó recebera a bênção em seu lugar⁸⁸, trava o seguinte diálogo com o Isaac:

““abençoa-me também, meu pai!’ ³⁵Mas este respondeu: ‘Teu irmão veio com astúcia e tomou tua bênção!’ ³⁶Esaú retomou: ‘com razão se chama Jacó: é a segunda vez que me enganou. Ele tomou meu direito de primogenitura e eis que agora tomou minha bênção!’” (Gênesis 27, 34-36)

A única benção que resta a Isaac proferir ao seu filho é a que determina que Esaú e seus filhos ficarão longe da terra fértil e viverão de rapina e pilhagem.

“longe das gorduras da terra
será tua morada,
longe do orvalho que cai do céu.
⁴⁰ Tu viverás de tua espada,

⁸⁸ Deve-se lembrar que as bênçãos, assim como as maldições, são eficazes e irrevogáveis.

Servirás a teu irmão.
 Mas, quando te libertares, sacudirás seu julgo de tua cerviz” (Gênesis 27, 39-40)⁸⁹

O mesmo capítulo do Gênesis segue narrando as conseqüências da atitude de Jacó e o acirramento das hostilidades entre os irmãos.

“⁴¹Esaú passou a odiar a Jacó por causa da bênção que seu pai lhe dera, e disse consigo mesmo: ‘Estão próximos os dias de luto de meu pai. Então matarei meu irmão Jacó.’ ⁴²Quando foram relatadas a Rebeca as palavras de Esaú, seu filho mais velho, ela chamou Jacó, seu filho mais novo, e lhe disse: ‘Teu irmão Esaú quer vingar-se de ti, matando-te. ⁴³Agora, meu filho, ouve-me: parte, foge para junto de meu irmão Labão, em Harã. ⁴⁴Habitarás com ele algum tempo, até que se passe o furor de teu irmão, até que a cólera de teu irmão se desvie de ti e esqueça o que lhe fizeste; então te mandarei buscar. Por que vos perderia os dois num só dia?’” (Gênesis 27, 41-44)

Essa digressão no Gênesis é interessante para evidenciar como o salmo reescrito por Ariano trata de um povo, os israelitas, que tiveram sua cidade invadida e incendiada, além de serem levados como prisioneiros por seus inimigos, os babilônios e os caldeus. Contudo, o salmo também faz referência aos filhos de Edom, irmãos dos israelitas e que, pela vingança de Esaú contra Jacó, preferem antes ficar ao lado dos babilônios e atacar Jerusalém a proteger seus parentes.

Temos que partir do pressuposto de que, se Ariano Suassuna reescreve esse salmo na primeira fala da peça, é porque deve haver alguma relação entre os dois textos. Caso contrário estaríamos deslegitimando “nosso nativo”. Vamos então levar a sério o que ele está querendo dizer com esse salmo, posto em lugares de destaque na peça: no título e na fala inicial e nos momentos finais.

No começo da análise de *O Desertor de Princesa*, vimos como Ariano se preocupou em dramatizar os fatos ocorridos nos anos 1930 que envolveram a sua família. Fizemos isso rebatendo a peça nos artigos, duas formas distintas de narrar uma história tão cara ao nosso

⁸⁹ Segundo a nota crítica *t* da Bíblia de Jerusalém, esta última frase, não ritmada, pode ter sido inserida depois da libertação dos edomitas.

artista. Esse salmo, colocado em destaque, também pode ser lido como mais uma forma, agora metafórica, da história que Ariano desenvolve ao longo da peça.

O salmo concentra, de forma resumida por suas referências, uma saga em muitos aspectos semelhantes à saga que Ariano constrói para os Suassuna. Tanto os israelitas como os Suassuna foram imersos em um ciclo de vinganças que os obrigaram a abandonar suas cidades, ou região de origem, e viverem no exílio e se lamentarem com a falta que sentem de Sião ou do Sertão. Duas terras prometidas.

Ambos tiveram suas cidades invadidas: os israelitas tiveram Jerusalém tomada pelos Babilônios, os Suassuna, ao lado dos Pereira e dos Dantas, viram Teixeira e Tavares invadidas e Princesa em resistência. As duas guerras tinham um cunho não só político, como também de briga e vingança familiar. Os edomitas contra os israelitas de um lado, os Pessoa de Umbuzeiro contra os Pessoa de Queiroz do outro; dois ramos de uma mesma parentela que se tornam inimigos em um dado momento. Podemos estender esse conflito de parentes para os Suassuna, os Pereira e os Dantas, que compunham o Epitacismo e que teriam sido traídos, segundo Ariano, pelo “irmão de oligarquia” João Pessoa, quando este subiu ao poder.

Talvez o que mais chama a atenção é o fato de Ariano ter escolhido um fragmento do Antigo Testamento, texto que funda toda a tradição judaico-cristã, para servir de metáfora à história de sua família, fazendo com que essa história também receba um *status* de história fundadora de uma *Estirpe Sertaneja*⁹⁰.

Assim como eleva a sua narrativa ao grau de uma narrativa fundadora, Ariano deixa velada a referência do salmo que profetiza a vingança dos israelitas contra os opressores. Não transcreve a parte mais violenta, escolhendo apenas as estrofes que caracterizam os israelitas como vítimas.

A identificação de Ariano com a posição de vítima dos israelitas nos remete ao próprio tom em que os artigos relatam os fatos ocorridos em 1930. Como demonstramos no primeiro capítulo, Ariano constrói sua história mostrando-se como vítima da brutalidade e ignorância dos opositores de seu pai, que não compreenderam seu projeto de desenvolvimento sertanejo. A

⁹⁰ *Genealogia Suassuna: uma Estirpe Sertaneja* é o título do livro escrito por Raimundo Suassuna em 1993, tratado no primeiro capítulo desta dissertação.

identificação com a posição de vítima é o que permite a Ariano enxergar-se neste salmo e torná-lo tão relevante para ajudá-lo a contar a história de sua família.

Podemos lembrar, também, que a opção da família Suassuna, principalmente de Dona Rita de Cássia, mãe de Ariano, foi exilar-se nas fazendas de seus parentes, levando os filhos ainda pequenos, para interromper o ciclo de mortes. Atitude muito semelhante à de Rebeca, que, ao descobrir que Esaú desejava matar o irmão num ato de vingança, pede a Jacó que fuja, que se exile na casa de seu tio Labão.

Segundo o próprio Ariano, Rita de Cássia proibiu os filhos de João Suassuna a vingarem o pai. Não é, portanto, de se estranhar que Ariano tenha deixado de colocar na fala do Cego a promessa de vingança presente no salmo, deixando-a menos explícita, porém, sempre presente.

3.1.3. *Torturas de um Coração ou Em Boca Fechada não Entra Mosquito*

Foi em Taperoá que, em 1951, Ariano isolou-se para curar uma pneumonia. Ao saber da vinda de uma comitiva de amigos e familiares para visitá-lo, entre eles a namorada Zélia de Andrade Lima, escreveu o entremez *Torturas de um Coração ou Em Boca Fechada não Entra Mosquito*⁹¹.

Encenada pelo próprio Ariano em um teatro de bonecos, essa pequena peça representa o primeiro exercício cômico do autor. Manuel Flores é o narrador da história, aparecendo com poucas falas apenas no início e no fim. O personagem principal é o negro pobre Benedito. Temos também outros “personagens tipos”, como o valente Vicentão, o delegado Cabo Setenta, o conquistador Afonso Gostoso e a moça que todos disputam, Marieta.

Manuel Flores, logo na primeira fala, já anuncia o cenário da farsa e parte de seus personagens:

⁹¹ Ariano escreveu 4 entremezes: *Torturas de um Coração ou Em Boca Fechada não Entra Mosquito* (1951), *O Castigo da Soberba* (1953), *O Rico Avarento* (1954), *O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna* (1958). Trataremos apenas do primeiro mais detidamente, pois acreditamos que este seja o mais importante por ser o primeiro texto cômico. Além do mais, esses entremezes serão reescritos nas peças, de modo que poderia tornar-se repetitiva a apresentação minuciosa de cada um deles.

Manuel Flores

Respeitável público! A história que em breve
irão assistir, ou melhor, observar,
passa-se, como sempre, na terra de Taperoá! (...)
Agora, os personagens que tomam parte da farsa
à alta sociedade eu vou apresentar.
Aqui vem Benedito. Com ele, Afonso Gostoso,
Afonso, o moço delicado, o moço suspeito!
As mulheres são loucas por este moço!
Agora, vem a mais alta patente da terra,
Sua Excelência o Senhor Cabo Setenta,
delegado de roubos, capturas, ladrões de cavalo,
de vigilância de costumes e de brigas de galo (Suassuna, 1974: 61).

Logo em seguida Benedito, o negro pobre, centraliza o resto do prólogo e passa, por meio de diálogos com os outros personagens, a descrevê-los um a um. Benedito não só assume o papel principal como se revela mais forte que os demais. Apesar de em um primeiro momento os valentes Cabo Setenta e Vicentão enfrentarem Benedito, é o negrinho que acaba espalhando catolés:

Benedito

Deixe de bancar o valente, Cabo Setenta!
Você veio para cá somente para ser apresentado
Ao distinto público! Sentido, Cabo Setenta!

Cabo Setenta

Sentido, o quê?
Sentido é você!
Sentido quer dizer podre.

Benedito

Ah cabo ignorante dos seiscentos diabos!
Ordinário, marche!

Cabo Setenta

Ordinário o quê?
Ordinário é você!
Ordinário quer dizer safado
E safado pode ser você!

Benedito

O que? Você quer brincar comigo, é?
Pois tome! Tome! Tome um catolé!

Cabo Setenta

Ai! Ai! Ai! (Suassuna, 1974: 62).

O mesmo recurso é utilizado na apresentação de Vicentão:

Vicentão

Eu hoje eu mato um!
Eu hoje amanheci doido pra fazer
Uma bainha pra minha faca do couro do bucho dum!
Estou doido por um negro para almoçar
E por um delicado gostoso para jantar! [referindo-se a Benedito e Afonso Gostoso].

Benedito

Que valentia é essa, heim Vicentão?
Que negócio de negro é esse aqui?
Você não sabe que aqui não tem negro?
O que é que tem aqui, Vicentão?

Vicentão

O que tem aqui é moreno queimado!
Mas gente que não suporto
É esse tipo delicado e dengoso
O que é que as mulheres vêem nesse mané-gostoso?

Benedito

O que? Você se atreve a falar de meu amigo,
de meu caro Afonso Gostoso?
Tome um Catolé! Tome outro pra ficar empate!
Ah, assim sim! Já se esqueceu de Benedito?

Vicentão

Esqueci nada, Benedito! Boa noite, Benedito! (Suassuna, 1974: 65)

No final da apresentação de todos os personagens, Manuel Flores retorna a cena para encerrar o prólogo. Afirma que nem sempre Benedito foi assim. Essa coragem, na verdade, foi

conquistada há poucos dias. Passará a narrar, então, como esse negro pobre adquiriu essa força toda perante os valentes da cidade.

Benedito era apaixonado por Marieta, que o rejeitou, dizendo que, apesar de ter admiração por ele, não poderia casar-se com um homem que se destacava apenas sendo comida de onça. Benedito pergunta a ela o que ele deveria fazer para merecer o seu coração e ela responde:

Marieta

Não Sei. Se ao menos você se destacasse,
Nas letras, nas artes, em ciências ocultas,
Em filosofia dramática, em pediatria charlatânica,
Em biologia dogmática, em astrologia eletrônica... (Suassuna, 1974: 73)

Essa fala já mostra o tom cômico que o entremez adquire, muito diferente das tragédias anteriores escritas por Ariano e da seguinte, *O Arco Desolado* que trataremos no próximo item. Os personagens mais estereotipados e o tom jocoso já começam a aparecer aqui.

A trama desenrola-se com Benedito tentando enfrentar os dois valentes, para que conquiste a fama de homem corajoso e possa se casar com Marieta. Acontece que Benedito é um “negrinho mirrado”, que não tem meios de desafiar o Cabo Setenta e, muito menos, Vicentão. Utiliza-se, então, de sua astúcia.

Já nessa primeira experiência farsesca, Suassuna explora o pobre como personagem central e atribui a ele uma inteligência capaz de se contrapor à força bruta dos mais poderosos. Benedito percebe que ambos os valentes têm suas fraquezas. Cabo Setenta está apaixonado por Marieta e Vicentão está cansado de ter que sustentar sua fama de valente.

Vicentão

Ah, como estou cansado
de viver como valentão!
Que coisa mais perigosa!
A gente tem que sustentar a fama
e o resultado é essa vida terrível
Feita de sobresaltos e terrores!
E logo eu, que tenho horror à violência!
Pelo meu gosto, eu vivia cheirando flores!
Sou louco pelas flores, num jardim enluarado!

Mas tenho que continuar como valente
senão, morro de fome. Ah emprego amargoso
para um homem sensível e apaixonado! (Suassuna, 1974: 77).

O pobre consegue utilizar as fraquezas dos adversários a seu favor. Benedito percebe o interesse dos dois em Marieta e, passando-se por portador, entrega os presentes que cada um destinava à moça em seu próprio nome. Além disso, cria uma situação de duelo entre eles, situação que ambos queriam evitar por temerem a morte.

O confronto se daria no meio da noite e os valentes, momentos antes, mostram-se completamente arrependidos de o terem aceitado, pois estavam aterrorizados e apavorados um pelo outro. Benedito, então, aparece e os desmascara na frente de Marieta, mostrando que ambos estavam com medo. O negro surra-os e garante sua fama de valentão de Taperoá.

Benedito, quando acreditava ter conquistado Marieta, descobre que esta se apaixonara por Afonso Gostoso.

Marieta

Você me desculpe, mas coração não se governa!

Benedito

Mas Marieta, você gostar
Dum mané-gostoso desse!

Afonso Gostoso

Mané-gostoso, o que?
É isso mesmo, a menina aí
Gostou aqui da cabeleira!
E tem uma coisa, negro aqui não dança!

Benedito

Ai, meu Deus, que só vai no pau!
Tome, tome logo esse chá de quina,
Esse miolo de aroeira,
Para perfumar a pele
E melhorar a cabeleira!

Marieta

Benedito, não dê em Seu Afonso!
Que é isso, Benedito?

Deixe de brutalidade!

Benedito

– Ah, está se metendo, é?
Pois lá vai catolé!

Marieta

Ai, como Benedito é forte,
Como é belo, como é bruto!
Ai, que pisa gostosa!
Ai, que ele está dando no fruto,
Na pitanga da goiaba!

Benedito

Está vendo como é?
Agora é assim,
Abusou, vai pro catolé

Marieta

Eita, Benedito, madeira que o cupim não roi!
Não precisava tanta força não, Benedito,
Eu já estava apaixonada!
Mas também, pancada de amor não dói! (Suassuna, 1974: 93-94)

Nota-se, nesse diálogo final, que Benedito usa a inteligência para se sobrepor aos dois valentões, porém, uma vez isso feito, ele parte para a “força bruta”. Ao ser enganado por aquele que antes era seu amigo, Afonso Gostoso, chama-o de mané-gostoso, mesmo xingamento que Vicentão, no início da peça, utiliza para ridicularizar Afonso e ele, Benedito, havia intercedido em defesa do companheiro. Agora, já no final, Benedito é o valente e parte para a “brutalidade” com todos os demais personagens, inclusive Marieta.

Essa pequena peça apresenta um Ariano Suassuna diferente daquele que vimos nas duas tragédias anteriores. Aqui, surge um autor mais leve, cômico, com uma trama ligeira e muito próxima do teatro popular; afinal esse foi um entremez escrito para o teatro de mamulengos. Os personagens também são muito próximos daqueles encontrados nos folhetos de cordel e, diferentemente de alguns de suas tragédias, são pouco psicologizados.

Ariano Suassuna usa nessa pequena peça “personagens tipos”: os valentes, o pobre e a moça desejada por todos. O pobre é o que mais se destaca por ser inteligente e rápido o suficiente

para enganar os dois valentes da cidade. Benedito é o anúncio do personagem esperto que se concretizará com João Grilo no *Auto da Compadecida* (1955). É o esperto quem consegue identificar uma lógica de troca de favores e se beneficiar dela enganando os dois valentes. Essa capacidade do pobre de perceber o que está em jogo em uma dada situação e, com isso, planejar sua atuação para que obtenha o melhor resultado será uma constante nas comédias de Suassuna⁹².

Esse texto será reutilizado na confecção de *A pena e a Lei* (1959). Por sinal, boa parte dos entremezes de Ariano Suassuna funciona como ensaios para grandes peças. A maioria deles transforma-se, em seguida, em atos ou partes das comédias que o autor escreveu e que fizeram dele um dramaturgo famoso.

Todos os textos dramáticos de Suassuna, a partir de *Torturas de um Coração*, seguirão o mesmo estilo cômico e farsesco. A única exceção é o texto escrito imediatamente depois, que foi *O Arco Desolado*, a tragédia que abordaremos agora.

3.1.4. *O Arco Desolado*

O Arco Desolado, escrita em 1952, apesar de ter recebido menção honrosa no concurso do IV Centenário da Cidade de São Paulo, é uma peça pouco comentada pelos críticos da obra de Ariano Suassuna. Alguns fatores devem ter colaborado para que a deixassem de lado.

Diferentemente de *O Desertor de Princesa*, que também não fora publicada, a versão datilografada de *O Arco Desolado* encontra-se completamente rabiscada pelo autor com novas marcações, novas falas, correções, redefinições de cenários etc. *O Desertor de Princesa*, como vimos, é uma reescritura de *Cantam as Harpas de Sião*. A versão datilografada encontra-se, porém, muito mais “limpa” de marcações posteriores. Já *O Arco Desolado* parece retratar um estágio intermediário no processo de reescritura.

Assim, qualquer afirmação de um crítico pode ser questionada pelo simples fato de a peça não estar finalizada. De qualquer maneira, lendo apenas o texto datilografado é possível ter uma

⁹² Trataremos mais detidamente dessa característica do esperto na medida em que adentrarmos nas próximas peças.

idéia do original de 1952. Trata-se de uma peça “baseada na mesma lenda polaca que serviu a Calderón para a tragédia ‘La Vida es Sueño’”, como frisa Ariano antes do início do texto.

No interior de um palácio, a ação inicia-se com a morte da rainha e com a corte movimentando-se em torno deste trágico acontecimento. Aos poucos, o leitor percebe que o reinado de Patrício atravessa uma crise profunda, pois a instabilidade gerada pela falta de herdeiros diretos se agravava com a doença e a morte da esposa. Há uma rebelião, fora das muralhas do castelo, que ameaça o trono de Patrício e, passo a passo, percebe-se que a morte da rainha e de outros personagens carregam um mistério, uma possível conspiração.

O rei ganha tempo quando descobre que sua esposa havia deixado um herdeiro, Sigismundo, que passara anos escondido em uma cela no palácio, em função de uma profecia. Segundo Bernardo, como a rainha percebeu a gravidez no período em que Patrício estava viajando, decidiu mantê-la em segredo para não preocupá-lo. No dia do parto, saiu do palácio para que ninguém desconfiasse.

Bernardo – Quanto a mim, limitei-me a obedecer, como já disse. Mas a rainha agiu assim para bem do reino e de sua família. Creio que é conhecida de todos a tradição segundo a qual o reino sofreria males inumeráveis, se viesse a ser governado por um príncipe chamado Sigismundo...

Carlos – É verdade. O primeiro rei de nossa dinastia era muito amado pelo povo e foi um grande rei, uma espécie de santo. Como se chamava Sigismundo, surgiu, depois dele, uma tradição entre o povo de que o outro que assim se chamasse seria um sinal de trágicos acontecimentos, não só para o reino mas para toda sua família.

Bernardo – Vosso filho se chama Sigismundo. O parto da rainha foi difícil e o menino quase morre. Temendo a sua morte repentina, Clemente, o pastor, batizou-o com o nome do santo cuja festa se celebrava, que era o rei borguinhão, São Sigismundo. Assim, por acaso do destino, e sem que para isto interferíssemos, cumpriu-se a profecia. Por outro lado, na noite anterior, a rainha sonhara um parto negro, em que uma coisa terrível cobria um animal desconhecido, de forma estranha. Não me recordo bem de suas expressões, mas ela estava aterrorizada, e temendo que o filho fosse realmente mau, que causasse ao pai e ao reino os males que seu nome lhe cravara na carne, ordenou-me, contra minha opinião, que me calasse, e construísse a prisão em que viveu seu filho desde que teve idade para isto até agora. Até que atingisse essa idade, viveu ele na gruta, pois a rainha encarregou o pastor de criá-lo. Quando estava em idade de suportar a prisão, eu o fui buscar e encerrei-o na cela, que já estava pronta (Suassuna, 1952: 14)

Toda essa longa citação serve para que se tenha uma idéia do tom em que a peça foi escrita. A linguagem destoa muito da usada por Ariano em outros textos. A peça ganha um ar misterioso, com a aparição de Sigismundo – o príncipe que ficou enclausurado toda sua vida –, surgindo em um momento de crise como uma possível salvação e, ao mesmo tempo, uma profecia sangrenta.

A peça não se desenvolve sem sobressaltos. São adultérios, revelações misteriosas, assassinatos, amores fervorosos e traições. Todos os personagens são envolvidos em uma grande gama de relações – de uma forma até exagerada –, por vezes lembrando uma grande tragédia. O diálogo a seguir nos permite demonstrar a distância com relação aos outros textos de Ariano Suassuna e a linguagem carregada que o autor utiliza.

Sigismundo – Este louco é príncipe, no entanto.

Rodolfo – Príncipe!... acreditas nisso? O rei usou tua pessoa apenas para ganhar tempo, enquanto se reúnem tropas para esmagar a revolta.

Sigismundo – Não acredito! Estás mentindo.

Rodolfo – Ao amanhecer, verás se estou mentindo ou não. E não se trata disso apenas. Há outros fatos que esmagarão esta insolência com que me falas. Tenta destruir-me e verás. Tu não me podes acompanhar no meu desvio, nem tu nem ninguém. Toda a minha vida vivi assim, com gente que se sentia atraída por minha força e acabava por recuar, vendo até onde ia o abismo de minha desordem. Covardes! Hoje à noite já dois me abandonaram. Estou farto, entendes? Agora, deixa-me em paz.

Sigismundo – Deixar-te em paz. Este é teu desejo. Mas não o permitirei. Agora mesmo, antes que amanheça, eu te denunciarei. Ouvi tudo, entendes? Tua conversa com essa prostituta e depois com teu pai. Eu estava aqui, vês? Fala agora.

Rodolfo – Então ouviste tudo. Disseste bem, ao afirmar que me interessa ganhar tempo. Pois bem, já cometi uma morte para ganhar tempo, a tua será a segunda.

Agarra Sigismundo pela garganta e vai puxar o punhal. Patrício surge à porta (Suassuna, 1952: 59)

Esse diálogo é exemplar, pois permite demonstrar como a peça caminha, de revelação em revelação, de ameaça em ameaça. Por sinal, o leitor vai tomando conhecimento de todas as

tramas e assassinatos ao longo do texto. Isso, muitas vezes, pode ocasionar até algumas incongruências, como é o caso de alguns acontecimentos em que um determinado personagem não presencia, mas, de repente, entra em cena completamente interado da situação.

Essa peça chama muito a atenção por se afastar das tragédias que já abordamos até aqui. Apesar de, nas anotações a caneta, notarmos algumas referências mais próximas do universo dramático de Ariano Suassuna – como a indicação da cidade de Taperoá, ou do cenário ser um picadeiro de circo (assim como em o *Auto da Compadecida*, e algumas referências esparsas a *Uma Mulher Vestida de Sol*) –, o texto datilografado é muito diferente daquelas tragédias anteriores e das comédias posteriores. Por outro lado, as marcações a caneta nem sempre são inteligíveis, o que não permite levá-las em consideração de forma mais sistemática.

Ao mesmo tempo, essa é uma peça que revela a apropriação de um determinado modelo, que alimenta a sua criação estética. Basear-se em uma lenda polaca, que serviu de fonte para Calderón, é um exercício diferente daquele que Ariano fez em *Uma Mulher Vestida de Sol*, em que se pauta em histórias nordestinas; ou mesmo em *Cantam as Harpas de Sião*, que tinha a história de sua família como substrato da ação. Ao deter-se em uma peça e nessa lenda polaca, ele teve que equacionar duas fontes diferentes: a lenda em si e a solução encontrada por Calderon. Ou seja, Suassuna foi obrigado a, de forma mais direta, trabalhar com uma fonte “popular” e outra “erudita” na construção de *O Arco Desolado*.

Esse movimento de equacionar popular e erudito em uma única peça guiará Suassuna durante toda a sua vida. Nas peças que se seguem é anunciada sua intenção em unir o teatro popular – o cordel, o mamulengo – aos autores clássicos da literatura ocidental, como Molière e Gil Vicente. O mesmo preceito estará presente no *Armorial*, em que diferentes artistas se reuniram para, cada um em sua área de atuação, trabalhar na criação de uma arte erudita, mas com bases na “cultura popular”.

Assim, *O Arco Desolado*, mesmo sendo uma peça inacabada e não publicada, condiz com o projeto maior de Suassuna, de tentar equilibrar erudito e popular em uma única obra.

3.2. Tragédia da vida e alegria na morte

Ariano Suassuna se firma como um dramaturgo importante no momento em que é montada, no Sudeste do país, a peça *Auto da Compadecida*. Décio de Almeida Prado afirmou, no Rio de Janeiro, em 1957, quando o *Auto* foi encenado pela primeira vez:

“Ariano Suassuna anuncia-se, na verdade, como um grande e original dramaturgo. Ao lado de Jorge Andrade, é a maior esperança de nosso jovem teatro.” (Prado, 1964)

Já Sábato Magaldi, em seu *Panorama do Teatro Brasileiro* (1962), afirma que Nelson Rodrigues, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade e Ariano Suassuna são os responsáveis pela modernização do teatro brasileiro, sendo o *Auto da Compadecida* a peça mais popular.

Escrita em 1955, o *Auto da Compadecida* marcará toda a produção posterior de Ariano Suassuna, principalmente pela comicidade e ligação estreita com o romanceiro nordestino. Destaca-se o fato de que os contos populares nem sempre são cômicos. O próprio Ariano utilizou-se, como vimos, desses contos para a confecção de sua primeira tragédia, *Uma Mulher Vestida de Sol* (1949). Entretanto, após o *Auto da Compadecida*, a imagem de popular que Ariano constrói está intimamente ligada à alegria do povo, mesmo na precariedade da vida.

Essa investida no texto feito para rir, retratando um Nordeste pobre, mas esperto e alegre, foi o que permitiu Suassuna se destacar em meio a tantos autores que já se utilizavam do semi-árido brasileiro na ambientação de suas obras. Podemos pensar nos romances dos anos 1930, como *A Bagaceira* (1928), de José Américo, *O Quinze* (1930), de Raquel de Queiroz, os romances de José Lins do Rego e de Graciliano Ramos, que retratam a decadência de um Nordeste sofrido com as secas e a falta de meios de subsistência.

Para que tenhamos clareza dessa opção pelo cômico, feita por Suassuna, e das conseqüências que o autor tira dessa opção, vamos nos deter em alguns autores nordestinos, que também se dedicaram ao teatro, mas que produzem, principalmente, sagas nordestinas. Raquel de Queiroz, Francisco Pereira da Silva e, de certo modo, João Cabral de Melo Neto são escritores que escreveram textos dramáticos, no entanto, não possuem o tom cômico presente nas peças de Suassuna.

Ao construir esse pequeno panorama, procuraremos salientar qual seria o possível diálogo que Suassuna travou, mesmo sem citar nomes, com seus conterrâneos⁹³. E, desse modo, qual foi grau de originalidade que ousou ao tratar da fome e da seca com riso e alegria.

Em 1953, Raquel de Queiroz, por exemplo, escreve a peça *Lampião*, em cinco quadros, baseada na vida do cangaceiro que desafiava o poder do Estado. Narra o cotidiano do bando com um tom trágico, a partir do ponto de vista de Maria Bonita e de Lampião, que é retratado como uma espécie de “vítima do cangaço”, emaranhado por desconfianças até daqueles que são seus companheiros. Lampião, na execução de sua estratégia de sobrevivência, se vê obrigado a desconfiar de todos os integrantes de seu bando, inclusive dos mais próximos. Com essa cumplicidade que o público toma do cangaceiro, sua morte pela polícia aparece, senão como uma tragédia, ao menos como algo lastimável.

Já em 1958, a autora de *O Quinze* volta a escrever para teatro com a peça *A Beata Maria do Egito*, baseada na lenda católica de Maria Egípcíaca, a pecadora arrependida que, para realizar sua viagem a Jerusalém, teve que vender seu corpo aos marinheiros⁹⁴.

Nessa peça, Raquel retrata um Nordeste dividido pela oposição entre um “fanatismo religioso”, representado por Padre Cícero e pela Beata Maria do Egito, e um Estado incipiente, apoiado, ainda, no poder do coronelato.

Essa trama não tem nada de cômico, muito pelo contrário. É a todo tempo tencionada pela beata – que foi presa, pois criava um exército de fiéis flagelados para ajudar Padre Cícero a defender Juazeiro – e pelo Estado, representado pelo Tenente João e pelo Coronel Chico Lopes. O texto adquire um certo ar romântico com o fato de o Tenente se apaixonar pela presa e ficar atormentado entre sua paixão e o cumprimento das ordens. Já a beata entrega-se ao Tenente com a esperança de que ele, em seguida, permita que ela parta para Juazeiro com seu exército. Coisa que não ocorre, uma vez que só consegue se livrar do cárcere após uma investida do “povareu” contra a delegacia e da luta corporal que o Cabo, criado pelo Tenente, trava com seu superior. O

⁹³ É preciso destacar que tais escritores só aparecem nessa dissertação com o sentido de traçar paralelos com a dramaturgia de Suassuna. Não pretendemos esgotar, portanto, as análises possíveis desses diferentes autores nordestinos.

⁹⁴ A mesma história cristã inspirou Manuel Bandeira em *Balada de Santa Maria Egípcíaca* e Cecília Meireles em *Oratório de Santa Maria Egípcíaca*. Para mais detalhes tanto sobre a lenda cristã como sobre os rendimentos dela tirados por Raquel de Queiroz ver: Tamaru (2004).

Cabo, hesitante, acaba matando o Tenente quando percebe a paixão amorosa que este sentia pela santa, o que julga um pecado sério.

A cena final da peça é justamente o Cabo chorando por ter assassinado, numa espécie de traição familiar, o Tenente João, ao mesmo tempo em que tentou salvá-lo de um pecado maior que era a paixão pela suposta santa. Enquanto isso, a Beata se recompõe, abre a porta da delegacia que estava sendo arrombada pelos seus fiéis e os saúda com um “Glória a Deus”, momentos antes de o pano cair.

Francisco Pereira da Silva⁹⁵, assim como Raquel de Queiroz, escreveu sobre o cangaço. Em sua peça *Romance do Vilela* (1959), narra a história de um homem que, quando jovem, cometeu uma série de delitos e acabou tendo como única alternativa a vida na ilegalidade transformando-se no cangaceiro Vilela.

Dadá, apaixonada por Antônio Vilela, foge com ele. O fio condutor da peça é Cambraia, um poeta cantador, que é acompanhado por Nonato. Os pais de Nonato, por sua vez, foram mortos por soldados do Coronel Dantas, que queria tomar suas terras. Apesar de terem a posse garantida no cartório, o soldado afirma que o coronel Dantas está querendo tirá-los dali, porque eles são coitero do Vilela⁹⁶.

Não é o caso de nos estendermos na reconstrução minuciosa dessa peça, mas apenas mostrar o tom trágico que ela possui. A peça termina com Vilela quase matando um alferes que veio lhe emboscar. Dadá, com o filho no colo, pede para Vilela não o matar. Dividido entre escutar o pedido de sua mulher e executar o alferes, o cangaceiro acaba se jogando em um abismo, num ato suicida e desesperado. Dadá vai atrás dele, caminhando vagarosamente com a criança, enquanto o alferes segue no sentido oposto, sem saber se Antônio Vilela morrerá.

⁹⁵ Francisco Pereira da Silva nasceu em Campo Maior, Piauí, em 1918, e morreu no Rio de Janeiro em 1985. Em 1942 foi para o Rio de Janeiro estudar Direito, mas acabou se formando em biblioteconomia e trabalhando, até a sua morte, na Biblioteca Nacional. Com isso, teve toda sua produção teatral relacionada com e encenada por companhias do Sudeste do país. Sua primeira peça montada foi *Lázaro*, lançada pelo Teatro Duse, com direção de Pernambuco de Oliveira em 1952.

⁹⁶ É no mínimo uma grande coincidência Francisco Pereira da Silva ter usado o nome da família Dantas para se referir a coiteros de cangaceiro. Devemos lembrar que, como já trabalhamos no primeiro capítulo, os Dantas eram chamados pelos Pessoa de cangaceiros. Além disso, há casos em que, de fato, os Dantas mantiveram relações estreitas com o cangaceirismo (cf. Lewin, 1993).

Dadá

Não mate o homem, marido.

Vilela

Saia-se daqui, mulher,
com o diabo dos seus conselhos,
se o alferes me matasse
você não achava feio,
como estou matando ele
– sem-vergonha –
tu vens te meter no meio.

Dada

Marido, não mate o homem
que ele nem lhe deu motivo,
Jesus foi mais judiado,
sofreu, não foi vingativo.
Se é de matar o Alferes
– marido –
me mate – deixe ele vivo.

Vilela

Certamente lá em casa
não tem mais o que fazer,
pra punir por qualquer
ninguém melhor que você,
mas em briga de dois homens
– descarada –
mulher não tem que vir ver.

Dada

Marido, não mate o homem
que é casado e tem família,
você matando o Alferes,
Os inocentes – quem cria?
Veja que temos um filho
– Antônio–
se pode precisar um dia.

Vilela

Pois então diga ao Alferes
que corra pelas estradas,
senão ele sai daqui
vendo azeite às canadas.

Diga que a minha mulher
 – seu Alferes –
 foi a sua advogada!

*Vilela solta o Alferes e Vai até o fundo do palco (que sugere o abismo do Tombador),
 recuando, depois, alguns passos.*

Vilela

Mulher, eu fiz o seu pedido,
 não matei aquele homem,
 mas me vou de mato adentro
 me acabar de sede e fome,
 vou comer das frutas brabas
 – porque quero–
 daqueles que os brutos comem

Vilela atira-se no abismo (Silva, 1973: 160).

A última cena retoma a inicial, com os narradores, Cambraia e Nonato, fazendo os esclarecimentos. São eles que nos garantem que Vilela morreu. A utilização de personagens narradores é um recurso comum nas peças de Ariano. Assim como nas peças de Suassuna, Cambraia faz questão de afirmar ao público a origem popular da história que acabou de narrar, enquanto Nonato oferece à platéia o folheto “Romance do Valente Vilela”:

Nonato – Quem vai comprar o Romance do Valente Vilela? Amor, Paixão, Ódio, Sedução, Luta, Lágrimas e Glória! Tudo por dois cruzeiros, apenas, meu conterrâneos! O Valente Vilela a sua Paixão e Glória! O Valente... (Silva, 1973: 160)

Cambraia encerra a peça remetendo à autenticidade da narrativa que acabou de fazer:

Cambraia – (...) A história do Valente Vilela eu a ouvi da boca do cego Sinfrônio, que por sua vez ouviu da boca do cantador Jaqueira. E está até no livro do mestre Leonardo Mota. E é a certa, a legítima de Braga. (...) (Silva, 1973: 162).

Essa peça foi escrita em 1959, quando boa parte dos textos dramáticos de Ariano Suassuna já tinha sido finalizada. Podemos pensar em Suassuna como um precursor do uso da literatura de cordel como fonte para seus dramas, expediente que Francisco Pereira da Silva

também usará, tanto no *Romance do Vilela*, como vimos, como em *O Desejado* (1966-69). Sobre essa peça, o próprio autor faz a ressalva nas notas introdutórias:

“O Desejado é uma tentativa de aproveitamento, para teatro, dos romances que compõem o ciclo do Boi na nossa poesia popular – oral e escrita – notadamente a nordestina. Não se trata de trabalho de rigor folclórico, é antes uma colagem de fragmentos do vasto romanceiro de cordel.” (Silva, 1973: 15)

Baseando-se em vários folhetos a peça é inteira versada. A história gira em torno de Genuíno, que mobiliza muita gente para recuperar o seu boi que se perdeu no mato. Todos os vaqueiros que se aventuram na busca morrem. Aquele que conseguir trazer o boi terá a mão de sua filha, Sinforosa. No final, descobre-se que Genuíno era o “empautado”, o demônio, que desgraçou todos os vaqueiros mandando-os para essa caçada perdida.

Francisco Pereira da Silva escreveu ainda outras duas peças: *Cristo Proclamado* (1958) e *Chão dos Penitentes* (1964).

Na primeira, Demóstenes de Albuquerque, conhecido como Pintassilgo, é o narrador. Ele se apresenta logo na primeira cena e coloca o público a par de seu projeto de encenar o Auto da Paixão de Cristo.

Os personagens da paixão são distribuídos ao longo da peça e o próprio Pintassilgo gostaria de desempenhar o Cristo. Porém, para agradar o deputado Feitosinha, cede o papel para ele. Feitosa, porém, não gostou da idéia de desempenhar tal papel e o cedeu ao médico e líder local, Moraes.

Oliveira, personagem que transita entre dois núcleos de elite, convence Feitosa de que Moraes, o Coronel Alvarenga e o prefeito pretendiam matá-lo. Faz, assim, com que Feitosa se adiante e mate Moraes, no momento da crucificação. Em seguida Feitosa declama um discurso em que elogia o falecido Moraes e ampara os flagelados pela seca. Assim, se firma como líder carismático e coronel poderoso na região.

Trata-se de uma peça com tom de denúncia do modo sertanejo de se fazer política, colocando um aproveitador – Oliveira – movimentando a cabeça de um político em início de carreira – Feitosa – a fim de se garantir ao lado da maior liderança, ao matar o possível rival, o médico Moraes.

Chão dos Penitentes (1964), por sua vez, conta a história do padre Cícero. A peça se passa no interior da casa do beato e mostra toda a movimentação das pessoas mais próximas. Retrata o padre como um ingênuo, que foi guiado por aproveitadores: ora Zé Teles, religioso que deixou a carreira, chegando apenas a “diácono por causa da tentação e da vontade de Dom Luís, bispo de fortaleza” (Silva, 1975: 118), ora pelo médico e político Floro.

Zé Teles era um agregado da casa do beato, uma pessoa muito próxima de Cícero. Ex-professor, descobre uma reação química que transforma hóstia em sangue. Mancomunado com Maria de Araújo, o casal arma o suposto milagre que quase excomungou Cícero: a beata, sempre que comungava, tinha a hóstia transformada em sangue.

Depois, entra em cena o médico Floro, que chega à cidade e pede abrigo ao padre. Vai ganhando espaço até o momento em que expulsa Teles da casa, passando a ser o braço direito do padre. Engaja-se na carreira política e, segundo a peça, é ele quem declara independência de Juazeiro, que tem como consequência a guerra contra a força Estadual.

O padre é sempre levado pelos aproveitadores. Zé Teles quase faz com que a Igreja excomungue Cícero, com a armação de transformar hóstia em sangue, e Floro o arruína ao declarar a independência de Juazeiro.

Francisco Pereira da Silva criou peças também ambientadas no sertão nordestino, como fez Suassuna. No entanto, algumas de suas peças aparecem com um tom de denúncia do modo sertanejo, como é o caso de *O Chão dos Penitentes* e *Cristo Proclamado*, delatando o abuso de poder de alguns que, por motivos privados, interferem na esfera pública. É o caso de Oliveira, que, por meio de Feitosinha, mata seus rivais políticos e, de alguma forma, assume o poder, em *O Cristo Proclamado*. Esse é o caso, também, de Zé Teles que tenta, junto com Maria do Araújo, falsear um milagre divino, e de Floro, que por conta de fama do Padre Cícero elege-se parlamentar e cria toda a guerra de Juazeiro, em *O Chão dos Penitentes*.

Pereira da Silva viveu no Rio de Janeiro por quase toda sua vida. A maior parte de suas peças é escrita enquanto era funcionário da Biblioteca Nacional. Assim, apesar de sua origem piauiense, ele já não vivenciava as manobras políticas que denunciava em suas peças. É possível notar esse distanciamento do autor com relação à peça que escreve no caso de Pereira da Silva, o que não é tão nítido nas peças de Ariano Suassuna, que optou por nunca sair do Recife desde sua

chegada à capital pernambucana, e após toda aquela peregrinação da fuga que relatamos anteriormente.

Suassuna, mesmo fazendo algumas críticas pontuais – principalmente à igreja e à justiça –, não denuncia a situação com o mesmo distanciamento de Pereira da Silva. Não vê, ou ao menos não retrata, o Nordeste com todos esses abusos e distorções políticas, pois mesmo os pobres são capazes de se defenderem do poderio dos coronéis e sacerdotes mal intencionados. Os coronéis e os subalternos, segundo Ariano Suassuna, formam todos uma “Civilização do Couro” (Cf. *Jornal da Semana*: 17-23/03/1974, Nº 63), que possui uma lógica interna de organização e que não se trata, apenas, de dominação simples do mais forte sobre o mais fraco.

Nas peças, os pobres de Suassuna “negociam” e não apenas sobrevivem. Assim como os escravos, que na análise de João José Reis e Eduardo Silva (1999) deixam de ser vistos apenas como vítimas do sistema escravocrata ou somente como heróis da resistência, os pobres de Suassuna também são capazes de negociarem politicamente. Por sinal, os historiadores iniciam seu livro dizendo:

“O escravo aparentemente acomodado e até submisso de um dia podia tornar-se o rebelde do dia seguinte, a depender da oportunidade e das circunstâncias.” (Reis & Silva, 1999: 7)

Guardadas todas as diferenças, é possível que se os escravos desempenhavam, em situações distintas, diferentes papéis – distanciando-se da idéia de “coisa” e “peça” – também os pobres são “muitos” e nem sempre submissos. Se nas primeiras peças de Ariano o retrato do pobre está mais próximo do da vítima – como em *Uma Mulher Vestida de Sol* e o casal de retirantes que tem seu filho morto pela arrogância dos poderosos –, aos poucos ele se torna mais complexo, sendo vítima e herói.

Continuando o paralelo com outros escritores, outro autor mais próximo, temporalmente, do teatro de Ariano foi João Cabral de Melo Neto. O poeta, no mesmo ano em que Ariano escrevia o *Auto da Compadecida*, escreveu seu auto de natal *Morte e Vida Severina*. Apesar de

ambos os autores terem escolhido o *auto*⁹⁷ como forma, os textos são extremamente diferentes. O auto de João Cabral é esperançoso, assim como o de Ariano Suassuna, mas não possui nenhum momento cômico ou de alegria para Severino.

Severino é um sofredor do início ao fim do texto; do início ao fim de sua retirância. Sai de sua terra fugindo da morte – que se não vier numa “ave-bala” vem na “velhice aos trinta”. Só encontra a morte pelo caminho. Apenas em Recife, dialogando com José, mestre carpina, é que presencia o nascimento de uma criança, a única manifestação da vida desafiando a morte que ronda as várzeas e os mangues do Capibaribe.

No *Auto da Compadecida* a situação é inversa. A vida está, a todo momento, desafiando a morte. João Grilo e Chicó, que seriam os Severinos de Suassuna, não se deixam vencer pelas dificuldades. Não questionam, em nenhum momento, como faz Severino, se a vida vale a pena ser vivida. João Grilo está convencido de que, mesmo sofrendo o que sofre, é possível dar “um jeito” para continuar vivendo e, às vezes, até se divertir. Como quando conta a Chicó sua intenção de se vingar dos patrões, o padeiro e sua mulher:

Chicó – Porque essa raiva dela? [da Mulher do Padeiro]

João Grilo – Ó homem sem vergonha! Você ainda pergunta? Está esquecido de que ela o deixou? Está esquecido da exploração que eles fazem conosco naquela padaria do inferno? Pensam que são o Cão só porque enriqueceram, mas um dia hão de me pagar. E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, me acabando em cima de uma cama, via passar o prato de comida que ela mandava para o cachorro. Até carne passada na manteiga tinha. Pra mim nada, João Grilo que se danasse. Um dia eu me vingo.

Chicó – João, deixe de ser vingativo que você se desgraça. Qualquer dia você ainda se mete numa embrulhada séria.

João Grilo – E o que é que tem isso? Você pensa que eu tenho medo? *Só assim é que posso me divertir. Sou louco por uma embrulhada.* (grifo nosso) (Suassuna, 1999: 39)

⁹⁷ Entendemos por *auto* uma composição teatral alegórica ou satírica que carrega, na maioria das vezes, relação com a eucaristia e possui um caráter místico, pedagógico ou moral. No Brasil, o Auto da Paixão de Cristo é encenado em diversas cidades na Sexta-feira Santa. É por conta dessa ligação com a “cultura popular” que Ariano escolhe essa forma para compor parte de suas peças.

Diferente de Grilo, Severino não se diverte em nenhum momento do poema de João Cabral; o máximo de prazer que tem é o de perceber a maciez da terra da Zona da Mata e imaginar ter chegado ao paraíso terrestre.

– Bem me diziam que a terra
se faz mais branda e macia
quando mais do litoral
a viagem se aproxima.
Agora afinal cheguei
nessa terra que diziam.
Como ela é uma terra doce
para os pés e para a vista.
Os rios que correm aqui
têm a água vitalícia.
Cacimbas por todo lado;
cavando o chão, água mina.
Vejo agora que é verdade
o que pensei ser mentira
Quem sabe se nesta terra
não plantarei minha sina? (Melo Neto, 1994: 40-41)

Mas essa felicidade em sonho de Severino logo se acaba quando ele percebe que a terra macia não tem espaço para lavrador, apenas para usina. Ele encontra, assim, a morte, mesmo nessa terra tão farta.

Suassuna não desenha dessa maneira os seus pobres. Eles são, com certeza, tão sofridos como Severino, mas enfrentam a morte com a “esperteza e alegria, características do povo miúdo” (Suassuna, 2000).

Em nenhuma entrevista ou depoimento nós encontramos Ariano Suassuna referindo-se a essas peças, que apresentamos, aqui como sendo fundamentais para a sua produção artística. As de Francisco Pereira são até, em grande parte, posteriores às de Suassuna. Raquel de Queiroz foi muito amiga de Ariano. Chegou mesmo a escrever o prefácio para seu romance *A Pedra do Reino*. João Cabral também foi, segundo Ariano, seu amigo. Veio também dele um dos maiores elogios que Suassuna recebeu sobre o seu romance. Suassuna, porém, nunca elencou João Cabral, Raquel de Queiroz ou Francisco Pereira da Silva como determinantes ou mesmo como fortes influências para seus escritos.

Então, o que pretendemos mostrar aqui, com essa rápida passagem por esses autores, é a diferença que há entre a maneira de abordar o mesmo tema: o sertão e o sertanejo. José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto, Raquel de Queiroz, Francisco Pereira da Silva, de uma maneira geral, debruçaram-se sobre o sertão e descreveram sagas nordestinas. Grandes sagas são narradas: como a trilogia de Lins do Rego; a da família de Fabiano, em *Vidas Secas*; a saga de *Lampião* e da *Beata Maria do Egito*, no teatro de Raquel de Queiroz; e a de Padre Cícero e do Cangaceiro Vilela, de Francisco Pereira da Silva; e de todos os outros personagens Severinos, que, com a pobreza, sofrem a cada dia. É a seca, é a fome e a falta que caracterizam o Nordeste brasileiro.

Como vimos, Ariano Suassuna iniciou suas experiências dramáticas seguindo essa “tradição”. *Uma Mulher Vestida de Sol*, história de duas famílias inimigas e dois jovens apaixonados, não deixa de ser uma tragédia em grande parte causada pelo ambiente hostil do sertão, que leva as pessoas a ficarem “abobadas”. *O Desertor de Princesa* também carrega esse tom trágico e de denúncia da arbitrariedade com que a guerra de Princesa foi feita e o mais fracos, no caso os sertanejos, foram violentados pela brutalidade da população litorânea.

Ariano cria, não obstante, algo novo, quando escreve os entremezes para mamulengo, entre eles *Torturas de um Coração*. Nessas pequenas peças, o jovem autor experimenta, de maneira descompromissada, a criação de textos mais leves, que têm como cenário o sertão, mas que não mostram, apenas, a miséria do povo. São neles que já vemos um povo alegre, “vivo” para vencer as dificuldades de cada dia.

Essas experiências se concretizarão nas peças dos anos 50, quando os entremezes passam a figurar em atos. Começando por *Auto da Compadecida* (1955) e seguindo por *Casamento Suspeitoso* (1957), *O Santo e a Porca* (1957), *A Pena e a Lei* (1959) e *Farsa da Boa Preguiça* (1960), Ariano inverte o jogo, e passa a apostar em um teatro alegre, feito para rir, sem o caráter tão marcante de denúncia social mesmo que ambientado no sertão e na miséria. Ou melhor, se há denúncia ela incorpora o riso, a manipulação e a negociação, de parte a parte.

3.3. Saga nordestina às avessas

O *Auto da Compadecida* (1955) é a primeira peça de “inversão” da saga nordestina. O caminho que João Grilo percorre, apesar de penoso, é alegre e vivo. A vida se impõe criando uma leveza até nas situações mais adversas.

Trata-se de uma peça baseada em três folhetos de cordel: *O Enterro do Cachorro*, *História do Cavalo que Defecava Dinheiro* e *O Castigo da Soberba*. A ligação com a “cultura popular” é enfatizada pelo próprio Ariano não só na indicação dos folhetos de origem como nas rubricas que indicam o tipo de montagem que exige. Ele começa a primeira marcação da seguinte maneira:

“O Auto da Compadecida foi escrito com base em romances e histórias populares do Nordeste. Sua encenação deve, portanto, seguir a maior linha de simplicidade, dentro do espírito em que foi concebido e realizado.” (Suassuna, 1999: 21)

A primeira fala da peça é do Palhaço, que se diz representante do autor. Esse personagem guia o prólogo e o epílogo da peça, além de, desempenhando a função de narrador, ser fundamental nas passagens entre os atos.

Palhaço – Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solécia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo sofre, é um povo salvo e tem direito a certas intimidades. (Suassuna, 1999: 23-24)

Já temos, aqui, a primeira indicação de que, apesar do “sofrimento”, o povo já está “salvo” e vai utilizar-se de certas “intimidades”. Além disso, o Palhaço explica ao público as marcações feitas pelo autor nas rubricas. Em rubricas, por exemplo, Ariano discorre sobre como deveria ser o cenário. Em fala, o Palhaço apresenta ao público como o palco está dividido e o que cada elemento cenográfico representa.

Palhaço – O distinto público imagine à sua direita uma igreja, da qual o centro do palco será o pátio. A saída para a rua é a sua esquerda. (...) O resto é com os atores. (Suassuna, 1999: 25)

O Palhaço transforma o *Auto* em uma grande narrativa. Ele é quem vai narrar as ações dos personagens. Cria-se até um efeito anti-ilusionista, pois a todo momento que o Palhaço entra em cena ele nos lembra que estamos assistindo – ou lendo – uma peça de teatro, que são atores ali presentes, que a peça foi pensada desta ou daquela maneira e, portanto, o dramaturgo quebra o ritmo de se acreditar que as ações sejam naturais⁹⁸.

Essa função de narrador exercida pelo Palhaço no *Auto* também está presente em outras peças de Suassuna. O papel do narrador pode ser desempenhado por um personagem ou um grupo que conta o que irá se passar e comenta o que já aconteceu. Aparecem no prólogo, em alguns casos, nos entreatos e no epílogo. É o caso, além do Palhaço no *Auto da Compadecida* (1955), de Cheiroso e Cheirosa em *A Pena e a Lei* (1959) e dos três personagens cristãos, Manuel Carpinteiro (Jesus), Miguel Arcanjo e Simão Pedro (São Pedro) em *a Farsa da Boa Preguiça* (1960). Em *Uma Mulher Vestida de Sol* (1947), o Juiz e o Delegado fazem esse papel no prólogo, mas no epílogo quem aparece comentando a história são os capangas Manoel e Caetano. Nas peças *O Desertor de Princesa* (1948-58), *O Casamento Suspeitoso e O Santo e a Porca* (ambas de 1957), no entanto, o personagem narrador, ou esta função desempenhada por outros personagens, não está presente.

3.3.1. *Sol Seca e Fome*

O ambiente geral do *Auto da Compadecida* não difere muito daquele apresentado em *Uma Mulher Vestida de Sol* ou de *O Desertor de Princesa*. Na verdade, o sertão árido, ensolarado, que causa visões e anomalias nos personagens, é característica recorrente nas peças

⁹⁸ Como vimos no segundo capítulo, Ariano recusa uma possível aproximação de suas peças com o teatro épico de Brecht. Na verdade, ele não só rejeita o teatro épico como é conhecido que uma das causas de seu afastamento de Hermilo Borba Filho foi justamente as divergências sobre este ponto. Ariano afirma que a narrativa presente em seu teatro não tem origem brechtiana e, sim, nas próprias fontes populares do Nordeste. Mais detalhes ver as entrevistas: Suassuna (1998; 2000b).

de Suassuna, excetuando *O Arco Desolado*, que, como vimos, difere de todas as peças. No *Auto da Compadecida*, por exemplo, são atribuídos à seca acontecimentos fantásticos, como o da mulher que pariu um cavalo:

João Grilo – Quando você teve o bicho? E foi você quem pariu o cavalo, Chicó?
[referindo-se ironicamente ao cavalo bento que Chicó alegava ter possuído]

Chicó – Eu Não. Mas do Jeito que as coisas vão, não me admiro mais de nada. No mês passado uma mulher teve um, na serra do Araripe, para os lados do Ceará.

João Grilo – Isso é coisa de seca. Acaba nisso, essa fome: ninguém pode ter menino e haja cavalo no mundo. A comida é mais barata e é coisa que se pode vender. Mas seu cavalo, como foi? (Suassuna, 1999: 27)

Em outro momento, João Grilo culpa o sol para defender o amigo que, apesar de não ter morrido, é citado por Manuel (Jesus) no julgamento do último ato da peça. Manuel se queixa das mentiras que Chicó vive contando e Grilo responde:

João Grilo – Aquilo é o sol. Não vá ligar isso não. O sol do sertão é quente e Chicó começa a ver demais. É o sol. (Suassuna, 1999: 157)

O sertão, como ambiente inóspito, é uma constante. O que varia de uma peça para outra é o local propriamente dito da cena. *Uma Mulher Vestida de Sol* passa-se no pátio das casas vizinhas. Tanto no *Auto* como na *Farsa da Boa Preguiça* e em *A Pena e A Lei*, a cena ocorre em praças públicas. Já *O Desertor de Princesa*, *O Casamento Suspeitoso* e *O Santo e a Porca*, têm como cenário o interior de residências localizadas em pequenas cidades do sertão.

O Desertor de Princesa, *Auto da Compadecida*, *o Casamento Suspeitoso* e *A Pena e A Lei* ocorrem em Taperoá. As outras peças não especificam a localização exata, mas se passam, de acordo com as indicações, sempre em pequenas cidades. Os personagens conhecem-se e há referências a outros não atuantes nas peças, mas que são conhecidos de todos, dando a impressão de que cada um tem noção da totalidade da população do local.

Em *O Casamento Suspeitoso*, por exemplo, a cidade era tão pequena que havia apenas um automóvel, o de Herotides, que é um personagem que todos conhecem, porém sem que tenha aparecido em cena. O hotel de Dadá é referência tanto em *O Casamento Suspeitoso* como em *O*

Santo e a Porca, apesar de a última não indicar a cidade onde se passa. Em o *Auto da Compadecida*, um motor era uma coisa rara na cidade, que até merecia ser benzido pelo padre. Já em a *Farsa da Boa Preguiça*, as viagens de ônibus são recentes. Para Dona Clarabela, mulher rica que procura a pureza do povo nordestino, o transporte motorizado violou a genuinidade do sertão; para Joaquim Simão, o poeta, viajar no ônibus é bem melhor que no lombo do cavalo.

3.3.2. *Entre espertos e ignorantes*

Mas voltemos à inversão que Suassuna faz nas suas peças dos anos 1950: o personagem pobre irá sair da posição periférica para receber centralidade. Isso se dá principalmente a partir dos entremezes e se concretiza no *Auto da Compadecida* (1955), *O Casamento Suspeitoso* (1957), *O Santo e a Porca* (1957) e *A Pena e a Lei* (1959).

O *Auto* é a história de João Grilo que, ajudado por Chicó, seu amigo, tenta se vingar dos patrões exploradores e do padre que está mais interessado em bens materiais do que na vida espiritual.

Grilo sempre tenta tirar vantagens das situações. Por meio de suas artimanhas, consegue contornar as dificuldades e alcançar seus objetivos. A trama começa com Grilo e Chicó tentando convencer o Padre a benzer o cachorro de sua patroa, que iria morrer em poucos minutos. Vendo que o padre se recusaria, Grilo afirma que o cachorro era do Major Antônio Moraes, o grande coronel da região. Mentira, pois a dona era a mulher do padeiro. No entanto, ao pensar que o cachorro pertencia a Antônio Moraes, o sacerdote aceita benzer o animal. Os contratempos são de extrema importância para o desenvolvimento da trama.

Entre o padre aceitar benzer o suposto cachorro de Antônio Moraes e Grilo mandar a mensagem para a mulher do padeiro trazer o animal, o fazendeiro chega à igreja para pedir ao padre que benza seu filho. Ou seja, o padre acredita que fala do cachorro enquanto Antônio Moraes fala do filho. Esse quiproquó cria um mal-entendido tão grande que o fazendeiro ameaça reclamar ao bispo dos supostos maus-tratos. O padre, então, decide não benzer mais bicho nenhum e o cachorro morre. Ainda no primeiro ato, Grilo consegue – inventando uma história do

testamento em que o cachorro havia deixado uma quantia para o padre e outra para o sacristão – fazer com que o cachorro seja enterrado em latim, já que o padre não o quis benzer em vida.

Muitas confusões surgem a partir daí e se desenrolam no segundo ato. João Grilo vende à sua patroa um gato que “descome dinheiro”, como parte da sua vingança, pois sabe que a fraqueza da mulher do padeiro era “bicho e dinheiro”; enrola o bispo, que estava furioso com o mau comportamento do padre perante o Major Antônio Moraes, acrescentando-o no testamento do finado bicho, etc.

João Grilo arma um plano com a bexiga que tirou do cachorro antes de ele ser enterrado. Esse plano consistia em encher a bexiga de sangue e escondê-la, por de baixo da roupa, no peito de Chicó. Em um dado momento, Grilo simularia que matara Chicó e, em seguida, tocando uma rabeca, faria o suposto defunto ressuscitar. O leitor não consegue descobrir para quem se destinava essa armação, pois a entrada do cangaceiro Severino de Aracaju, matando praticamente todos os personagens, atrapalha o andamento de sua vingança.

Na presença do cangaceiro, Grilo muda rapidamente o alvo de seu plano como única forma de escapar. A bexiga cheia de sangue e a história de Chicó, na qual quando “morto” viu Padre Cícero chamando Severino, são usadas para persuadir o vilão a deixar-se matar pelo seu cabra, que depois tocaria a rabeca trazendo-o de volta à vida. O cabra atira, Severino morre e Chicó e João Grilo partem para cima do cabra, na tentativa de matá-lo também. Vendo que foi enganado, o cabra, mesmo ferido pelos dois amigos, acaba matando João Grilo.

Essa vingança usando a bexiga era, provavelmente, destinada ao padeiro e sua mulher⁹⁹, mas a invasão de Severino obrigou o personagem esperto a, rapidamente, adequar seus planos e utilizar o artifício como uma estratégia de defesa.

Enfim, com a matança promovida por Severino de Aracaju de quase todos – com exceção de Chicó e do Frade – o terceiro ato só poderia ser encenado no céu, num grande julgamento das almas pelo Demônio, por Jesus e pela Compadecida.

No julgamento, o cangaceiro e seu comparsa são redimidos de imediato. Cristo reconhece que suas vidas foram sofridas e que todos seus atos são justificados por terem sido meros

⁹⁹ No conto popular original *O Castigo da Soberba* essa história se aplicava a um coronel e sua esposa.

instrumentos da cólera do Demônio. Os outros (sacristão, padre, bispo, padeiro e sua mulher), por intervenção de João Grilo, que apelou para Nossa Senhora, foram para o purgatório. Já Grilo, com a promessa de que iria se comportar melhor, conseguiu permissão para retornar à terra.

Grilo é pobre e esperto. Suassuna, por sinal, caracteriza a esperteza como a coragem do pobre (Suassuna, 2000). Dada uma situação avessa, o esperto é capaz de pensar rapidamente em um plano para contorná-la e conseguir atingir o seu objetivo. Esse tipo de personagem está presente, com algumas variações, em quase todas as peças posteriores de Suassuna.

E não só nas peças, mas também no relato da guerra de Princesa, como vimos, o pobre e sertanejo é descrito como um corajoso. Vale a pena lembrar alguns pontos que selecionamos no primeiro capítulo do relato de Ariano sobre a resistência sertaneja. Vamos retomar uma citação um tanto longa, mas que traz importantes elementos para estabelecermos paralelos entre as duas narrativas.

“Como já tem sido explicado várias vezes, a Polícia paraibana, depois de atacar Teixeira, em 28 de fevereiro de 1930, encaminhou-se em direção a Princesa, seguindo as tropas de Luís do Triângulo. Houve pequenos combates em Imaculada, Água Branca e Tavares. Aí, a Polícia foi encurralada, caindo numa armadilha que Luís do Triângulo lhe armou: entrou na cidade convencida de que a conquistara pondo em fuga o pessoal de Princesa; este, porém, tinha apenas ficado oculto nas imediações da cidade; e mal a polícia entrava lá, os guerrilheiros de José Pereira reapareceram e cercaram os soldados do Doutor João Pessoa. Toda a história da campanha de Princesa se desenrola em torno desse fato. O Doutor João Pessoa ao saber do curso dos acontecimentos, declarou que tomaria Princesa em 48 horas. Passaram-se essas 48 horas e a polícia continuava cercada em Tavares. Terminou março: a polícia continuava lá. O Governo do Doutor João Pessoa contratou os serviços de um avião que iria bombardear Princesa. Várias bombas começaram a ser fabricadas no Estado. A principal, era a de Campina Grande, destinada a ser jogada pelo avião sobre a cidade sertaneja rebelada. Sabedor disso, José Pereira despachou, de Princesa, um de seus guerrilheiros, que saiu de lá calmamente, atravessou toda a zona ocupada pela polícia, chegou em Campina Grande, informou-se sobre o lugar onde estava sendo fabricada a bomba e então, dirigindo-se para lá, deu, nela, com um rifle sem coronha, um tiro que a fez explodir, levando pelos ares a bomba e a fábrica. O avião, por seu turno, caiu ao levantar vôo. Eram fatos tão desmoralizantes que era necessário apresentá-los como obra do acaso.” (Suassuna, 3-9/03/1974, N° 61)

Já no primeiro capítulo, analisando esta citação, apontamos para o fato de Suassuna atribuir a Luís do Triângulo, insinuando um certo “sertanejo típico”, a idéia de armar a emboscada para as tropas de João Pessoa¹⁰⁰. Aqui, o sertanejo também é astucioso e com essa capacidade de criar armadilhas se torna mais forte do que as tropas urbanas, que, pelo contrário, têm todas as forças bélicas possíveis, mas nenhuma inteligência. Os sertanejos são fracos, menos armados, mais sofridos pela seca e pelo sol, mas sua esperteza se sobrepõe à brutalidade dos soldados urbanos, que chegam no sertão com todas as armas, de forma arrogante, e acabam caindo na armadilha do “povo miúdo”.

As tropas urbanas de João Pessoa e o próprio presidente do Estado são retratados como brutos e ignorantes. Tentam resolver tudo pela força, pela guerra, enquanto os sertanejos, calmos e astutos, pensam nos seus atos e resolvem de maneira tranqüila e engenhosa as situações. Foi o que José Pereira fez quando descobriu as intenções de João Pessoa em bombardear Princesa. Em vez de se desesperar, como se desesperou Pessoa ao saber que suas tropas tinham sido encurraladas, Pereira enviou um de seus homens para, calmamente, atravessar toda zona ocupada, descobrir o local onde estava a bomba e destruí-la com um tiro de rifle sem coronha.

Temos aqui a oposição sertão *versus* cidade bem definida na caracterização dos seus personagens. Os sertanejos são astutos, calmos, defendem-se; os urbanos são brutos, ignorantes, invasores, afoitos a atacar, arrogantes e subestimam o adversário.

Essa caracterização caberia muito bem no *Auto da Compadecida*. João Grilo, Chicó e os “sertanejos típicos”, como Luís do Triângulo, José Pereira e o cabra que desarmou a bomba, são espertos, planejam muito bem suas ações e atingem seus objetivos. Já o padeiro e sua mulher, que representam uma espécie de classe média urbana de Taperoá, são retratados como avarentos e desumanos. Subestimam a esperteza de João Grilo e caem em suas armadilhas, como no caso do gato que descome dinheiro. Esse modo de descrever o pobre como esperto e o rico e o urbano como bruto e ignorante funciona para praticamente todas as peças de Ariano Suassuna a partir de *O Auto da Compadecida*.

¹⁰⁰ Vale lembrar que também foi visto no primeiro capítulo que Luís do Triângulo era da família de José Pereira e não um simples cabra.

Em *O Santo e a Porca* (1957), há duas histórias paralelas. Uma é a do avarento Eurico, que recebeu como herança uma porca cheia de dinheiro. Como tem medo de ser roubado, vive escondendo a porca e trocando-a de esconderijo, para que ninguém descubra seu segredo. A outra história é aquela guiada por Caroba, personagem esperto que aparece na versão feminina.

Essa segunda trama une duas famílias: a de Eurico e a de Eudoro Vicente. Na casa de Eurico moram Margarida, sua filha; Benona, sua irmã; Caroba e Dodó, ambos seus empregados. Eudoro vai, com seu empregado Pinhão, à casa de Eurico a fim de pedir a mão de Margarida em casamento. Eudoro tinha mandado Dodó, que é seu filho, estudar na cidade, porém, ele está disfarçado para poder ficar junto de sua amada Margarida. Assim, a presença de seu pai aguça o problema do disfarce, o que causa uma série de situações engraçadas. Além disso, há outro problema, já que Margarida e Dodó se amam e não querem se separar.

Caroba, então, a troco de terras prometidas por Dodó, arma uma confusão para que Eudoro se case com Benona (que era uma antiga pretendente). Dodó se case com Margarida e, por fim, ela, nova proprietária das terras, se casaria com seu parceiro Pinhão. Seus planos dão certo, os objetivos são todos atingidos, com tropeços, claro, que são os motivos de riso.

Durante a execução do plano, nenhum dos companheiros de Caroba acredita que ela alcançará um bom resultado. Dodó, por exemplo, queixa-se do perigo por que passou no momento em que todos os personagens encontraram-se na sala de Euricão:

Dodó – E ainda por cima, o perigo que você nos fez correr! Imagine se Margarida não visse o gesto que você fez! Era capaz de deitar tudo a perder.

Caroba – Que é que eu podia fazer? Era preciso que seu pai acreditasse que a noiva era ela. Agora, que já está tudo encaminhado, o senhor fica aí dando jeito a tudo. Eu queria ver na hora, inventar tudo isso de repente, noivar seu pai com Dona Benona, quando ele pensava que era com Dona Margarida, noivar Dona Benona no pedido da sobrinha, fazer Seu Euricão acreditar que o candidato a genro queria ser cunhado... O Senhor acha pouco? (Suassuna, 1979: 36)

Eurico fica a todo momento trocando a porca de lugar, com medo de que alguém desconfiasse do seu cofre secreto. Até que Pinhão, com sua esperteza de pobre, percebendo o apego de Eurico a tal porca, descobre o que há dentro dela. Muda a porca de esconderijo, seqüestrando-a, e pede a Eurico um resgate. Eurico lhe concede, já que o valor pedido era inferior ao montante do dinheiro acumulado por gerações naquele cofre. Mas Eurico não contava era com

a desvalorização do dinheiro. Seus avós tinham depositado moedas ali, mas que agora não valiam mais nada, já tinham sido todas recolhidas pelo governo. Assim, Pinhão conseguiu tirar dinheiro de Eurico em troca de uma porca-cofre praticamente oca e Eurico, por sua vez, foi traído pela imprevisibilidade da vida.

Eurico é um sofredor; um avaro que sofre para fazer suas economias. Não vive no luxo, não pára de pensar na crise e na carestia. Sua situação de sofredor é enfatizada por Caroba que mostra como as suas ações não são feitas para se vingar do patrão, mas, sim, apenas para mudar de vida. Diz ela para Pinhão em um momento em que ele está desconfiando da eficácia de seu plano e se encontra incomodado com a intimidade com que ela tratou Euricão:

Caroba – (...) Dou-lhe somente uma explicação: brinco com o velho Euricão porque gosto dele, está ouvindo? Com toda avareza, com toda a ruindade e as manias, é dos homens mais sofredores que conheço. Nada na vida dele deu certo, casou-se, a mulher o deixou e toda a esperança dele agora é essa filha que nós lhe vamos tirar. Por isso e por muitas coisas mais, tenho pena do velho Euricão, de quem ninguém gosta! Queria lhe dizer isso. Mas não pra me justificar, pode ir pra ao inferno, com sua mania de mandar e sua desconfiança! (Suassuna, 1979: 55)

A oposição patrão *versus* empregado, que se encontra presente no *Auto da Compadecida*, na figura do Padeiro e de João Grilo, não é uma regra nas peças de Ariano. Como vimos, apesar de Pinhão querer, de certo modo, vingar-se de Euricão, Caroba, por sua vez, sentia pena dele. Em *O Casamento Suspeitoso* (1957), Cancão, o personagem esperto, é tão amigo do seu patrão Geraldo a ponto de a peça toda se desenrolar em cima de uma tentativa de Cancão salvá-lo de um perigo maior.

Geraldo irá se casar com Lúcia. Cancão, percebendo que Lúcia – mancomunada com a mãe Susana e com o amante Roberto – está mais interessada nas posses de Geraldo do que em seu amor, faz de tudo para adiar o casamento e desmascarar o golpe. Cancão tem como único objetivo ajudar o patrão, mas no meio da trama cobiça parte do testamento do finado pai de Geraldo e cai na tentação de Lúcia, traindo-o com ela.

Se em todas as outras peças a cobiça pelo dinheiro do patrão é enxergada como um acerto de contas entre explorado e explorador, aqui ela é justificada por um viés católico. Isto é, Cancão cobiçou o dinheiro de Geraldo, pois é um pecador como todos os homens. Já nas outras peças, João Grilo e Pinhão roubam, ou tiram dinheiro dos ricos, como uma vingança ou acerto de contas.

Apesar de as referências católicas estarem presentes em todas as peças, em *O Casamento Suspeitoso*, Suassuna faz questão de reforçar a moralidade nas últimas falas, num momento em que cada personagem faz um balanço do que “aprenderam” com a lição.

Geraldo – Espectadores, o autor é um moralista incorrigível e gostaria de acentuar a moralidade de sua peça.

Cancão – Eu e Gaspar éramos amigos fiéis dele e isso não impediu que cobiçássemos seu dinheiro. E, ao primeiro apelo da carne, eu o traí com sua noiva. Isto é errado, foi o que aprendi.

Lúcia – (*Entrando com Roberto e Susana.*) Eu aprendi que luxúria é um caminho de perdição.

Roberto – Eu, que a cobiça é outro.

Susana – Eu, através do ridículo e do castigo, aprendi a respeitar a pureza da família.

Frei Roque – Para elas o dinheiro tinha um caráter de prêmio, servindo como uma espécie de absolvição sacrílega para os atos mais baixos.

Nunes – Eu fiz um juiz desonesto, e juntei-me aos outros, nesse concerto de imoralidade. Tudo isso forma um conjunto com o autor.

Do Guida – Com os atores

Gaspar – E até com o respeitável público.

Geraldo – Por isso lanço um olhar melancólico a nosso conjunto e convido todos a um apelo. É uma invocação humilde e confiante, a única que pode brotar sem hipocrisia desse pobre rebanho que é o nosso. E assim, juntando-me aos outros atores e ao autor, peço que digam comigo:

Todos – Que o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo, tenha misericórdia de todos nós. (Suassuna, 1979: 144-145)

Esse tipo moralidade, de uma forma ou de outra, está presente nas outras peças, mas aqui ela é extremamente explícita e abarca todas as ações dos personagens. João Grilo, por exemplo, tem algumas ações justificadas por necessidades básicas: pela fome, pelo desamparo. Em *O Casamento Suspeitoso* isso não ocorre; todas as ações passam a ser justificadas pelo caráter pecaminoso dos personagens, que é intrínseco a todos, inclusive ao público.

Em *A Pena e a Lei*, por sua vez, há uma generalização acerca desse tipo de personagem esperto. Em um primeiro momento, quando Benedito se apresenta, diz ele:

Benedito

Sou negro, Sou negro esperto,
sou negro magro e sambudo,
sou negro fino e valente,
negro de passo miúdo:
branca, morena ou mulata,
eu ajeito e enrolo tudo! (Suassuna, 2003: 34)

Mas seu próprio amigo, Pedro, já anuncia que algo dá errado:

Pedro

Benedito é mesmo fino,
é mestre de geringonça:
enrola branca e mulata
com essa fachada sonsa.
Mas, com toda essa esperteza,
negro é comida de onça. (Suassuna, 2003: 34)

No primeiro ato, baseado em *Torturas de um Coração* (1951), Benedito tem um objetivo claro em mente: casar-se com Marieta. Faz tudo para atingi-lo. Como no entremez, enfrenta os dois pretendentes da moça, que são os homens mais valentes de Taperoá: Vicentão e o Cabo Rangel¹⁰¹. Enquanto se preocupava com o mais difícil – desafiar os valentes –, acaba sendo traído pelo próprio amigo Pedro, que conquista Marieta.

No segundo ato, Benedito é chamado para servir de advogado do vaqueiro Mateus, acusado de roubar um novilho do fazendeiro Vicente. Benedito faz a defesa de modo exemplar, mas a prova decisiva foi arranjada pelo próprio Mateus: uma declaração da prefeitura dizendo que o animal foi para o matadouro a mando de Vicente. A declaração, porém, era do ano anterior e Mateus é quem teve a idéia de utilizá-la, apostando que ninguém repararia na data. Foi ele

¹⁰¹ É interessante notar que alguns personagens recebem nomes que Ariano cita em suas narrativas sobre os acontecimentos de 1930. Diz Suassuna em um de seus artigos do *Jornal da Semana*: “O Capitão Irineu Rangel é de Taperoá. É um homem bravo, de fala grave e descansada. Outra coisa: é um homem de bem, coisa que estou a cavalheiro para dizer porque ele pertence a uma família que sempre foi adversária da minha família materna. Era porém amigo de meu Pai e passou por todas as lutas de Princesa, em 1930, lutando contra nós e contra José Pereira sem que qualquer ato de sua parte criasse a menor queixa em todos nós. E isso sem tergiversar nem um pouco no que ele julgava que era o cumprimento de seu dever” (Suassuna, Nº 4, 13/01/1973). O Cabo Rangel também é citado em *O Santo e a Porca* (1957).

quem forjou a prova, mostrando-se assim mais esperto que Benedito, que também acabou sendo enganado.

O verdadeiro ladrão do novilho – que era realmente esperto e que se saiu bem no episódio – não era nem Benedito, nem Mateus; mas Joaquim, que presenciou todo o processo e saiu de fininho trapaceando todo mundo.

O terceiro ato passa-se no céu. Trata-se de um ato dedicado à comicidade e à moralidade. Os personagens vão aparecendo, um a um, e recebem a confirmação de seu falecimento por aquele que chega em seguida, que descreve de forma cômica a morte do companheiro. Esse é o caso que transcrevemos a seguir, em que Marieta descreve a morte de Pedro:

Marieta – Você morreu de nervoso. Aliás, foi por causa de Benedito. Você não vinha com seu caminhão, quando encontrou Benedito na estrada, se acabando?

Pedro – Vinha.

Marieta, *a Benedito* – Pedro parou o caminhão e botou você na carroceria, para ver se ainda conseguia salvá-lo. Engatou primeira, passou segunda, terceira e desabou, com fé em Deus e pé na tábua. Do lado de lá, vinha o caminhão de Chico de Filipa, com um retirante que tinha morrido de fome e ia para a rua se enterrar. Na subida da ladeira, Chico resolveu também engatar primeira, passar segunda, terceira, e atolar o pé. Você vinha pelo outro lado e os caminhões se misturaram: Chico caiu de lado e escapou, mas você morreu.

Pedro – da queda?

Marieta – Não, de doença.

Pedro – Ali, na hora do desastre? Que diabo de doença foi essa?

Marieta – Edema de caminhão

Pedro – Edema de caminhão? Que negócio é esse?

Marieta – O caminhão virou por cima de você, mesmo por cima do bucho. As costelas se abriram e o coração lhe saltou pela boca afora. Os braços trocaram de lugar, passando o direito para o lado esquerdo, e o esquerdo para o vice-versa, enquanto as pernas entravam de barriga adentro. Seu organismo foi balado no âmago do íntimo: o sistema linfático ocupou o lugar do esôfago, sendo substituído, por sua vez, pela pressão circulatória do simpático. Você, nervoso como sempre foi, ficou meio agoniado com aquilo tudo e morreu. (Suassuna, 2003: 164-166)

A descrição das mortes dá o tom cômico à peça, enquanto o fato de elas estarem todas interligadas compõe a moralidade do texto. Quando todos já estão convencidos de estarem mortos, Cheiroso, o dono do mamulengo, assume o papel de Cristo, para iniciar o julgamento das almas e proferir a moralidade.

Cheiroso – Em suma, cada um de vocês morreu por causa do outro. É a primeira acusação do processo, porque os homens morrem do convívio dos demais. Se vocês não herdassem o pecado e a morte, se não fossem obrigados às injunções de um só rebanho, não morreriam, e Deus não seria acusado nesse ponto. Será que Cristo vai ter que morrer novamente, por isso? Ou será que alguém tem coragem de morrer em seu lugar? Você teria coragem, Pedro? (Suassuna, 2003, 197)

O julgamento moral da peça apresenta-se também nas marcações para a encenação. No primeiro ato, os atores deveriam parecer bonecos, com gestos exageradamente mecanizados, diminuindo no segundo e, finalmente, atuando de forma natural no terceiro, quando todos estão mortos.

O que mais chama atenção em *A Pena e a Lei* é o fato de não haver apenas um personagem esperto: há uma generalização. O “povo miúdo”, o vaqueiro, o pobre são todos espertos, mas para causas individuais e particulares. Os personagens espertos agem por conta própria para atingir objetivos que lhes dizem respeito ou a amigos muito próximos. Os pobres, que se confundem com espertos, não se pensam como classe e portanto não agem para o bem de todos os pobres. Muito pelo contrário, todos estão sozinhos, no máximo pedem algum tipo de ajuda, como Mateus, que pediu auxílio a Benedito para provar sua inocência. As ações são, dessa maneira, pontuais e visam a um benefício particular.

Aqui se está longe do modelo do “bandido social”, tal qual apontado por Hobsbawm. As ações são localizadas e o proveito é sempre individual. Não existe, assim, pelo menos de maneira óbvia, uma leitura social da revolta.

Percebendo a centralidade do personagem esperto, para essas quatro peças, é relevante elaborar um quadro comparativo, para que se sistematizem semelhanças e diferenças entre eles.

	Personagem Esperto	Objetivo	Justificativa para as mentiras e cobiças	Resultado
Auto da Compadecida	João Grilo	Melhorar de situação, vingar-se dos patrões e do padre.	Para os patrões: exploração, maus-tratos, fome. Para o Padre: “Não vai com a cara dele”.	Obtém sucesso. É o único que ressuscitou e assumiu, junto com Chicó, a padaria dos patrões falecidos.
O Santo e a Porca	Caroba	Casar-se com Pinhão e ter uma terrinha	Viver tranqüila.	Obtém sucesso.
	Pinhão	Tirar dinheiro de Eurico.	Tanto Eurico como Eudoro não terem pago os salários de gerações da família de Pinhão e Caroba enquanto trabalhavam em suas terras e terem os colocado em condições que se assemelhariam a escravidão.	Obtém sucesso.
Casamento Suspeitoso	Cancão	Impedir o casamento de Geraldo e ser nomeado avaliador do testamento.	Ajudar o amigo e, para o dinheiro, a justificativa na história seria a pobreza, mas na moralidade é o pecado.	Obtém sucesso.
A Pena e a Lei	Benedito (primeiro ato)	Casar-se com Margarida.	É apaixonado por Margarida.	É traído pelo amigo, Pedro, que é mais esperto do que ele.
	Mateus (segundo ato)	Provar sua inocência.	É inocente, não foi ele quem roubou..	Obtém sucesso.
	Joaquim (segundo ato)	Roubar o novilho para a viagem de retirante.	Pobreza.	Obtém sucesso, apesar de no final do terceiro ato se descobrir que a viagem não lhe garantiu a vida.

Vemos, a partir desse quadro, como os personagens espertos sempre obtêm sucesso em suas empreitadas, com exceção de Benedito, que foi traído pelo amigo que era ainda mais esperto. No caso de João Grilo e de Pinhão, a justificativa dos seus atos são sociais. Baseiam-se em relações desiguais, principalmente de exploração, de pobreza e maus-tratos, assumindo um caráter de vingança. Para Cancão, essa explicação também seria possível, se não fosse o tom moralizante da peça, que o considera como mais um em um mundo de pecadores. Os outros – Caroba, Benedito e Mateus, Joaquim – justificam seus atos por tentarem melhorar a situação de vida. Para isso, fazem uso da mentira, dos trocadilhos, jogam com o interlocutor. Contudo, aquele que é enganado não o é por vingança, e sim por ser a única maneira de o pobre melhorar de vida.

Há outros aspectos a destacar. Nas peças de Suassuna os personagens espertos andam sempre com os companheiros. No caso de Grilo é Chicó que está ao seu lado; Caroba tem Pinhão; Benedito tem Mateus e Joaquim; Cancão tem Gaspar. Os acompanhantes possuem, geralmente, as mesmas características: são espertos, mas não como os principais. São capazes de acompanhar os planos, mas, por vezes, devido à falta de compreensão da situação, podem atrapalhar. Nunca, porém, os estragam completamente. Os descompassos nos graus de esperteza trazem a comicidade, o ar de improviso. O esperto, por mais que tenha um objetivo bem definido, não parte de um plano previamente estruturado.

O esperto tem um objetivo – vingar-se do patrão ou mudar de vida –, mas a maneira como ele executa esse plano vai depender das circunstâncias à sua volta. Assim, ele tem que restabelecer seu plano de ação a cada momento da execução, a cada resposta inesperada dos interlocutores. Essa reformulação é feita no próprio momento da ação: não há tempo para que o esperto pare e pense cautelosamente o melhor a ser feito e com quais artifícios. O seu mérito, e por isso que é bem sucedido, é ser capaz de, em um dado contexto, avaliar as condições, os tipos de relações que estão em jogo e conseguir escolher, rapidamente, um caminho que o aproxime do seu objetivo.

Suassuna acredita que os provérbios e as histórias contadas pelo povo são mostras de sua inteligência (Suassuna, 2000). Chicó vivia contando histórias fantásticas sobre seu cavalo Bento, ou sobre o dia em que um pirarucu o pescou. Já Pinhão utiliza provérbios o tempo todo: “é por isso que o povo diz que cobra que não anda não engole sapo” (Suassuna, 1979: 14); “Seguro morreu de velho”; “quem vive de promessa é santo” (Suassuna, 1979: 17); “quem gosta de

dormente é o trem” (Suassuna, 1979: 38); “Com fama de doido, Zé Sabido enriqueceu” (Suassuna, 1979: 44); “boa romaria faz quem em sua casa fica em paz” (Suassuna, 1979: 55) etc. Os provérbios são úteis para não deixar que outras pessoas os enganem, funcionam como normas de conduta.

Nessas quatro peças de Suassuna, são os personagens pobres que ditam a cena. São eles que amarram toda a narrativa. Os pobres recebem o centro do palco, suas histórias e trapalhadas orientam os ricos, e não o contrário, como ocorria em *Uma Mulher Vestida de Sol*. Os ricos, os sacerdotes, todos estão sujeitos às artimanhas do “povo miúdo”. O poder econômico não é capaz de conter a esperteza e a coragem do pobre ao enfrentá-lo.

A *Farsa da Boa Preguiça* não se encaixa no modelo aqui apresentado. A tensão, nesse caso, não é de exploração entre pobres e ricos. Pelo contrário, o rico trabalha muito e o pobre é preguiçoso. O rico está sempre a trabalhar e a fazer provisões para garantir o seu futuro. Já o pobre é poeta e passa o tempo todo no banco da praça. Na preguiça, cria suas poesias e, a partir delas, tenta sobreviver. Um dos temas dessa peça é a imprevisibilidade da vida, pois o rico é assaltado e perde tudo, ficando igual ao pobre que não penou tanto.

No texto de Suassuna, Manuel Carpinteiro (Jesus), Miguel Arcanjo e Simão Pedro (São Pedro) testam a fé do casal pobre, Simão e Nevinha, e do casal rico, Aderaldo e Clarabela. Colocam os demônios – Fedegoso, o Cão Coxo; Quebrapedra, o Cão Caolho e Andreza, a Cancachorra – para tentar os personagens e, enquanto isso, avaliam suas atitudes. Uma espécie de versão sertaneja do livro bíblico *Jó*.

Os demônios convivem com os personagens e os colocam em situações que os testam. Por meio de um golpe, empobrecem Aderaldo; Andreza tenta Aderaldo a trair sua esposa, e instiga Nevinha a trair Simão. Tanto aqui como no livro bíblico a fé em Deus e as atitudes pecaminosas também são testadas e avaliadas por Deus e Satanás, ou por seus representantes.

No terceiro ato, por exemplo, Simão Pedro, Miguel Arcanjo e Manuel, disfarçados, mendigam esmolas para Aderaldo e Simão. Aderaldo nega e Simão não ajuda por não ter condições materiais. Aderaldo, então, é levado pelos demônios enquanto Simão, que também tinha alguns pecados, dos quais já se havia arrependido, é salvo das garras do capeta por Simão Pedro e por Miguel Arcanjo.

Há uma divisão que segue toda a peça e que se expressa de diferentes maneiras: sertão *versus* cidade; preguiça criadora *versus* preguiça pecaminosa; pobres *versus* ricos.

Clarabela e Aderaldo são ricos. Aderaldo tinha negócios na cidade, mas vende tudo para tentar, no sertão, o amor de Nevinha, que era casada com Simão. Clarabela, que fazia cursos e mais cursos, apresenta uma visão estereotipada do sertão e do sertanejo. Ela lembra com nostalgia o tempo em que as viagens eram feitas a cavalo. O ônibus, atual meio de transporte, tira a “pureza”, a “autenticidade” do sertão. Clarabela está sempre procurando o genuíno do poeta e das coisas. Ela vem do Recife, segundo Nevinha, para fazer um estudo sobre a poesia (Suassuna, 1974: 16).

Os ricos são pouco apegados ao casamento. Os dois tentam o amor com outras pessoas. Aderaldo com Nevinha, Clarabela com Simão e depois com Fedegoso, o demônio disfarçado. Ela procura um autêntico vaqueiro.

Já o casal pobre, não. Simão cai na tentação, mas percebe que não é justo. Arrepende-se e aponta as qualidades da esposa:

Nevinha

Ah, eu sou diferente, Simão!
Sou uma mulher ignorante, a mulher dele, não!
Ela entende de poesia,
Escreve, discute, fez um curso de Psicologia...
Eu não sou capaz de fazer nada disso!

Simão

Mas é bonita e boa, toma conta de mim e dos filhos
E é mulher pra todo serviço!
Eu é que não vou dar bola pra o diabo dessa mulher!
Se ela gosta de mim assim como sou, está bem!
Se não, ô mulher, traz meu lençol,
Que eu estou no banco deitado! (Suassuna, 1974: 22)

O embate entre cidade e sertão está na convivência das duas famílias. Dona Clarabela e seu marido, Aderaldo, trazem para cena o ponto de vista urbano sobre o sertão. Suassuna tende a ridicularizar os personagens ricos e urbanos, principalmente Clarabela, que representaria a elite

urbana de “face clorética” e que nada produz, como dizia João Suassuna¹⁰². Dona Clarabela diz sobre o sertão:

Clarabela

Ah, o campo! O Sertão! Que pureza!
 Como tudo isso é puro e forte!
 Esse cheiro de bosta de boi, que beleza!
 A alma da gente fica lavada!
 As bolinhas dos cabritos, o canto das juritis
 O cocô dos cavalos, o cheiro dos roçados,
 A água pura e limpinha
 E esse maravilhoso perfume de chinica de galinha!
 Ah, a vida pura! Ah, a vida renovada!
 A catinga dos bodes, como é forte e escura!
 E a trombeta dos jumentos, como é fálica, vibrante e animada!
 Ah, o campo! A alma da gente fica lavada! (Suassuna, 1974: 27)

Esse imaginário de sertão, como algo imaculado, de vida pura e renovada, contrasta muito com o vivido por Nevinha. A mulher pobre se preocupa com o alimento das crianças, com a falta de dinheiro, enfim, com os meios para sobreviver. Queixa-se do marido, que fica deitado no banco da praça fazendo poesia em vez de procurar um emprego. O diálogo a seguir mostra bem a agonia de Nevinha:

Nevinha

Simão, meu filho, acabe com esse negócio
 De viver pelos cantos dizendo doidice!

Simão

Pra quê?

Nevinha

Pra ver se a gente pelo menos melhora esse trem de vida!

Simão

Besteira, mulher, oxente!
 Eu começo a fazer força
 E o que é que vou arranjar?

¹⁰² Tratamos dessa forma de João Suassuna caracterizar a população urbana no primeiro capítulo.

Pra morrer de pobre, o que eu tenho já dá!
 E sabe do que mais, Nevinha? Não atrapalhe não,
 Que eu estou pensando em fazer um folheto arretado!
 Quer saber a idéia? É sobre uma gata que pariu um cachorro!
 Vai ficar tão engaçado!
 Ninguém sabe o que foi que houve
 Todo mundo está esperando o parto, o gato é o mais nervoso!
 No dia, quando a gata pare, em vez de gato é cachorro!
 Já pensou na raiva do gato, na surpresa, na confusão?
 Que acha? Parece que já estou vendo a capa
 E escrito nela: “Romance da Gata que Pariu um Cachorro.
 Autor: Joaquim Simão”!
 Vou vender tanto folheto, vou ganhar tanto dinheiro!
 É coisa para garantir a bolacha dos meninos
 Para o resto da vida! Que acha?

Nevinha

Meu filho, você é o maior: a história é ótima,
 Vai ficar bonita e divertida!
 Mas acontece é que a bolacha dos meninos, hoje,
 Ainda não está garantida!
 Vai ver se dá um jeito! (Suassuna, 1974: 22)

A possibilidade da fome, a imprevisibilidade da situação de vida, remonta um cenário constante das peças de Suassuna, desde *Uma Mulher Vestida de Sol*. Dona Clarabela não participa desse martírio, pois é de origem urbana: vai ao sertão esporadicamente, não tira dele o seu sustento. Por isso tem a visão idealizada e tão ironizada por Suassuna, que tenta modalizar suas posições no prefácio ao texto:

“É claro que, por causa da própria natureza da sátira, está colocado na farsa, com espírito de geometria, aquilo que, na vida, deve ser olhado com espírito de finura.” (Suassuna, 2005: 24)

Clarabela é construída, nas suas próprias falas e na dos outros, como uma caricatura do urbano. Ela é vazia, é só aparência, apesar de dizer que fez muitos cursos. A própria seqüenciação feita por Nevinha, na fala transcrita acima – do currículo da pseudo-intelectual –, cria o efeito cômico que reverte a pompa almejada. Os elogios que Clarabela faz ao cheiro de

estrume, que deixa a alma lavada, satirizam a posição dos intelectuais que nada conhecem do sertão e que, mesmo assim, metem-se a discursar sobre ele.

Dona Clarabela tem essa visão por ser urbana e não por ser rica, pois mesmo os personagens ricos têm medo da severidade da seca e da fome. Donana, avó de Rosa, em *Uma Mulher Vestida de Sol*, descrevia o sertão como o lugar do sol, da morte, das pedras e das cabras (Suassuna, 1964: 34).

Mesmo não tendo um personagem esperto, há um elemento que une a *Farsa da Boa Preguiça* às quatro peças anteriores. Em o *Auto da Compadecida*, *O Casamento Suspeitoso*, *O Santo e a Porca* e *A Pena e A Lei*, é o esperto quem tira do sertão a idéia de falta, tão presente na literatura ficcional dos anos 1930, nos estudos sociológicos sobre o Brasil¹⁰³ e nos outros textos teatrais que exploramos anteriormente no item *Tragédia da vida alegria na morte*. O esperto mostra, porém, que há um ato criativo ali no sertão. Mesmo na carência, ele ainda enxerga possibilidade de alegria e de vida. Joaquim Simão, que não se configura exatamente como um esperto, também demonstra isso. Apesar de estar na eminência de passar fome, ainda acredita que a solução é criar suas poesias e divertir-se com a história da gata que pariu um cachorro.

Os personagens de Suassuna, desse modo, positivam o sertão, que foi, muitas vezes, visto como o lugar da falta. Falta de água, comida e meios de subsistência, como também de uma organização social – ou de um Estado moderno – que propiciasse uma vida ordenada às pessoas. O que Ariano desenha em suas peças é justamente o inverso do sertão da falta. Os personagens mais carentes, do ponto de vista econômico, são os mais vivos e alegres e, com isso, com suas “negociações”, conseguem até mesmo se sobrepor politicamente aos poderosos da cidade. Aí está um mundo circular e circulado, em que os pobres, mas sobretudo os expertos, reinam e tiram mais valia da carência.

¹⁰³ Apenas para citarmos alguns exemplos, podemos lembrar de Nestor Duarte (1966), Oliveira Vianna (1987) e Luiz de Aguiar da Costa Pinto (1949), que, cada um ao seu modo, diagnosticam a falta de um Estado forte que imporia uma lei sobre as iniciativas privadas. É pela falta que justificam a presença tão forte da família no que deveria ser o espaço público.

3.4. Intimidade, favor e troca

Estabelecido o panorama geral do cenário e dos personagens presentes em cada uma das peças, vale a pena tentar extrair tipos de sociabilidade comuns que permeiam as relações.

Em todas as peças de Suassuna há uma proximidade entre ricos, pobres, religiosos e santos. Mesmo com a polarização e com o conflito, o modo de tratamento entre ricos e pobres se dá na chave da intimidade.

Os apelidos demonstram essa proximidade. Logo na primeira cena d’*O Santo e a Porca*, Caroba trata seu Eurico de Euricão, Euriques, Euriquio e Euricão Engole-Cobra. Ele retruca dizendo que seu nome é Eurico mas acaba deixando ser chamado de Euricão.

Caroba – E foi então que o patrão dele disse: “Pinhão, você sele o cavalo e vá na minha frente procurar Euricão...”

Euricão – Euricão, não. Meu nome é Eurico!

Caroba – Sim, é isso mesmo. Seu Eudoro Vicente disse: Pinhão, você sele o cavalo e vá na minha frente procurar Euriques...”

Euricão – Eurico!

Caroba – “Vá procurar Euríquio...”

Euricão – Chame Euricão mesmo.

Caroba – “Vá procurar Euricão Engole-Cobra...”

Euricão – Engole-Cobra é a mãe! Não lhe dei licença de me chamar de Engole-Cobra, não! Só de Euricão!

Caroba – “Vá na minha frente procurar Euricão para entregar essa carta a ele.” (Suassuna, 1979: 9)

Isso ocorre também em *A Pena e A Lei*, em que Benedito chama seu Vicente de Vicente Borrote e o Cabo Rangel de Cabo Rosinha. Nos dois casos, reclamam dos apelidos, mas também acabam aceitando. Todos só aceitam porque se cria um clima de cumplicidade entre o pobre, que está chamando alguém mais poderoso pelo apelido, e o rico, que passa a depender de um favor que o pobre lhe fará.

Tanto o Cabo Rangel como Vicentão, em um primeiro momento, recusam-se a ser tratados por apelidos, mas logo aceitam quando Benedito promete auxiliá-los na conquista de Marieta e na solução pacífica da questão entre os dois. Benedito sugere que o Cabo está com medo de Vicentão, é então que se desenrola o diálogo:

Rosinha – Isso é seja com quem for, com você ou Vicentão: a autoridade é homem para topar qualquer parada! Mato um, esfolo, rasgo, estripo, faço o diabo!

Benedito – Eu sei seu Cabo! Aliás, todo mundo sabe o gênio que vocês dois têm. O Pessoal está todo comentando: “quando Vicente Borrote se encontrar com o Cabo Rosinha...”

Rosinha, *aberturando-o* – Com o Cabo o quê, moleque?

Benedito – Aí, Seu Cabo, pelo amor de Deus não me mate não! É o pessoal que diz, Seu Cabo, não sou eu não! Ai, não me mate não, Seu Cabo!

Rosinha – O safado que eu pegar me chamando de “Rosinha”, morre, está ouvindo?

Mas não demora muito para o Cabo mudar de idéia. Basta Benedito sugerir que tem informações sobre Marieta.

Benedito – Pois eu sei, de fonte segura, que ela gosta do senhor, Cabo Rosinha! *Diz o apelido à parte, para experimentar, e vai subindo, o tom até dizê-lo de cara ao Cabo*

Rosinha – É Nada, Benedito!

Benedito – Foi ela mesma quem me disse, Cabo Rosinha!

Rosinha – Foi nada, Benedito

Benedito – Por tudo quanto é sagrado! Puxei o assunto e ela confessou, Cabo Rosinha!

Rosinha – Benedito! Você é um moleque de ouro! E o que foi que ela disse de mim, Benedito

Benedito – Ela disse: “Eu simpatizo tanto com o Cabo Rosinha”!

Rosinha – Ai meu Deus! (Suassuna, 2003: 53)

Vicentão também aceita ser chamado de Borrote por Benedito a partir do momento em que se vê dependente dele para conquistar Marieta e encerrar a questão com o Cabo:

Benedito – Ah, ela me disse que está apaixonada, Borrote, e que era pelo homem valente daqui.

Vicentão – Nossa Senhora! Só pode ser por mim, você não acha, Benedito?

Benedito – Acho Borrote!

Vicentão – O quê, Benedito?

Benedito – Vicente, você não repare não mas eu tenho esse vício. Quando gosto de uma pessoa só sei tratar pelo apelido!

Vicentão – Mas comigo não, você se desgraça! Mas você falou aí em resolver a questão e arranjar Marieta sem briga, foi? Como? (Suassuna, 2003: 62)

Nesse ponto, Vicentão hesita entre deixar e não deixar ser tratado pelo apelido, note que na primeira fala de Benedito Vicentão não reclama, mas já na segunda sim. Ao passo que o grau de intimidade aumenta entre os dois, que Vicentão passa a depender cada vez mais da solução armada por Benedito, esse policiamento diminui.

Benedito utiliza-se da mesma estratégia de vender uma jóia tanto para o Cabo quanto para o Borrote. O esperto propõe que Vicentão dê de presente um anel para Marieta – anel esse que cobra mais caro do que o ourives e que dará em seu próprio nome para Marieta. Para isso, Benedito adverte o “amigo”:

Benedito – Amigo Borrote, é melhor você pedir a uma pessoa para entregar. O acordo não está feito ainda: se o delegado avistar você dando o anel a Marieta, vai haver sangue! Tome [dando o anel], até logo!

Vicentão – Benedito! Você não poderia fazer esse favor?

Benedito – Está doido? O Cabo Rosinha me mata e, ainda por cima, vão dizer que eu sou seu leva-e-traz!

Vicentão – Faça isso pela amizade que me tem!

Benedito – Bem, por uma questão de amizade ao velho Borrote... Mas tem uma coisa: o delegado vem ali. (Suassuna, 2003: 64)

A intimidade está presente também entre o pobre e os santos. Em *o Auto da Compadecida* e *A Pena e a Lei*, essa situação está expressa na maneira como Grilo e Benedito tratam Manuel/Cristo, nas duas peças, o Demônio e a Compadecida (no caso da primeira). João se assusta, e explicita sua inquietação, com o fato de Jesus ser negro. Chama a ajuda de Nossa Senhora por intermédio de um versinho e trata o Demônio como catimbozeiro¹⁰⁴ e filho de chocadeira.

No terceiro ato de *A Pena e A Lei*, Benedito e quase todos os outros personagens duvidam que Jesus esteja diante deles. Fazem, portanto, sucessivas piadas desmoralizando Cristo e pedindo para que ele prove quem é. Esse convívio entre o religioso e o profano, o pobre e o rico, o poderoso e o esperto permeia o teatro de Suassuna.

Essa proximidade se dá sobretudo porque, no teatro de Suassuna – principalmente nas peças *Auto da Compadecida*, *O Santo e a Porca*, *O Casamento Suspeitoso* e *A Pena e a Lei* –, são os personagens pobres que ditam a cena. Em *Uma Mulher Vestida de Sol*, os personagens pobres são coadjuvantes, mas têm sua importância garantida. Já em *Farsa da Boa Preguiça*, o casal pobre, Simão e Nevinha, são centrais, mas não configuram personagens espertos como foi definido acima, apesar de em algum momento enganarem os ricos.

Sérgio Buarque, em *Raízes do Brasil*, mostra a dificuldade que os brasileiros têm em executar formas de relação ritualizadas ante personalidades com *status* social elevado. Diz o autor:

“Nada mais significativo dessa aversão ao ritualismo social, que exige, por vezes, uma personalidade fortemente homogênea e equilibrada em todas as

¹⁰⁴ As únicas referências a religiões afro-brasileiras presentes nessas peças de Suassuna se relacionam ao catimbó. Uma é essa fala de João Grilo em que chama o demônio de catimbozeiro, a outra, na *Farsa da Boa Preguiça*, quando Nevinha diz que seu amor por Simão é tão forte que: “Ave Maria só sendo catimbó,/ e catimbó daquele de alfinete!”

suas partes, do que a dificuldade em que se sentem, geralmente, os brasileiros, de uma reverência prolongada ante um superior. Nosso temperamento admite fórmulas de reverência, e até de bom grado, mas quase somente enquanto não suprimam de todo a possibilidade de convívio mais familiar. A manifestação normal do respeito em outros povos tem aqui sua réplica, em regra geral, no desejo de estabelecer intimidade. (...) para citar um exemplo, esse modo de ser parece refletir-se em nosso pendor acentuado para o emprego dos diminutivos. A terminação ‘inho’, aposta às palavras, serve para nos familiarizar mais com as pessoas ou os objetos e, ao mesmo tempo, para lhes dar relevo. É a maneira de fazê-los mais acessíveis aos sentidos e também de aproximá-los do coração.” (Holanda, 2002: 148)

O uso de apelidos, recorrentes nas peças, também pode ser discutido à luz da análise de Sérgio Buarque. O predomínio dos apelidos e a ausência do nome de família são, para o ensaísta, uma característica das relações sociais no Brasil:

“À mesma ordem de manifestações pertence certamente a tendência para a omissão do nome de família no tratamento social. Em regra é o nome individual, de batismo, que prevalece. Essa tendência, que entre os portugueses resulta de uma tradição com velhas raízes – como se sabe, os nomes de família só entram a predominar na Europa cristã e medieval a partir do século XII –, acentuou-se estranhamente entre nós. Seria talvez plausível relacionar tal fato à sugestão de que o uso do simples prenome importa em abolir psicologicamente as barreiras determinadas pelo fato de existirem famílias diferentes e independentes uma das outras. (...) O desconhecimento de qualquer forma de convívio que não seja ditada por uma ética de fundo emotivo representa um aspecto da vida brasileira que raros estrangeiros chegam a penetrar com facilidade.” (Holanda, 2002: 148)

Ora, nas peças de Suassuna não há qualquer manutenção de ritual dos pobres ante os ricos ou os sacerdotes. Se, a princípio, o diálogo começa, em alguns casos, de maneira um pouco mais formal, ele logo deixa a formalidade e entra no terreno da intimidade.

O nome de família citado por Holanda está praticamente ausente das peças. Todos os personagens são conhecidos pelo primeiro nome, pelos apelidos, pela profissão ou pelo parentesco (caso do Padeiro e sua Mulher no *Auto da Compadecida*). O máximo que ocorre é alguns personagens possuírem nomes compostos: Manuel Gaspar (*O Casamento Suspeitoso*) e Eudoro Vicente (*O Santo e a Porca*).

As únicas exceções são os que têm, de fato, alto *status*: Joaquim Maranhão e Antônio Rodrigues, de *Uma Mulher Vestida de Sol*, e o Major Antônio Moraes, do *Auto da Compadecida*. Esse último não só tem nome próprio como, em uma dada situação, remonta suas origens. A

situação é aquela já descrita em que João Grilo tinha afirmado que o cachorro que o padre iria benzer era do Major Antônio Moraes. Por um acaso, o Major chega à igreja momentos depois para pedir ao Padre que benzesse seu filho. Aí, um grande desentendimento está criado. O Padre perguntava as causas da doença do cachorro e o Major respondia como se o padre se referisse a seu filho. Em um dado ponto do diálogo, o Major irrita-se com o excesso de intimidade do padre, causada pelo quiproquó, e afirma:

Antônio Moraes – Meu nome todo é Antônio Noronha de Brito Moraes e esse Noronha de Brito veio do Conde dos Arcos, ouviu? Gente que veio nas caravelas, ouviu?
(Suassuna, 1999: 48)

Nesse momento, o major está restaurando a hierarquia que julga perdida nos meandros da intimidade. O padre não poderia tratá-lo assim. Afinal, ele não é qualquer um: é uma pessoa importante, que tem família antiga em terras tropicais, portanto, merece respeito.

É interessante estabelecer um paralelo com uma interpretação clássica do Brasil. Se em Sérgio Buarque há um receio dessa forma intimista da sociabilidade brasileira, no teatro de Suassuna há, no mínimo, uma hesitação entre o repúdio e o elogio. Sérgio Buarque vê no *homem cordial*, aquele que traz todas as formas sociais para o registro da paixão e da intimidade, como um obstáculo à consolidação de um Estado burocrático e, conseqüentemente, à modernização do país. Poderíamos estender esse comentário também para Oliveira Vianna (1987), Costa Pinto (1949) e Nestor Duarte (1966), que seguem, de alguma forma, essa maneira de entender o Brasil, inaugurada por Holanda. Esses autores encontram na ausência de um Estado forte a explicação para o predomínio da família e da esfera privada no que, em um país moderno, deveria ser ocupado pela racionalização das leis e do Estado burocrático.

Suassuna, por sua vez, ao mesmo tempo em que denuncia o abuso do personalismo na figura do Coronel Antônio Moraes, como vimos, elogia as artimanhas e, principalmente, as trocas de favores que o esperto mobiliza para equacionar o seu objetivo.

Antes de explorarmos com mais cuidado essa oscilação de Ariano – entre o elogio e o repúdio ao personalismo –, vamos tentar entender por que outros personagens “poderosos”, como o fazendeiro Vicente e o Cabo Rangel, aceitam ser tratados com mais intimidade pelos subalternos. Por que aceitam serem chamados pelos apelidos por Benedito, que é o personagem

esperto de *A Pena e a Lei*, ou por que Eurico aceita que Caroba o chame de Euricão em *O Santo e a Porca*?

Há toda uma tradição na crítica literária e histórica do Brasil que se detém na troca de favor como uma forma de sociabilidade. Para compreender a representação que Suassuna criou para esse tipo de troca, elegemos retomar a discussão feita por Maria Sylvia de Carvalho Franco (1974) sobre as relações entre fazendeiros e homens livres na ordem escravocrata e, a partir dela, recuperar outros autores dessa tradição.

Franco aponta, entre outras coisas, para a importância do favor na relação entre o fazendeiro e o trabalhador livre, seja tropeiro, vendeiro ou agregado.

O tropeiro, a princípio, era um tipo pouco ligado ao grande fazendeiro, uma vez que suas relações se davam no âmbito do mercado, e não na esfera pessoal. No entanto, a dependência mútua era cada vez mais forte, já que o fazendeiro dependia do tropeiro, único que conhecia bem as estradas, para levar e trazer suas encomendas, e o tropeiro, por sua vez, passava a usufruir da hospitalidade do fazendeiro, que cedia pastagens para a sua tropa. Franco mostra que:

“se esta prática aumenta-lhe o ganho, o preço inconscientemente pago por isto não é pequeno, pois atinge sua própria pessoa, colocando-o na situação de retribuir com seus serviços os benefícios recebidos.” (Franco, 1974: 65)

Cria-se uma relação de dependência entre o tropeiro e o fazendeiro, que acaba se manifestando em trocas constantes de favores entre os dois.

O favor pressupõe a igualdade entre as partes. A troca de favores se dá, aparentemente, entre pessoas livres e iguais, que nada dependem uma da outra. Não obstante, o fazendeiro enriquece com muito mais velocidade do que o tropeiro e a dependência real tende a pesar mais para o tropeiro. Este passa a estar cada vez mais ligado ao fazendeiro do que o contrário. Mesmo que o tropeiro acredite na sua igualdade com relação ao fazendeiro, basta o interesse do último ir de encontro ao do tropeiro para que a relação entre ambos seja rompida. O fazendeiro, com seu

poder econômico estabelecido, é, assim, mais independente das relações de favor do que o tropeiro.¹⁰⁵

De qualquer maneira, o favor é, para Franco, uma espécie de ideologia, já que faz transparecer uma falsa igualdade entre as partes e oculta a realidade da hierarquia de poder. A relação de favor impede o trabalhador livre de perceber que, na realidade, o fazendeiro está utilizando esse tipo de relação para garantir sua dominação. A idéia da amizade, da igualdade, do compadrio impede que o trabalhador perceba e lute contra a hierarquia social. Diz ela:

“as relações entre senhor e dependente aparecem como inclinação de vontades no mesmo sentido, como harmonia, e não como imposição da vontade do mais forte sobre a do mais fraco, como luta. Em consequência, as tensões inerentes a essas relações estão profundamente ocultas, havendo escassas possibilidades de emergirem à consciência dos dominados.” (Franco, 1974: 91)

As idéias liberais, para a autora, foram absorvidas no Brasil como ideologias, pois as noções de igualdade e liberdade obscurecem as “verdadeiras relações de dominação” baseadas na troca de favor.

Já Roberto Schwarz (1997) desenvolve uma outra reflexão sobre o favor que vai contra seu caráter puramente ideológico. Para esse autor, as idéias liberais de igualdade e cidadania jurídica foram traduzidas para o Brasil como favor. Tal procedimento não encobriria a cidadania, pois a própria noção de cidadania não é a mesma daquela das revoluções burguesas. Não se trata de uma ideologia, já que todos sabem e reconhecem que a classe dominante tem direito a ter alguns privilégios. Assim, a idéia de favor e privilégio se sobrepõe à de cidadania, é sua forma traduzida para o local. Por isso as idéias estariam “fora do lugar”, para esse autor. As idéias de cidadania, liberdade e igualdade são específicas de um dado contexto cultural europeu. Ao serem importadas para o Brasil, são ressignificadas em um ambiente completamente distinto¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Ainda assim, Franco mostra que os trabalhadores livres não estão completamente submetidos ao poder do fazendeiro. A autora relata um caso em que um vendeiro espanca o filho de um fazendeiro e que, ao receber o apoio da comunidade, é absolvido do processo movido pelo pai da vítima.

¹⁰⁶ Alfredo Bosi, em seu curso *Machado de Assis entre a Ficção e a História* (FLC5971-1), ministrado na pós-graduação da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas/USP de 14/09/2004 a 30/12/2004, matizou essa posição de Schwarz quando afirmou que, mesmo na França, idéias como liberalismo, liberdade e igualdade também estavam “fora de lugar”. Entre outros aspectos, Bosi lembrou que, depois da Revolução Francesa, Napoleão fez a restauração com um governo central, a escravidão manteve-se presente nas colônias francesas até 1848 e nem todos eram considerados cidadãos.

No teatro de Suassuna, o direito como privilégio e o favor como mediação estão muito presentes. No *Auto da Compadecida* um bom exemplo é, novamente, aquele já citado do enterro do cachorro. O padre se recusava a benzer o cachorro alegando que benzer bicho não constava das práticas católicas. Porém, quando João Grilo mente dizendo que o cachorro é do Major Antônio Moraes, aí o padre resolve benzê-lo. Benze pelo simples fato de o suposto dono ser um grande proprietário, influente na região. Essa situação mostra claramente que a lei, até mesmo a lei de Deus, não é a mesma para todos. Uns podem e a usam, outros não. O direito de benzer o cachorro é um privilégio de quem é poderoso.

O exemplo não termina por aqui. Quando o padeiro descobre que o padre benzeria o cachorro se ele fosse do Major, mas não se fosse dele, a confusão continua:

Padeiro – Que história é essa? Então Vossa Senhoria pode benzer o cachorro do Major Antônio Moraes e o meu não?

Padre, *apaziguador* – Que é isso, que é isso?

Padeiro – Eu é que pergunto: que é isso? Afinal de contas eu sou presidente da Irmandade das Almas, e isso é alguma coisa. (Suassuna, 1999: 52)

A mulher do padeiro fica desesperada com a recusa do padre e ameaça primeiro pedir a demissão de seu marido da Irmandade, lembrando que ele é sócio benfeitor e que é quem está custeando a reforma da igreja. Depois, ameaça parar de mandar pães de graça para Irmandade e, por último, ameaça retirar a vaca leiteira que estava à disposição do vigário.

Além da comicidade, fica evidenciada, nesse diálogo, uma trama de relações baseada na troca de favores e que foi rompida pelo padre ao se negar a retribuir mais um. Toda linha de argumentação do padeiro e de sua mulher não está pautada na idéia de direitos universais. Eles poderiam alegar, dentro da lógica cristã, que perante Deus todos os homens e animais são iguais, todos são filhos do grande Criador e, por isso, se pudesse benzer o cachorro do Major, o deles também seria benzido. Mas não é isso que ocorre. A lógica dominante é a do privilégio e, portanto, todo o raciocínio segue tentando mostrar que o padeiro possui uma posição respeitável na estrutura social, o que lhe confere certos direitos, ou melhor, privilégios.

A mulher do padeiro, vendo que o marido não conseguiu provar que é alguém detentor de uma posição elevada na estrutura social, o que lhe asseguraria ter o bicho benzido, parte para as ameaças que denunciam a troca de favores. Ameaça retirar todos os que prestava à igreja para tentar mostrar ao padre que ele precisa retribuir essas “caridades”.

Mesmo com todas as ameaças o padre se nega a benzer e nesse meio tempo o bichinho morre¹⁰⁷. A mulher, então, pede para o padre enterrar o cachorro em uma cerimônia católica. É evidente que o padre nega. E ela retoma as ameaças:

Padre – Vocês estão loucos! Não enterro de jeito nenhum.

Mulher – Está cortado o rendimento da irmandade.

Padre – Não enterro.

Padeiro – Está cortado o rendimento da irmandade.

Padre – Não enterro,

Mulher – Meu marido considera-se demitido da presidência.

Padre – Não enterro.

Padeiro – Considero-me demitido da presidência!

Padre – Não enterro.

Mulher – A vaquinha vai sair daqui imediatamente.

Padre – Oh mulher sem coração!

Mulher – Sem coração, porque não quero ver meu cachorrinho comido pelos urubus? O senhor enterra!

Padre – Ai meus dias de seminário, minha juventude heróica e firme!

Mulher – Pão para casa do vigário só vem agora dormido e com o dinheiro na frente. Enterra ou ao enterra?

¹⁰⁷ A mulher acredita que o padre, benzendo o cachorro, poderia salvá-lo da morte. Ela não pedia a extrema-unção e, sim, para que ele o curasse: “Mulher – Ai padre, pelo amor de Deus, meu cachorro está morrendo. É o filho que tenho neste mundo, padre. Não deixe o cachorrinho morrer, padre” (Suassuna, 1999: 51). Quando o cachorro morre, ela diz: “Mulher – Se o senhor tivesse benzido o bichinho, a essas horas ele ainda estava vivo. Padre – Qual, qual, quem sou eu!” (Suassuna, 1999: 60).

Padre – Oh, mulher cruel! (Suassuna, 1999: 60-61)

A cena, além de iluminar esse universo da troca de favores e a tentativa de se garantir uma posição na hierarquia social por intermédio do direito a ter o privilégio de haver o cachorro benzido ou enterrado nos ditames católicos, traz também a comicidade nas repetições das falas da mulher pelo marido e nas reflexões do padre sobre sua juventude. Ao mesmo tempo em que o padeiro é desenhado como um homem submisso, o padre é mostrado sempre como saudoso do seu passado heróico e confuso por estar naquela situação.

O desenlace desse nó se inicia quando João Grilo pede ao padeiro “carta branca”, dizendo que consegue fazer o enterro. O patrão lhe concede e o personagem “esperto” entra em ação. Grilo inventa uma história de testamento, que o finado cachorro teria deixado. Nesse testamento constaria uma certa quantia para o padre, para o sacristão e, depois, para o bispo. Nesse momento, o padre pensa melhor e aceita enterrar o animal.

Após o restabelecimento de uma relação de favores, o padeiro consegue o que queria. O padre só enterra o animal quando recebe algo por isso. No caso do Major, que era uma pessoa de *status* muito elevado, o simples pedido já era suficiente, mas no caso do padeiro alguma coisa deveria vir como contrapartida.

O favor é, assim, uma arma poderosa do personagem esperto. Por meio do favor ou da promessa de um favor futuro, o esperto arma e executa seu plano. Em *O Santo e a Porca*, por exemplo, Caroba promete para Eudoro uma entrevista com Margarida, que era com quem ele desejava se casar. Mas na hora do encontro, Caroba coloca-o no quarto com dona Benona e, assim, ao serem flagrados no mesmo quarto, o casamento dos dois é inevitável. Desse modo, Margarida fica livre para se casar com Dodó, que havia prometido terras a Caroba caso o matrimônio se concretizasse. Isto é, Caroba promete um favor para Eudoro, não o cumpre para poder efetivar sua promessa de outro favor para Dodó, que iria lhe retribuir. Em ambos os casos, o favor aparece como prova de amizade e cumplicidade, mas apenas aquele em que Caroba receberá uma recompensa é que vale a pena executar.

Em *A Pena e a Lei*, Benedito, que está interessado em Marieta, vende aos dois pretendentes da mulher, Vicentão e Cabo Rangel, jóias para que eles presenteiem a amada. Porém, Benedito inventa, para cada um dos valentes, a história de que o outro quer matá-lo. Com

medo de um possível duelo que acabe em morte, os dois valentões pedem a Benedito para entregar o presente e convencer o outro a desistir do noivado. Benedito, assim, prometendo favores aos dois valentões, consegue dinheiro para pagar as jóias, chamá-los por apelidos, como Vicentão Borrote e Cabo Rosinha, e ainda armar uma situação em que os rende aos olhos de Margarida.

Dessa forma, tanto no caso de Caroba, como no de Benedito, o pobre é esperto o suficiente para compreender a estrutura hierárquica na qual está em posição inferior. Contudo, por meio da troca de favores, consegue dialogar em pé de igualdade com os personagens superiores. Isso faz com que possa tratá-los por apelidos e manipular as situações, não sendo apenas uma vítima delas.

Os “poderosos” só aceitam o apelido e a intimidade porque se cria um clima de cumplicidade para com o pobre. A estrutura hierárquica está, aparentemente, ameaçada na medida em que para trocar favores ambas as partes devem estar no mesmo nível da estrutura social. A princípio, a troca de favores se dá entre iguais. Quando o personagem esperto promete um favor ao poderoso, ele pode chamá-lo por apelidos, já que a distância social entre eles foi drasticamente diminuída. Mesmo assim, a própria necessidade de se estabelecer um sistema de troca de favores para que a hierarquia tome forma diluída acaba por reiterar a existência das desigualdades de *status* entre cada um dos personagens. O favor, dessa maneira, apesar de aparentemente ameaçar a hierarquia, de fato a reitera.

Caroba queria terras, por isso estabelece uma grande gama de relações pessoais baseadas no favor para atingir seu objetivo, inclusive enganando o homem rico Eudoro: ela prometera levá-lo ao quarto de Margarida, mas o leva para o quarto de Benona.

Benedito promete dar as jóias em nome dos valentões, mas as dá em seu próprio nome. Promete, a cada um dos valentes, convencer o outro a desistir do noivado, todavia arma uma situação em que os rende.

A esperteza do pobre, no caso de Suassuna, faz com que ele perceba o funcionamento da lógica dos favores e, com isso, consiga, pelo menos na trama encenada, se beneficiar dela. Não é à toa que quem tem a idéia de subornar o padre não é o padeiro e, sim, João Grilo, por mais que a mulher do padeiro tivesse consciência da lógica, uma vez que ela ameaçou parar de fazer todas aquelas caridades para a igreja.

Em o *Auto da Compadecida* o que move João Grilo é a intenção de vingar-se do patrão (o padeiro) que o explorou na padaria, vingar-se das más condições de trabalho a que está submetido. Pinhão, parceiro de Caroba em *O Santo e a Porca*, justifica as trapalhadas para enganar o patrão com a seguinte fala:

Pinhão – Um momento, me solte! Vá pra lá! Eu confesso que furtei essa porca, mas o senhor não ganha nada mandando me entregar à polícia. Eu morro e não digo onde ela está! Todo mundo fala em furto, em roubo, e só se lembra da porca! Está bem, eu furtei a porca! Sou católico, li o catecismo e sei que isso não se faz! Mas onde está o salário de todos estes anos em que trabalhamos, eu, meu pai, meu avô, todos na terra de sua família, Seu Eudoro? Onde está o salário da família de Caroba, na mesma terra, Seu Eudoro? Não resta nada! Onde está o salário de Caroba durante o tempo que ela trabalhou aqui, seu Euricão? Seu Euricão Engole-Cobra? (Suassuna, 1979: 79)

Pinhão está denunciando uma situação parecida com aquela descrita por Maria Sylvia, em que o trabalhador livre se faz, de alguma forma, devedor do proprietário e por isso nunca recebe seu salário. Em uma fala anterior Pinhão afirmou que seu Eurico dava um jantar na primeira noite de trabalho e, para pagá-lo, o trabalhador ficava sem receber o resto da vida.

O favor, nas peças de Suassuna, não constitui uma ideologia como defendida por Maria Silvia de Carvalho Franco, pois o povo miúdo é capaz de entender a lógica e utilizá-la para seus interesses. O favor, que para a autora geralmente beneficia o fazendeiro, nas peças de Suassuna beneficia até o pobre. É ele quem tem maior destreza para manipular as “regras do jogo”, de maneira a atingir os seus objetivos. Claro que o personagem Pinhão denunciou que, durante muito tempo, a relação de favor beneficiou o patrão, colocando os trabalhadores em condições quase de escravidão. Entretanto, na peça em si, a ação desenvolvida pelos personagens é, de alguma forma, libertadora no sentido de que a lógica de submissão é percebida pelos personagens e invertida a ponto de beneficiar os pobres, e não mais os ricos.

Ariano Suassuna, principalmente no *Auto da Compadecida*, repete uma hesitação que já estava presente nos artigos do *Jornal da Semana*. No primeiro capítulo, mostramos como Ariano construiu a biografia de seu pai como sendo um homem dividido entre a lógica familiar e a “jurista universitária”. Para cumprir suas obrigações de governador, enfrentava a lógica familiar, como quando mandou a polícia cercar a casa de um irmão em busca de um assassino.

Mostramos também que o próprio Ariano oscila no juízo de valor que faz a respeito dessa hesitação entre a lógica privada e pública de que, supostamente, o pai sofria. Em alguns momentos, elogiava João Suassuna por manter-se fiel às leis – como quando se recusou a aceitar o nome de Carlos Pessoa, que apesar de ser seu amigo não era paraibano e, portanto, legalmente impossibilitado de se candidatar. Em outro caso, elogia a atitude do governador de armar os cabras dos coronéis, como José Pereira, para combater o cangaceirismo. Assim, ao invés de investir em uma força pública de combate ao banditismo, Ariano vê como uma solução eficiente a criação de um batalhão privado a serviço do Estado, ou “fora de linha”, como denominou em seu artigo do *Jornal da Semana* de 21-27/10/1973, Nº 44.

No *Auto da Compadecida*, ao mesmo tempo em que Ariano denuncia o interesse do padre, do bispo e do sacristão nos favores materiais do padeiro, que só aceitam enterrar o cachorro quando recebem o suborno, faz com que o leitor se identifique com João Grilo e torça para que toda sua trama personalista funcione. O próprio palhaço, narrador do *Auto*, afirma que o autor escreveu essa peça para combater o mundanismo, praga de sua igreja (Suassuna, 1999: 23).

Essa ambivalência está também numa das peças mais moralistas de Suassuna: *O Casamento Suspeitoso*. A peça inicia-se com Cancão que, interessado em atrasar o casamento de Lúcia com Geraldo, pede ao Juiz Nunes que inicie o inventário:

Nunes – Mas afinal de contas, por que é que eu fui chamado?

Cancão – Porque a moça quer casar com Geraldo assim que chegar. A mãe disse que não transige nessas questões de moral e que se a filha ficar aqui com o noivo sem casar podem falar dela.

Nunes – Esse casamento é impossível, não se publicaram os proclamas.

Cancão – E se Geraldo abrir o inventário do pai dele? O senhor se lembra que esse inventário é o mais rico, o mais cheio de custas que já apareceu por aqui. Se ele abrir o inventário o senhor dá um jeito para o casamento não ser hoje?

Nunes – Se o inventário se abrir, Cancão, eu faço o que Geraldo quiser. Mas você não disse que a moça quer casar hoje?

Gaspar – Disse.

Cancão – Mas Geraldo não quer não, quem quer é a moça. É claro que ele não pode dizer isso abertamente, seria uma indelicadeza com a noiva. Mas se o senhor lhe desse o pretexto para não casar hoje, ele ficaria muito grato e abriria o inventário. (Suassuna, 1979: 89)

Mais adiante o juiz Nunes desconfia:

Nunes – É uma boa idéia, mas eu estou desconfiado. Qual é o seu interesse nisso tudo?

Cancão – Doutor Nunes, eu sou amigo de Geraldo!

Nunes – Não diga! Você pensa que eu sou menino, é, Cancão? Ainda mais esse santo aqui! Diga logo: qual é seu interesse?

Cancão – Bem, se o senhor garante o segredo... Meu interesse é o inventário. O senhor sabe que Geraldo e Dona Guida têm toda confiança em mim. Pois bem, eu arranjo que eles requeiram o inventário. Mas em troca o senhor vai nomear a mim e a Gaspar como avaliadores nele. Assim, a gente entra também no dinheiro das custas. (Suassuna, 1979: 90)

O leitor mergulha em uma trama de troca de favores já nas primeiras falas da peça. Percebe que é o pobre quem está agenciando a lógica em busca de alguns objetivos – ajudar o patrão e entrar para as custas do inventário. É com Cancão que o leitor se identifica, pois ele é quem tem as melhores intenções de desmascarar a noiva. Porém, no final da peça, a moralidade transforma todas as ações em pecaminosas.

Como se pode notar, Suassuna simpatiza com as artimanhas de todos os seus personagens pobres e vê, como uma arma, a capacidade que o pobre tem de utilizar a lógica personalista a favor de seus objetivos. Nesse sentido, podemos pensar em uma saga nordestinas às avessas, em que o pobre não é apenas levado pela sua situação de vida. Ele, assumindo o centro da peça, agencia todas as suas forças para que dite as regras do jogo. Todos os personagens giram em torno de João Grilo, Caroba, Cancão e Benedito. Durante as peças, são eles que criam os seus destinos, e não o ambiente inóspito ou a baixa colocação na estrutura social. Porém, a moralidade presente nas peças – principalmente *O Casamento Suspeitoso* e *A pena e a Lei* – tende a ver essa mesma lógica como algo repudiável. Estabelece-se, assim, a mesma hesitação que estava presente na narrativa de Ariano sobre a história de sua família entre a valorização e o repúdio à lógica privada, como alternativa para a resolução prática dos problemas cotidianos.

Ariano Suassuna apresenta, assim, uma “versão forte” dessa história chamada Brasil, ou melhor, Nordeste, ou melhor, pobreza. Utilizando-se de elementos significantes – a cultura popular, o mamulengo, o cordel – Suassuna desenha um “sertanejo da negociação”, nos termos de Reis (1999), e, acondicionando no sertão a figura do malandro, cria o personagem esperto.

Por sinal, Antonio Candido anotara, em seu artigo *Dialética da Malandragem* (1970), como o malandro transita entre dois mundos apartados e como se constitui como um mediador entre dois pólos distintos que compõem um par de oposição fundamental para se compreender não só a obra como o Brasil. É claro que Antonio Candido fala da obra de Manuel Antônio de Almeida e não da de Suassuna, mas os paralelos são evidentes. Se Leonardo oscila entre a ordem e a desordem, como mostra Antonio Candido, João Grilo – e todos os outros espertos de Suassuna – alterna entre a lógica pública e a privada, entre a lei e a intimidade, entre o nome e o apelido.

“Com efeito, não é a representação dos dados concretos particulares que produz na ficção o senso da realidade; mas sim a sugestão de uma certa generalidade, que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados particulares do mundo fictício. No esquema abaixo, sejam OD o fenômeno geral da ordem e da desordem, como foi indicado; AB os fatos particulares quaisquer da sociedade joanina do Rio; A'B' os fatos particulares quaisquer da sociedade descrita nas *Memórias*:

OD, dialética da ordem e da desordem, é um princípio válido de generalização, que organiza em profundidade tanto AB quanto A'B', dando-lhes inteligibilidade, sendo ao mesmo tempo real e fictício -, dimensão comum onde ambos se encontram, e que *explica* tanto um quanto outro. A'B' não vem diretamente de AB, pois o sentimento da realidade na ficção pressupõe o dado real mas não depende dele. Depende de princípios mediadores, geralmente ocultos, que estruturam a obra e graças aos quais se tornam coerentes as duas séries, a real e a fictícia.” (Candido, 1970)

O favor, no caso de Ariano Suassuna, seria um princípio mediador tal como a dialética da ordem e da desordem o é para *Memórias de um Sargento de Milícias* na análise de Antonio Candido. O favor, como uma forma de expressão da oscilação entre público e privado, organiza tanto as peças de Ariano como o seu relato sobre os acontecimentos de 1930.

Como vimos, a narrativa que Ariano constrói sobre a história de sua família é permeada pela hesitação entre a valorização ora do espírito público de seu pai governante, ora pela lealdade privada que este mantinha perante seus amigos e parentes. Da mesma forma, o dramaturgo ora denuncia a violação da ordem pública pelos coronéis e sacerdotes, ora alegra o palco com as intimidades dos espertos. Assim como elogiava seu pai por respeitar as leis do Estado – mesmo isso lhe custando brigas familiares –, Ariano narrou como um ato de lealdade e inteligência quando João Suassuna armou os seus amigos coronéis para combater o cangaceirismo, em vez de fortalecer a força pública.

O princípio mediador presente nos escritos de Suassuna, a oscilação entre público e privado, organiza tanto as comédias como a narrativa que ele constrói de sua própria família.

4. ARIANO SUASSUNA E A CULTURA POPULAR OU CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 21 de fevereiro de 1996, dia do centenário de nascimento de sua mãe Dona Rita de Cássia Dantas Villar, Ariano Suassuna escreve *História de Amor de Romeu e Julieta*. Publicada no suplemento “Mais!”, do jornal *Folha de S. Paulo*, a pequena e, até então, última peça do autor é uma adaptação da famosa obra de Shakespeare e, ao mesmo tempo, de um folheto de cordel de João Batista de Ataíde. A peça termina com a narração do personagem Quaderna nas seguintes estrofes:

Quaderna:

Quem ouviu este Romance
e sabe o que se escreveu,
sabe a Condessa Montéquio
em que condições morreu.
Também conhece a fraqueza
que seu filho cometeu.

Romeu, que era valente
– diz a sua biografia–,
soube, dita por seu Pai,
a dor que este sofria.
Romeu jurou de vingá-lo,
no mesmo ou no outro dia.
Mas logo deixa a promessa
no fundo de uma gaveta.
Bastou ver, num belo seio,
um cacho de violetas.
Mesmo inimiga do Pai,
amou logo a Julieta.

Nas condições em que estava,
não tinha nenhum rodeio:
era vingar-se de tudo,
fingindo como um passeio.
Não tinha que perguntar
se o rosto era belo ou feio.

Mas ele não fez assim:

quando entrou naquela Sala,
viu Julieta dançando,
fez tudo pra conquistá-la.
Inda ela sendo uma Deusa,
ele deveria odiá-la!

Romeu foi falso a seu Pai,
vem daí o seu castigo.
Faltou-lhe tenacidade:
não percebeu o perigo
de se casar com a filha
de seu pior inimigo!

Foi este o maior motivo
de sua infelicidade.
Romeu traiu a família,
faltou-lhe com a lealdade.
Onde existe um ódio antigo
não pode haver amizade.

Os Amantes de Verona
tiveram fim desgraçado,
embora tenham morrido
um com a outra abraçado.
Julieta apunhalou-se,
Romeu foi-se, envenenado.

De modo que o espetáculo acaba com a última estrofe do folheto sertanejo que lhe deu origem:

Antero Savedra e Quaderna:

Quem odeia a traição
tem que dizer como eu:
como o rapaz não vingou-se
de tudo o que o Pai sofreu,
eu escrevi, mas não gosto,
da história de Romeu.

O narrador Quaderna¹⁰⁸ não se conforma com o fato de Romeu não ter vingado a morte de sua mãe, assassinada por um Capuleto, e ter cometido falha pior: apaixonar-se pela filha do inimigo. Ariano, em uma entrevista, comenta essa versão sugerida pelo folheto em que se inspirou:

“O folheto me tocou muito, porque era completamente diferente. Não sei se vocês notaram, mas todo mundo que escreve sobre ‘Romeu e Julieta’ toma o partido dos dois adolescentes e sente compaixão por aquele pobre casal que morre por causa de uma briga familiar. Acontece que, no sertão, a família é mais importante que o indivíduo. A fidelidade familiar no sertão é um fator de sobrevivência. Você não pode ser infiel à família, porque senão você se acaba. O folheto era diferente de tudo que eu tinha lido, porque o autor ficou perturbado com aquela história de ‘Romeu e Julieta’, que contrariava seus valores. Então ele toma logo partido de uma das duas famílias. (...) Na sua versão de uma velha história, o autor [referindo-se ao autor do folheto] não admitiu que seus valores fossem contrariados. Valores sagrados como o da fidelidade familiar.” (Suassuna, 2000)

Ariano escreve essa peça em homenagem à sua mãe, que, se não viveu um romance tão proibido como o de Julieta, também viveu atritos familiares com a escolha do marido. Como vimos, os Suassuna não eram inimigos diretos dos Dantas, contudo, João Suassuna teve sua criação muito próxima da família Pessoa, que mantinha distância política com os Dantas desde o Império. A união entre Suassuna e Dantas colaborou para aumentar o distanciamento entre o João Suassuna e o centro da oligarquia Pessoa. A tragédia final, no caso, não foi a morte do dois amantes, mas o ciclo de mortes entre a família Pessoa, Dantas e Suassuna.

Na entrevista em que comenta a peça, Ariano enfatiza o caráter “sagrado” que a lealdade familiar tem para os sertanejos. Lealdade essa que o próprio Ariano afirma ter procurado manter ao longo de toda a sua vida de escritor. Como expusemos nos capítulos anteriores, Ariano Suassuna cria uma memória, selecionando fatos familiares e narrando-os tanto em seus artigos do *Jornal da Semana* como em suas peças de teatro. A construção de uma história familiar e a intenção de “preservar” a memória desse grupo em seus textos são um exemplo da “fidelidade” que Ariano pretende garantir aos valores de seus parentes. Nesse momento, fica evidente como preservar é selecionar, iluminar certos elementos em detrimento de outros.

¹⁰⁸ Quaderna é o personagem narrador de seu principal romance *A Pedra do Reino* (1971). Desde então, Quaderna figura nas obras ficcionais de Suassuna.

Um dos valores que Ariano constrói e diz “preservar” em seu teatro é a noção de “cultura popular”. Em todas as peças selecionadas é possível identificar algum elemento que remete a um certo estereótipo de “cultura popular nordestina”, seja por meio do tom jocoso, seja por conta da religiosidade ou alguma alusão a práticas como cordel e cantigas. *Uma Mulher Vestida de Sol*, *Auto da Compadecida*, *A Pena e a Lei*, *O Casamento Suspeitoso*, *O Santo e a Porca*, *Farsa da Boa Preguiça*, e mesmo essa última *A História de Amor de Romeu e Julieta*, foram peças baseadas em contos populares, teatro de mamulengos, ou ainda em folhetos ou personagens de cordel.

Desse modo, Ariano Suassuna define e agencia a noção de “cultura popular” como um elemento que marca a identidade do seu grupo familiar. Sua família é de origem sertaneja, seu pai e seu primo João Dantas eram colecionadores de contos e poesias “populares”, João Suassuna era amante das cantorias etc. Ariano agrupa esses elementos no que denomina de “cultura popular” e, a partir daí, utiliza-se dessa noção para guiar sua ação criativa e, conseqüentemente, ancora-se em uma tradição familiar que ele mesmo colabora para edificar.

Suassuna é um escritor pertencente, como vimos, à Academia Brasileira de Letras, é professor universitário e já assumiu cargos públicos como o de Secretário da Cultura de Pernambuco. Afirmo, por outro lado, que durante sua infância participava muito das rodas de cantadores, de teatro de mamulengos, de manifestações populares na cidade onde cresceu, Taperoá, e mesmo quando adulto continuou a interessar-se por esse universo. É Ariano um homem entre dois mundos – oficial e o popular – a despeito de sempre destacar e valorizar (em seus discursos e textos) seu segundo lado.

Esse “interesse” do dramaturgo pelo que denomina de “manifestações populares” traduz-se em elementos literários. Os críticos – Carlos Newton Junior (2000), Idelette Muzart Fonsceca dos Santos (1999), Lígia Vassallo (1993), Sabato Magaldi (1962) – mapeiam as “fontes populares” que serviram de matrizes textuais à obra de Suassuna, que seriam basicamente folhetos de cordel. Essa presença do “popular” chama atenção

da crítica não só pelas peças e romances, mas em função da própria postura do autor, que se revela sempre engajado “na luta pela defesa das manifestações populares do Nordeste” como mostra Maria Thereza Didier em seu livro *Emblemas da Sagração Armorial* (2000).

Suassuna sempre trabalhou na tensão entre o popular e o oficial, uma vez que, desde o início do *Teatro do Estudante*, seu projeto estético estava preocupado em partir das “manifestações populares” para criar uma obra de arte nos moldes da grande tradição ocidental. É o caso, por exemplo, do *Auto da Compadecida*, em que tendo como base três folhetos de cordel Suassuna compôs uma peça que dialoga tanto com as manifestações populares, como com autores já consagrados, tais como Molière, Gil Vicente e Calderón de La Barca.

No entanto, apesar de partir de uma certa leitura do “popular”, não é possível classificar Suassuna como um “escritor popular”, justamente pela posição oficial que ele se insere e que sua produção conquistou. Seu teatro é considerado pelos críticos como fundamental para a solidificação do teatro moderno brasileiro (Magaldi, 1962; Prado, 1964); suas peças foram traduzidas para outras línguas como o alemão, espanhol, francês, holandês, inglês, italiano e polonês; sua obra foi reconhecida pelo campo literário, o que lhe deu uma cadeira na Academia Brasileira de Letras e inúmeros prêmios e homenagens, isso sem esquecer a vasta fortuna crítica que foi publicada a seu respeito. Desse modo, Suassuna, mais do que um autor popular, é um autor que versa sobre algo que denomina de popular. O que nos cabe, aqui, então, é compreender a que “popular” Ariano se refere, e qual a relação dessa construção tanto com o seu teatro como com a sua genealogia.

Ou seja, quais são os elementos utilizados por Suassuna que o aproximam de uma estética popular? Quais são os cenários, os personagens ou as formas de sociabilidade que ele construiu em suas peças e que fazem alusão ao que Ariano mesmo denominou de “cultura popular”? Se repassarmos rapidamente as peças, poderemos fazer um breve mapeamento dessas características e compreender um pouco melhor como Ariano cria uma noção de “cultura popular”, como depositária da essência do povo brasileiro e, ao mesmo tempo, ancora-se no interior de um grupo familiar – da maneira como ele o construiu em sua narrativa – que tem, na tal “cultura popular”, um marcador de diferença. Dessa maneira, a cultura – mais que etnia, raça ou gênero – é que “marca” o grupo e quiçá um projeto de nacionalidade.

4.1. A construção do popular

Como já foi mostrado nos itens anteriores, o cenário das peças de Ariano Suassuna é a seca, a fome e a miséria. Em todas elas, e em graus variados, essas características do sertão nordestino rondam ora o centro, ora o pano de fundo. A população simples, de baixa renda e que luta dia-a-dia para sobreviver, faz parte do universo dramático do autor, o que colabora para que o leitor associe aquela trama às classes pobres do Nordeste brasileiro.

Outro elemento que nos remete a um genérico universo popular é a religiosidade. Suassuna retrata uma maneira muito específica dos personagens se relacionarem com as divindades, na maior parte das vezes, personalista e cordial. Lembremos de *O Santo e a Porca* (1957), em que Eurico pede, a todo o momento, que Santo Antônio cuide de sua porca-cofre, protegendo-a das ameaças dos supostos ladrões. Ele se dirige ao santo como se falasse a um amigo. A igreja não aprovaria, sem algumas restrições, esse tipo de atitude.

Euricão – Ai, gritaram “Pega ladrão” quem foi? Onde está? Pega, pega! Santo Antônio, que diabo de proteção é essa? Ouvi gritar “Pega ladrão!”. Ai, a porca, ai meu sangue, ai minha vida, ai minha porquinha do coração! Levaram, roubaram! Ai, não, está lá, graças a Deus! Que terá havido, minha Nossa Senhora? Terão desconfiado porque tirei a porca do lugar? Deve ter sido isso, desconfiaram e começaram a rondar para furtá-la! É melhor deixá-la aqui mesmo, à vista de todos, assim ninguém lhe dará importância! Ou não? Que é que eu faço, Santo Antônio? Deixo a porca lá, ou trago aqui, sob sua proteção? Desde que ela saiu daqui que começaram as ameaças! É melhor trazê-la. Com a capa, porque alguém pode aparecer. Santo Antônio, faça com que não apareça ninguém! Não deixe ninguém entrar aqui. Vou buscar minha porquinha, mas não quero ninguém aqui.

Entra no socavão e volta com a porca. Eudoro Vicente entra e Euricão imediatamente cobre a porca com a capa, que colocou nos ombros para a eventualidade.

Euricão – Santo Antônio, que safadeza é essa? Isso é coisa que se faça?

Essa cena pode ser entendida como um bom retrato da aversão que a religiosidade popular brasileira denota aos ritualismos, nos mesmos moldes que Sérgio Buarque de Holanda descreveu em *Raízes do Brasil* (1936):

“Newman, em um de seus sermões anglicanos, exprimia a ‘firme convicção’ de que a nação inglesa lucraria se sua religião fosse mais supersticiosa, *more bigoted*, se estivesse mais acessível à influência popular, se falasse mais diretamente às imaginações e aos corações. No Brasil, ao contrário, foi justamente o nosso culto sem obrigações e sem rigor, intimista e familiar, a que se poderia chamar, com alguma impropriedade, ‘democrático’, um culto que dispensava no fiel todo esforço, toda diligência, toda tirania sobre si mesmo, o que rompeu pela base nosso sentimento religioso” (Buarque, 2002: 150).

Os versinhos e cantigas cantados para as divindades são, também, uma outra maneira intimista de tratar os santos e que Suassuna atribui em suas peças à “cultura popular”. João Grilo, por exemplo, chama nossa senhora por intermédio do versinho:

João Grilo – Ah isso é comigo. Vou fazer um chamado especial em verso. Garanto que ela vem, querem ver? (recitando)

Valha-me Nossa Senhora,
Mãe de Deus de Nazaré!
A vaca mansa dá leite,
A braba dá quando quer.
Já fui barco, fui navio,
Mas hoje sou Escaler.
Já fui menino, fui homem,
Só me falta ser mulher

Encourado – Vá vendo a falta de respeito, viu.

João Grilo – Falta de respeito nada, rapaz! Isso é o versinho de canário Pardo que minha mãe cantava para eu dormir. Isso tem nada de falta de respeito!

Já fui barco, fui navio,
Mas hoje sou Escaler.
Já fui menino, fui homem,
Só me falta ser mulher
Valha-me Nossa Senhora,
Mãe de Deus de Nazaré (Suassuna, 1999: 170).

Em *Uma Mulher Vestida de Sol*, Ariano utiliza-se muito das cantigas religiosas, como na cena do enterro do filho dos retirantes, que foi morto por engano pelo Coronel Joaquim Maranhão, enquanto tirava mel da cerca; único alimento que havia encontrado no dia.

Entram todos, conduzindo o caixão que Manuel tem levado da capela para o lugar onde se supõe que estava o corpo. Joana e Inácio [pais do menino] encabeçam o cortejo, com a dor já contida e rezando, como se, de certa forma, vissem que não tinham mais nada a fazer pelo filho exceto isto.

Joana

Tenho o meu rosário
pra nele eu rezar
mais Nossa Senhora
quando eu lá chegar

Todos

Quando eu lá chegar
com muita alegria.
Rosário de prata
da Virgem Maria.

Cícero

Chega, irmão das almas, não fui eu que matei não!
Enquanto se enterra o rapaz, vão rezando e cantando.

Donana, *cantando*

Nossa Senhora, orai por ele!

Inocência, *cantando*

Espada de ouro, orai por ele!

Todos, *cantando*

Mãe de Deus, mãe de Deus,
Ó Mãe de Deus,
orai por ele, mãe de Deus!

Retirante, *rezando*

Meu deus, tenha piedade de nós!

Cícero

O sangue vermelho foi derramado.

Caetano, *rezando*

Estão se abrindo os portões
de prata do paraíso.

Martin, *rezando*

Adeus, adeus, meu irmão!
Até dia de juízo!

Donana, *rezando*

Ó rosário sem mancha de Maria!

Inocência, *rezando*

Ó mistério de sangue da Paixão

Joana

o sangue por perto dele molhava a terra vermelha.

Manuel, *rezando*

Virgem Mãe

Caetano, *rezando*

Estrela matrona.

Martim, *rezando*

Bogari verdadeiro

Gavião, *rezando*

Roda Mangerona.

Cícero

O Sangue dele corria da Terra. Na terra de poeira parda. Tinha mel e sangue na boca, vermelho e dourado. Os anjos de ouro estavam no céu e a morte passou por ele, com as asas brilhando, no vento cheio de sol. (Suassuna, 1964: 53-54)

As cantigas, sejam alegres como a de João Grilo, ou fúnebres como as de *Uma Mulher Vestida de Sol*, os provérbios de Pinhão em *o Santo e a Porca*, a reescritura de folhetos e peças de mamulengo configuram referências diretas ao que Suassuna denomina de “manifestações da cultura popular”. Muitas vezes, o dramaturgo detalha essas citações nos prefácios ou em rubricas de textos, indicando os respectivos autores ou a região de onde provêm.

No caso do *Auto da Compadecida*, o autor faz questão de explicitar suas fontes de inspiração, anunciando quais são os folhetos em que se baseou. Sempre que possível, Suassuna traz referência dos elementos populares de suas peças. Tudo parece indicar uma “aliança”, uma filiação ao “popular”. Tudo permite pensar que só há também uma forma de popular. Por outro

lado, ele explicita sua filiação à tradição teatral ocidental, como Plauto, Molière e Gil Vicente apenas em entrevistas e artigos. O teatro é popular, mas a inspiração é erudita, um “autor memorial”.

4.2. Suassuna entre o Popular e o Oficial

Quando o TEP iniciou suas atividades em 1946, com o intuito de trazer o “povo” ao teatro, Ariano primeiro levou os violeiros para dentro do Santa Isabel, a maior e mais prestigiada casa de espetáculos de Recife. Como já foi dito, Valdemar de Oliveira, diretor da casa e da companhia dos *Amadores*, não aprovara tal iniciativa sem ressalvas. O teatro e a companhia oficiais do Recife não tinham, em seus projetos artísticos, o objetivo de incorporar as manifestações regionais do Estado em seus espetáculos.

A revista *Contraponto*, por exemplo, publicou algumas matérias sobre o folclore, sobre a cerâmica de Mestre Vitalino e sobre o frevo, mas a cultura popular nunca chegou ao palco de Valdemar de Oliveira. Ariano foi o primeiro, em Recife, a escrever peças baseadas na cultura popular encenadas no âmbito oficial do teatro. Por mais que a intenção do TEP fosse levar o teatro ao povo, vimos que apenas *Cantam as Harpas de São* encenou-se pelos estudantes. *Uma Mulher Vestida de Sol*, que Ariano escreveu quando o TEP ainda estava atuante, jamais chegou a ser estreada no palco e todas as demais foram criadas quando o grupo já tinha se diluído.

Cantam as Harpas de São ou *O Desertor de Princesa*, apesar de não conter cantigas ou referências diretas à cultura popular, é uma peça que se passa no sertão e apresenta problemas vividos pelos sertanejos dos anos 1930.

O Auto da Compadecida é o auge do projeto teatral de Ariano. Com ela encenada pela primeira vez em 1956, no teatro Santa Isabel, Suassuna consegue levar a temática sertaneja ao palco da elite urbana, que tanto seu pai como ele criticavam. O cenário, os personagens, as referências à cultura e tradições populares, as cantigas proclamadas por Grilo, as mentiras de

Chicó, tudo fez com que o sertão pulsasse no palco de Valdemar de Oliveira: o diretor elogiado e financiado por colegas de João Pessoa, como Agamenon Magalhães¹⁰⁹.

Ariano, desse modo, fez com que aqueles elementos sertanejos, aos quais ele se filiou na construção de sua história familiar, fossem postos no centro do palco, da mesma elite que havia, anos antes, tirado os Suassuna da cena política. Tentou, de alguma forma, oficializar essas práticas sertanejas ao transpô-las para seu teatro. Assim como seu pai tentava tornar oficial o gosto pelas cantorias sertanejas trazendo repentistas para dentro do Palácio do Governo – ou ao menos uma certa memória do pai que o filho seleciona –, Ariano teve o mesmo intuito ao criar um teatro reconhecido nacionalmente com os elementos que davam identidade à sua própria família. Trata-se, assim, de um duplo reconhecimento: o pessoal e o profissional. Tudo faz sentido nesse regime da coincidência.

Suassuna obtém sucesso na medida em que o *Auto* foi a peça que lhe trouxe mais fama e, ao mesmo tempo, desbancou Valdemar de Oliveira e seu *Teatro de Amadores*, até então a vanguarda do teatro pernambucano¹¹⁰.

Aquelas manifestações que não eram consideradas como pertencentes ao âmbito oficial da cultura acabaram, de certo modo, apropriadas pelo teatro e ganhavam cada vez mais espaço. Em um primeiro momento, as peças foram encenadas pelo grupo de universitários em palco italiano improvisado, como o caso de *Cantam as Harpas de Sião* (1948). Em um segundo momento, principalmente a partir do *Auto da Compadecida*, as peças passaram a ser encenadas por companhias profissionais, em salas de espetáculos renomadas. *O Santo e a Porca*, por exemplo, foi montada pela primeira vez no Rio de Janeiro, no Teatro Dulcina, em 1958, pela companhia *Teatro Cacilda Becker* sob direção de Ziembinski. *O Casamento Suspeitoso* estreou em 1958 em São Paulo no teatro Bela Vista com a companhia Nydia Lícia/Sergio Cardoso, dirigida por Hermilo Borba Filho. Em um terceiro momento, os textos das peças passam a ser publicados e o número de críticos que escrevem sobre Ariano Suassuna aumenta.

¹⁰⁹ Agamenon Magalhães estava ao lado de João Pessoa no momento em João Dantas fez os disparos na Confeitaria Glória.

¹¹⁰ Como já foi dito nos capítulos anteriores, com a encenação do *Auto da Compadecida* no Sudeste do país, a crítica passa a considerar que o TAP havia parado no tempo, como mostra Cadengue (1989).

Se, em 1946, havia uma preocupação do *Teatro do Estudante* em iniciar a população pobre em uma forma de expressão artística específica, dez anos mais tarde o teatro de Ariano Suassuna terminou elegendo e difundindo costumes de um certo Nordeste brasileiro para um público que não os conhecia, apesar de já iniciado na arte teatral. As peças, portanto, acabam mantendo o caráter didático, mas para um outro público: para uma elite que vai ao teatro e que não é familiarizada com essas manifestações nordestinas.

Suassuna ganhou uma circulação nacional. Suas peças viajaram por muitos Estados, levando esse retrato particular que Suassuna faz de um Nordeste para aqueles que pouco ou nada vivenciaram dessa região. Sua “cultura popular”, utilizada como base e fonte inspiradora, alcança os teatros do Rio de Janeiro e de São Paulo. Ariano inicia o público desacostumado às “tradições genuinamente brasileiras”. Com o tempo, porém, o autor afirmara em diversos momentos o caráter “autêntico” das manifestações populares. Para ele, a “brasilidade” do cordel, do mamulengo e das cantigas é inquestionável. O popular é o Nordeste agenciado, à semelhança dos índios Piro retratados por Peter Gow. Mas ele é um outro “nativo”. Um nativo das elites que se quer popular, um intelectual dado às grandes instituições que sempre se apresenta como um artista do privado, aí está a ambigüidade que une esse autor com seus personagens espertos.

O autor entende suas peças como “verdadeiras aulas” de “como ser brasileiro” para os próprios brasileiros que não compartilham desses códigos e costumes. Suassuna atribui ao seu alcance nacional, ao seu sucesso, o fato de ter conseguido reproduzir um caráter “autêntico” das “verdadeiras práticas do povo”. Mesmo hoje, em encenações recentes das mesmas peças e em suas Aulas-Espetáculos¹¹¹, não é difícil ouvir o público, na saída, comentando “como é brasileira essa peça” ou então “que aula de Brasil”¹¹².

O foco inicial do *Teatro do Estudante* era de um didatismo para a população carente. Com a preocupação de levar teatro ao povo, o grupo de Hermilo Borba Filho pensou no artifício de

¹¹¹ Como vimos, Aula-Espetáculo é uma espécie de palestra na qual Ariano Suassuna leva, na maioria das vezes, músicos, quadros e fotografias para apresentar suas idéias a respeito da “cultura popular”. Com isso a aula se mistura com um espetáculo.

¹¹² Essas frases foram ouvidas em diversos momentos, entre eles: no final de *A Pena e a Lei*, montada pelos detentos do Centro de Observação Criminológica da Penitenciária do Estado de São Paulo em meados de 2000; na encenação de *O Santo e a Porca* dirigida por Mônica Ribeiro e apresentada no Festival de Inverno de Ouro Preto em julho de 2001; no seminário *Conteúdo Brasil*, realizado 01/02/2004 no Tuca, numa promoção conjunta da PUC de São Paulo com a Rede Globo de Televisão.

retratar a realidade regional como um atrativo para a população iletrada. Porém, com a encenação das peças de Ariano em grandes centros urbanos e em salas de espetáculos que recebem a elite brasileira, esse artifício funcionou melhor como aula de “Brasil” para a população urbana letrada. Nesse processo de atribuir ao que denomina de “cultura popular” a essência do povo, aquilo que lhe confere identidade, Suassuna, quando encenado para uma platéia não iniciada nessa “cultura popular”, transmite a sensação de estar ensinando o que, em essência, é o brasileiro. E a platéia, salvo engano, tem a impressão de estar apreendendo. Sabemos que a identidade social é uma construção, e, como mostra Manuela Carneiro da Cunha, ela é sempre diacrítica e situacional. Mas não é mera manipulação. Ariano Suassuna agencia uma cultura possível e passa a impressão de essência. Suassuna objetiva a cultura: apropria-se dela e a transforma (Sahlins, 1997); (Cunha, 1985); (Gallois, 2005); (Gow, 2006).

O mesmo podemos dizer das políticas que Ariano implementou quando assumiu cargos públicos, assim como da criação do *Movimento Armorial*, que prega a valorização da cultura popular brasileira e a sua utilização na construção de uma arte erudita. O projeto implica trazer para os âmbitos eruditos e urbanos do *Brasil Oficial* os elementos sertanejos aos quais se liga e que julga representantes do *Brasil Real* – para ficarmos na chave de Ariano lendo Machado de Assis. A transformação do prédio da detenção de Recife – onde João Dantas e Augusto Caldas foram assassinados – na atração turística *Casa da Cultura*, um monumento ao consumo de artesanatos “tipicamente nordestinos”, fala por si só. História e cultura constituem um caldo e, assim naturalizados, bem valem ora um enredo, ora um monumento. Mas temos outros exemplos: a criação da Ilumiera Zumbi, em Olinda-PE, para que os grupos de Maracatu Rural se apresentassem, a nomeação de artistas populares como seus assessores quando, em 1995, desempenhou a função de Secretário da Cultura no governo de Miguel Arraes, enfim, todas as políticas públicas que Ariano Suassuna executou levaram em conta a defesa e a valorização do que ele chamou de “cultura popular”. Em outras palavras, usando novamente sua leitura particular de Machado de Assis, foram tentativas de se garantir um espaço no *Brasil Oficial* para o *Brasil Real*. Mais uma vez, Ariano Suassuna é sobretudo leitor de si mesmo.

Suassuna conseguiu por meio do seu ofício de escritor retirar o sertão – que fora, segundo ele, esmagado pela brutalidade do mundo urbano em 1930 – da posição periférica e colocá-lo no centro do palco. Os valores defendidos por sua família: a “cultura popular”, o “modo de vida sertanejo”, a “civilização do couro”, foram por ele reconstruídos narrativamente de diversas

maneiras. No teatro, na imprensa, na prosa e na poesia, aos poucos, Ariano Suassuna conseguiu que o seu mundo, construído de acordo com seus valores familiares e também imaginários, fosse aplaudido pelo mesmo mundo urbano que antes tentou, mas não conseguiu, invadir o *Território Livre de Princesa*.

EPÍLOGO

No dia 20 de julho de 2006, quando esta dissertação estava praticamente finalizada, pré-estreava no Sesc Anchieta, em São Paulo, *A Pedra do Reino*, adaptação feita por Antunes Filho dos principais romances de Ariano Suassuna: *Romance d'A Pedra do Reino e do Príncipe do Sangue do Vai-e-volta* (1971) e *História do Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: ao Sol da Onça Caetana* (1977).

Esses dois romances trazem fortes referências autobiográficas, o que, segundo Idelette Muzart Fonseca dos Santos, faz o narrador se confundir com o autor, “criando inclusive problemas de verossimilhança interna” (1999:102). Esses deslizamentos entre a autobiografia e a coerência interna teriam, ainda na opinião de Santos, colaborado para que Ariano interrompesse seu projeto da trilogia, deixando de escrever o último dos livros. O mesmo motivo fez com que Suassuna impedisse, na década de 1980, que Antunes Filho adaptasse seus romances para o palco. Agora, 20 anos mais tarde e depois de muita negociação, Antunes consegue convencer Ariano a deixá-lo encenar a peça e o resultado é a montagem que acabou por arrancar lágrimas do dramaturgo, hoje com 79 anos.

A montagem de Antunes Filho respeitou toda a atmosfera mágica e pouco realista tanto dos romances como dos textos teatrais de Suassuna, utilizando cantigas, poesias e trechos dos livros nas falas dos personagens. O diretor não teve como preocupação resumir o enredo. Buscou, principalmente, reproduzir o tom dos romances e do universo literário criado por Ariano Suassuna.

E talvez seja justamente essa opção que tenha nos chamado mais a atenção. Na seleção de Antunes Filho, os elementos autobiográficos acentuaram-se ainda mais. Encenados, ganham vida. Quaderna, o narrador que se encontra preso, respondendo a um processo por uma misteriosa morte, confunde-se cada vez mais com o autor, ao narrar as histórias de João Pessoa e João Suassuna.

Caricatura de Suassuna feita pelo amazonense Amilde Pedrosa, Appe, e reproduzida no encarte da adaptação de Antunes Filho.

Na peça, Antunes encena a disputa entre a oligarquia Pessoa e a família Dantas. Retrata, também, como um caso de Romeu e Julieta, o casamento entre João Suassuna e Rita de Cássia Dantas Villar. E, na caracterização das famílias, os Pessoa, principalmente João, são os mais

urbanos, aqueles que não conseguem andar a cavalo e conversar sem ter sua fala ritmada pelo trote do animal. João Pessoa, além do mais, tem o sotaque estrangeirado, como se fosse mais um americano falando português do que um brasileiro. Já os Dantas não: são os sertanejos, com fala mais natural, mesmo que no lombo do cavalo.

A briga de família compõe o pano de fundo da peça, mas as oposições, que a partir dela são retomadas, rebatem com as oposições que exploramos ao longo desta dissertação. O fato é que Antunes Filho apenas selecionou alguns elementos que estavam presentes nos romances de Ariano. Tudo que foi posto no palco está escrito.

Nesse sentido, a adaptação de Antunes colabora para a solidificação da imagem que Ariano Suassuna pretendeu criar de si mesmo e dos seus pares. Em cima do palco do Sesc, a memória de sua família, a memória que ele construiu, é legitimada, mais uma vez, por uma montagem de um diretor renomado, encenada em uma instituição de extremo prestígio. A platéia da pré-estréia também confirmava tal prestígio. Sérgio Mamberti, Paulo Autran, Bárbara Heliodora eram apenas alguns dos nomes importantes para o teatro nacional que se sentaram nas primeiras fileiras. Até eu mesmo, um mero pesquisador da obra, fui convidado e cumpri meu papel na perpetuação desse criador e de sua criatura: seu teatro.

Como todas as outras iniciativas artísticas de Ariano, essa adaptação também retomou o seu mundo social, valorizando a sua “cultura popular” e detratando os estrangeirismos. Como nas genealogias, mais uma vez, recordavam-se os amigos e excluía-se os inimigos.

A memória familiar construída por Ariano, a sua genealogia, ganhou mais um fascículo inédito. A montagem de Antunes Filho representou mais um número de seu grande almanaque memorial.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Ariano Suassuna

Teatro

- Suassuna, Ariano. *O Desertor de Princesa*. Recife: versão datilografada pelo autor, 1948-1958.
- _____. *O Arco Desolado*. Recife: versão datilografada pelo autor, 1952.
- _____. *Uma Mulher Vestida de Sol*. Recife: Imprensa Universitária, 1964.
- _____. *O Auto da Compadecida*. 34. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1999.
- _____. *A Pena e a Lei*. 6.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1971/2003.
- _____. *Farsa da Boa Preguiça*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974/2005.
- _____. “Torturas de um coração ou em boca fechada não entra mosquito”. In: *Seleta em Prosa e Verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- _____. “O rico Avarento”. In: *Seleta em Prosa e Verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- _____. “Castigo da Soberba”. In: *Seleta em Prosa e Verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- _____. “O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna”. In: *Seleta em Prosa e Verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- _____. *O Santo e a Porca & O Casamento Suspeitoso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- _____. *As Cochambranças de Quaderna*. Recife: versão datilografada pelo autor, 1987.
- _____. *A história do Amor de Romeu e Julieta*. São Paulo, “Mais”, Folha de São Paulo, 19.01.97.

Prosa

- Suassuna, Ariano. *Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
- _____. *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: Ao Sol da Onça Caetana: romance armorial e novela romanesca brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- _____. *A História do Amor de Fernando e Isaura*. Recife: Bagaço, 1994.
- _____. *As Infâncias de Quaderna*. Recife: Diário de Pernambuco, 1976-77 (folhetins semanais).

Poemas em antologias

- Suassuna, Ariano. *Seleta em Prosa e Verso*. Organização, estudo e notas de Silvano Santiago. Rio de Janeiro/Brasília: José Olimpio/ Instituto Nacional do Livro, 1974.
- _____. *Poemas*. Seleção, organização e notas de Carlos Newton Júnior. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/ Editora Universitária, 1999.

Não Ficção

- Suassuna, Ariano. “Notas sobre a música da Capiba”. In: CAPIBA [Lourenço da Fonseca Barbosa]; FERREIRA, Ascenso. *É de Tororó*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1951.
- _____. “Teatro Região e Tradição”. In Amado, Gilberto. *Gilberto Freyre: sua ciência, sua filosofia, sua arte: ensaios sobre o autor de casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

- _____. “Japiassu: musa sertaneja”. In: APIASSU, Janice. *Canto Amargo: poesia armorial nordestina*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1970, pp. 9-18.
- _____. “Arte Popular no Brasil no Brasil”. In: MELO, José Marques de et al. *Folkcomunicação*. São Paulo: Universidade de São Paulo/Escola de Comunicação e Artes, 1971.
- _____. “A compadecida e o Romanceiro Nordestino”. In: *Literatura Popular em Verso*. Estudos; Tomo I. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 1973, pp.153-164.
- _____. *O Movimento Armorial*. Recife: UFPE/editora Universtária, 1974.
- _____. *Iniciação à Estética*. Recife: UFPE/ Editora Universitária, 1975.
- _____. *A Onça Castanha e a Ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira*. Recife: UFPE, Tese de livre-docência, 1976.
- _____. “Introdução”. In: BARROS, Leandro Gomes de. *Antologia*. Rio de Janeiro/João Pessoa: Casa de Rui Barbosa/ Universidade Federal da Paraíba, 1977, pp.1-7.
- _____. “Livro Geral”. In: PENA FILHO, Carlos. *Livro Geral*. Olinda: Gráfica Vitória, 1977.
- _____. “Nota do Autor”. In: *História d’O rei degolado nas caatingas do sertão: ao sol da onça caetana*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1977, pp. 128-135.
- _____. “Novo romance sertanejo”. In: CAMPOS, Maximiano. *Sem lei nem Rei*. 10ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1990, pp. 129-142.
- _____. “Carrero e a novela armorial”. In: Carrero, Raimundo. *A História de Bernarda Soledade, a tigre do sertão*. Recife: Bagaço, 1993, pp. 7-16.
- _____. “César Leal, Poeta do Verão”. In: Joachim, Sebastien (org.) *César Leal: Poeta e crítico de poesia*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife/Universidade Federal de Pernambuco/Editora Universitária, 1994, pp. 36-40.
- _____. “Um Brasileiro”. In: Carvalho, Artur (org.) *Barbosa Lima Sobrinho: monumento vivo*. Recife; Comunicarte, 1997, pp.39-40.
- _____. *Olavo Bilac e Fernando Pessoa: Uma presença brasileira em Mensagem?*. Lisboa: Aríon, 1998.
- _____. “Ludopédio”. In: VIGGIANI. *Brasil Bom de Bola: Um retrato da origem do talento brasileiro para o futebol*. Fortaleza: Tempo d’imagem, 1998, pp. 144-159.

Entrevistas

- SUASSUNA, Ariano. *Entrevista Ariano Suassuna: Depoimento*. [1998] São Paulo: Vintém. Entrevista concedida a Márcio Marciano e Sergio de Carvalho.
- _____. *Homem Vestido de Sol: Depoimento*. [jan/fev. 2000 ano 1, n.10] Belo Horizonte: Palavra. Entrevista concedida a Tonico Mercador.
- _____. *Ao Sol da Prosa Brasileira: Depoimento*. [n.10, nov. 2000b] São Paulo:CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Ariano Suassuna.
- _____. *Do Sucesso para a Solidão do Sertão: Depoimento*. [dez. 2000c] São Paulo: Istoé Gente-71. Entrevista concedida a Luciano Suassuna.
- _____. *O País Profundo de Suassuna: Depoimento*. [ano 1, n. 06, agosto 2002 p.44-49] São Paulo: Primeira Leitura. Entrevista concedida a Vera Magalhães.
- _____. *Roda Viva: Ariano Suassuna: Depoimento* [2002b] São Paulo: Programa Roda Viva Fundação Padre Anchieta,/TV Cultura, 2002.
- _____. *Eu não Faço Concessão Nenhuma: Depoimento*. [ano VII n. 75, junho 2003] São Paulo: Caros Amigos.
- _____. *No Meio do Caminho Tinha uma Pedra do Reino: Depoimento*. [ano 1, n. 3 jul. 2005] São Paulo: Entre Livros. Entrevista concedida a Maurício Santana.

Colunas na Imprensa

ALMANAQUE ARMORIAL DO NORDESTE [Página semanal, publicada no *Jornal da Semana*, do Recife, de 17/23 dez. 1972 a 2/8 jun. 1974.]

Suassuna, Ariano. *Frade, Cangaceiro, Professor, Palhaço e Cantador. Livro Negro do Cotidiano. O “Lunário e Prognóstico Perpétuo”. Para Quem Engole Cobra. A Vida É Sonho. Meu Almanaque Particular. Elogio do Almanaque Em Geral.* Jornal da Semana, Recife, 17-23 Dez 1972.

_____. *Concurso Nacional Aniversário de Trovador. Os Violões de Catullo. Como Se Deve Concorrer ao Concurso. Os Prêmios. Quem Pode Concorrer. Para Onde Mandar as Décimas. Quem É Rodolfo Coelho Cavalcante. “A Chegada de Getúlio Vargas ao Céu e o seu Julgamento”.* Jornal da Semana, Recife, 24 A 31 Dez., 1972.

_____. *Um Pouco de Vanglória e de Farofa. A Grande Janice Japiassu. De Reis e Muitos Reinados. Desenhos de Francisco de Assis Vasconcelos. Um Pré-Rafaelita Sertanejo. Lampião e Dom Pedro Dinis Quaderna. Rifle de Ouro e Governador do Sertão. J. Borges, O Caçador de Onça.* Jornal da Semana, Recife, 31. Dez. 72 A 6 Jan. 1973.

_____. *Estórias Mal Contadas. Suassuna e Política. O Capitão Irineu Rangel. O Cabo e a Coragem. O Café do Mercado. O Revólver e a Faca. Esteja Preso. Questão de Princípio. Estória de Doido. Meu Tio e o Doido. O Doido de Patos. Patos, A Paraíba e o Mundo.* Jornal da Semana, Recife, 7 A 13 Jan., 1973.

_____. *O Grande Miguel dos Santos. Regionalistas e Modernistas. Nada de Realismo Mágico Francês. Garra Popular. O Povo Brasileiro e o Real. Miguel e o Movimento Armorial. De Besta, Eu Só Tenho a Cara. Miguel, Samico e Brennand. Samico e o Movimento Armorial. Brennand e Eu. Quem é o Movimento Armorial.* Jornal da Semana, Recife, 14 A 20 Jan., 1973.

_____. *Histórias de Meu Pai. Suassuna e o Barão de Itararé. Cantadores no Palácio do Governo. Castro Alves e os Cantadores. A Cantoria do Palácio. Suassuna e Carlos Dias Fernandes. C. D. Fernandes e os Cantadores. A Sextilha de José Clementino. O Repente de José Batista. A Resposta de José Clementino. Suassuna e os Doidos.* Jornal da Semana, Recife, 21 A 27 Jan., 1973.

_____. *Ainda Sobre Miguel dos Santos. Waldir Ayala e Eu. Waldir Ayala e Miguel Dos Santos. Vanguarda e Fabulário Nordestino. As Famosas “Pesquisas”. O Sonho do Povo e um Pequeno Silogismo. Tradição e Poesia. Pastiches Bem Promovidos.* Jornal da Semana, Recife, 28 Jan. A 3 Fev., 1973.

_____. *O Fidalgo da Mancha e Eu. Delmiro Dantas Corrêa de Goes. Dedé Dantas e Ulysses Lins. Clister De Pimenta. Outra Versão da História. A Segunda Aventura de Clister. O Caso da Caminhada Dolorosa. As Primeiras Cancelas. A Terceira Cancela. Comentário meu, Sobre o Caso.* Jornal da Semana, Recife, 4 A 10 Fev., 1973.

_____. *Minhas Brigas com o Teatro. “A Compadecida” Em Paris. “A Compadecida” Na Holanda. A Briga com o Grupo Francês. “A Pena e A Lei” No Rio. Vaqueiros de Pijama de Veludo. Pederastia e Sacrilégio. Popularização e Vulgarização. O Tucup e o Machismo.* Jornal da Semana, Recife, 11 A 17 Fev., 1973.

_____. *O Tesouro do Pirata em Candeias. Dois Adultos Entram em Cena Com Intenções Ocultas. O Capitão Vasco Moscoso de Aragon. A Casa Misteriosa. Ocupação da Casa Misteriosa. Sensação No Povoado. A Mulher do Milionário Americano. O Funcionário Implicante.* Jornal da Semana, Recife, 18 A 24 Fev., 1973.

_____. *A Viagem Aventurosa do Capitão Vasco. Partida Heróica. O Desastre. A Amarração Exagerada. O Pileque. O Triunfo. A Volta.* Jornal da Semana, Recife, 25 Fev. A 3 Mar., 1973.

_____. *Quaderna, O Decifrador. Dom Quixote ao Contrário. A Expedição do Tesouro. Arranca-Se O Tesouro. Como era o Tesouro. Condução do Tesouro para a Costa. A posse do Tesouro.* Jornal da Semana, Recife, 4 A 10 Mar., 1973.

- _____. *O Ministro Veloso e Eu. O Ministro Cirne Lima. Paraibanos e Piauienses. O Sertanejo Assassino. Simplício Pereira. História de Gaúcho. O Gaúcho de Campina.* Jornal da Semana, Recife, 11 A 17 Mar., 1973.
- _____. *A Pensão de Dona Berta. O Comunista Rubem Braga. O Revólver e o Diploma do Comunista. Salomão, o Imigrante. Cena Bárbara no Mercado de São José. A Fuga.* Jornal da Semana, Recife, 18 A 24 Mar., 1973.
- _____. *Noel Nutels no Cemitério Russo. Noel Nutels Em Alagoas. Capiba, Noel e João Suassuna. Dona Berta e os Suassunas. Noel Nutels como Estudante. A Arteriosclerose de Monkberg.* Jornal da Semana, Recife, 25 A 31 Mar., 1973.
- _____. *A Lição de Anatomia. A Forma da Traquéia. Os Dez Mil Réis de Capiba. O Noel que Eu Conheci.* Jornal da Semana, Recife, 31 Mar. A 7 Abr., 1973.
- _____. *Homero Existiu?. A “Ilíada” e a “Odisséia”. Shakespeare existiu?. Shakespeare era Italiano?. Shakespeare era Inglês. Homero, Shakespeare e Eu.* Jornal da Semana, Recife, 8 A 14 Abr., 1973.
- _____. *Cartas de Leitores. O Coronel Joca Pinga-Fogo. A Morte do Coronel Joca Pinga-Fogo. A seara de Caim. Dona Olindina. Final Da Tragédia.* Jornal da Semana, Recife, 15 A 21 Abr., 1973.
- _____. *Histórias de Paraibanos. O Prefeito e a Onça. A Onça e o Paraibano. A Carta. Bichos e Bichas. Outra História de Paraibano. O Júri. O Manifesto.* Jornal da Semana, Recife, 22 A 28 Abr., 1973.
- _____. *O Movimento Armorial. Ausência de Manifesto. O Começo da Música Armorial. A Viola e a Rabeca. Música Sertaneja e Música Armorial. Classicismo Sertanejo.* Jornal da Semana, Recife, 29 Abr. A 5 Maio., 1973.
- _____. *Primeiro Quinteto Armorial. A Viola Sertaneja. Primeiras Músicas Armoriais. A Orquestra Armorial de Câmera. Meu Medo da Orquestra. A Universidade e o Conservatório.* Jornal da Semana, Recife, 6 A 12 Maio., 1973.
- _____. *Antônio José Madureira. Os Cantadores. O Que é Arte Armorial. Os Brasões do Povo. Esclarecimento.* Jornal da Semana, Recife, 13 A 19 Maio., 1973.
- _____. *A Estréia do Quinteto Armorial. O Programa do Concerto. A Exposição de Artes Plásticas. Entra em Cena o Marimbau. O Quinteto e a Cultura Brasileira. Os Cabeludos da Guitarra Elétrica.* Jornal da Semana, Recife, 20 A 26 Maio., 1973.
- _____. *Amigos e Inimigos. Arte Brasileira e Arte Cosmopolita. O Quinteto Armorial e os Adesistas. A Nova Fase do Quinteto. Adesistas da Arte Brasileira.* Jornal da Semana, Recife, 27 Maio A 2 Jun
- _____. *Meu Prêmio e os Bodes. Charme Sertanejo?. Quem Somos Nós. Porque Prefiro As Cabras. Cabras e Não Vacas.* Jornal da Semana, Recife, 3 A 9 Jun., 1973.
- _____. *Meus Bodes. As Vantagens do Bode. Delmiro Gouveia e o Couro de Bode. Meus Bodes e Costa Porto. O Senador Paulo Guerra e Minhas Cabras.* Jornal da Semana, Recife, 10 A 16 Jun
- _____. *Maximiano Campos. “Sem Lei Nem Rei”. José Américo De Almeida e José Lins Do Rego. A Casa Sertaneja.* Jornal da Semana, Recife, 17 A 23 Jun., 1973.
- _____. *O Negro Tibiu. O Negro Lampa. Jesuíno Brilhante. Personagens Diversificados.* Jornal da Semana, Recife, 24 A 30 Jun., 1973.
- _____. *A Bondade Impotente e o Mal Rebelado. Cavaleiros e Cangaceiros Romantizados. O Cangaceiro e sua Amada. Realismo Sertanejo e Romantismo da Mata. Maximiano Campos e o Romanceiro. Mural Nordestino.* Jornal da Semana, Recife, 1 A 7 Jul., 1973.
- _____. *O Ex-Governador e os Bodes. Jucelino Kubitschek e as Cabras. Ameaça Capitalista à Minha Criação. O Curandeiro Sertanejo. A Garrafada. A Notícia. Eu, A Denasa e o Curandeiro.* Jornal da Semana, Recife, 8 A 14 Jul., 1973.
- _____. *Maximiano Campos e Euclides da Cunha. Euclides da Cunha e Augusto Dos Anjos. Regionalismo Quarto Episódio da Escola Nordeste. Originalidade de Maximiano Campos. Superação do Regionalismo.* Jornal da Semana, Recife, 15 A 21 Jul., 1973.

- _____. *Os Homens do Povo. Na Estrada. A Poesia Áspera do Sertão. Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. “O Velho e o Mar” De Hemingway. Os Filhos de Senhores de Engenho.* Jornal da Semana, Recife, 22 A 28 Jul., 1973.
- _____. *Adonias Filho e Maximiano Campos. Grandes Poetas do Nordeste. Maximiano Campos e O Movimento Armorial. A Poesia de Deborah Brennand. São Sebastião e o Rei.* Jornal da Semana, Recife, 29 Jul. A 4 Ago., 1973.
- _____. *Maximiano Campos e Janice Japiassu. Janice Japiassu e Guimarães Rosa. Os Reinos das Fazendas e dos Engenhos. O Reino do Sertão e o Reino da Mata.* Jornal da Semana, Recife, 5 A 11 Ago., 1973.
- _____. *De Novo o Doutor Kubistchek. À Sombra das Cabras em Flor. A Cidade e o Sertão. Primeira História de Cabreiros. A Segunda História de Cabreiros.* Jornal da Semana, Recife, 12 A 18 Ago., 1973.
- _____. *Guimarães Rosa e José Cândido de Carvalho. O Realismo Mágico Francês e o Brasil. Hermilo Borba Filho e Maximiano Campos.* Jornal da Semana, Recife, 19 A 25 Ago., 1973.
- _____. *Hélio Fernandes e as Cabras. As Cabras e a Infância do Homem de Campos. A Proposta de Compra. Minha Resposta ao Homem de Campos. O Comerciante de Taperoá.* Jornal da Semana, Recife, 26 Ago. A 1 Set., 1973.
- _____. *A Arte Popular e o Folclore. A Cultura Popular. A Arte Ligada ao Popular. Outro Tipo de Artistas e Escritores. Outro Conceito de Cultura Popular. As Condenações dos Educadores.* Jornal da Semana, Recife, 2 A 8 Set., 1973.
- _____. *Cartas sem Resposta. O Ministro Fernando Nóbrega. Cartão de Aniversário.* Jornal da Semana, Recife, 7 A ? Set., 1973.
- _____. *Alcides Santos e a “Bolsa De Arte”. Nordestinos, Gregos e Hindus. O Nordeste e Alcides Santos. A Escultura Nordestina.* Jornal da Semana, Recife, 16 A 22 Set., 1973.
- _____. *Ângelo Monteiro e Maximiano Campos. O Picaresco. “A Loucura Imaginosa”. O Épico e o Picaresco. Thomas Mann e o “Dom Quixote”.* Jornal da Semana, Recife, 23 A 29 Set., 1973.
- _____. *O Museu do Cangaço. A Revolução de 1930. As Cartas de João Dantas.* Jornal da Semana, Recife, 30 Set. A 6 Out., 1973.
- _____. *Ernany Satyro, Os Cangaceiros s Eu. Cangaceiros s Cabras. Os Pistoleiros. Sinhô Pereira.* Jornal da Semana, Recife, 7 A 13 Out., 1973.
- _____. *Os Cabras e os Fazendeiros. José Pereira, João Suassuna e João Dantas. Suassuna e os Irmãos. José Pereira, Suassuna e os Cangaceiros.* Jornal da Semana, Recife, 14 A 20 Out., 1973.
- _____. *Suassuna, José Pereira e o Cangaço. José Pereira, Manuel Benício e Francisco de Oliveira. O Início Da Luta. Benício e o Fogo do Pau Ferrado.* Jornal da Semana, Recife, 21 A 27 Out., 1973.
- _____. *Cantadores e Cangaceiros. Facó, Beatos e Cangaceiros. Lampião e Luís Carlos Prestes. Sertanejos, Comunistas e Progressistas.* Jornal da Semana, Recife, 28 Out. A 3 Nov., 1973.
- _____. *A Coluna Prestes e o Povo. A Derrota e a Vitória. Prestes, A Coluna e a Derrota. Princesa e o Presidente João Pessoa.* Jornal da Semana, Recife, 4 A 10 Nov., 1973.
- _____. *Os Cangaceiros e a Literatura de Cordel. Lampião e os Cantadores. Lampião, Prestes e Padre Cícero. Lampião e a Luta de Classes.* Jornal da Semana, Recife, 11 A 17 Nov., 1973.
- _____. *Lampião, Prestes e o Combate do Cipó. O Padre Cícero. Lampião, Suassuna e a Paraíba. O Combate de Serrote Preto.* Jornal da Semana, Recife, 18 A 24 Nov., 1973.
- _____. *José Pereira Contra os Cangaceiros. Lampião e a Paraíba. Suassuna e Lampião. Serrote Preto Visto por Suassuna.* Jornal da Semana, Recife, 25 Nov. A 1 Dez., 1973.
- _____. *Levante na Paraíba - 1926. O Presidente de Chapéu de Couro. Suassuna e Manuel Dos Prazeres.* Jornal da Semana, Recife, 2 A 8 Dez., 1973.
- _____. *Suassuna, Governador do Sertão. A Cidade e o Sertão. Reação dos Cidadinos Contra o Campo. João Pessoa e Suassuna.* Jornal da Semana, Recife, 9 A 15 Dez., 1973.

- _____. *Início do Governo João Pessoa. A Administração Milagrosa. Novamente a Cidade Contra o Sertão.* Jornal da Semana, Recife, 16 A 22 Dez., 1973.
- _____. *O Mundo do Poder - Montherlant. O Mundo do Poder - Os Políticos. O Poder - Stáline e Hitler. Nixon e Mao-Tsé-Tung.* Jornal da Semana, Recife, 23 A 29 Dez., 1973.
- _____. *O Poder e a Traição. O Poder e a Maldade Humana. O Homem do Poder.* Jornal da Semana, Recife, 30 Dez. 73 A 5 Jan., 1974.
- _____. *A Luta Política de 1930. A Cisão Política na Paraíba. A Chapa de Deputados. O Telegrama de Suassuna.* Jornal da Semana, Recife, 6 A 12 Jan, 1974.
- _____. *Maldade de Suassuna e Bondade de João Pessoa. Suassuna, Intrigante e Mentiroso. O Banquete de Princesa.* Jornal da Semana, Recife, 13 A 19 Jan, 1974.
- _____. *A Chapa de Deputados. Suassuna, Candidato Avulso. Confirmação de José Américo de Almeida.* Jornal da Semana, Recife, 20 A 26 Jan, 1974.
- _____. *A Hipocrisia dos Dantas E dos Suassunas. O Rompimento. A Candidatura Suassuna.* Jornal da Semana, Recife, 27 Jan. A 2 Fev., 1974.
- _____. *A Eleição. O Ataque À Teixeira. Suassuna, Mentiroso e Covarde.* Jornal da Semana, Recife, 3 A 9 Fev
- _____. *Início da Luta Armada. Os Cabras dos Dantas. Ascendino, João Pessoa e José Américo.* Jornal da Semana, Recife, 10 A 16 Fev., 1974.
- _____. *Tavares e o Comandante João Costa. A Coluna Invencível. A Emboscada de Água Branca.* Jornal da Semana, Recife, 3 A 9 Mar., 1974.
- _____. *Desespero e Fúria de João Pessoa. Incêndio das Fazendas dos Dantas. Almas-Danadas de João Pessoa.* Jornal da Semana, Recife, 10 A 16 Mar
- _____. *As Armas de Princesa. O Infamante Episódio das Cartas. A Opinião de Barbosa Lima.* Jornal da Semana, Recife, 17 A 23 Mar., 1974.
- _____. *Café Filho Sobre João Dantas. A Infâmia de “A União” E da Polícia. A Alma do Homem Honesto.* Jornal da Semana, Recife, 24 A 30 Mar., 1974.
- _____. *Minha “Imparcialidade” Sobre 1930. As Versões dos Pessoístas. João Pessoa e As Cartas de João Dantas.* Jornal da Semana, Recife, 31 Mar. A 6 Abr., 1974.
- _____. *Os Dantas - Família de Ladrões. A Resposta de João Dantas.* Jornal da Semana, Recife, 7 A 13 Abr., 1974.
- _____. *Véspera da Morte de João Pessoa. Atentado Abominável. João Pessoa, Um Desvairado. João Dantas, Passador de Moeda Falsa.* Jornal da Semana, Recife, 14 A 20 Abr., 1974.
- _____. *João Dantas, Falsário d Ladrão. João Dantas, Defensor do Sr. Gentil Lins. Delicadeza Moral de João Dantas.* Jornal da Semana, Recife, 21 A 27 Abr., 1974.
- _____. *A Viagem de João Pessoa ao Recife. O Motivo da Viagem. Palavras de João Pessoa Sobre A Viagem. O Papel de Antônio Pontes. A Partida.* Jornal da Semana, Recife, 28 Abr. A 4 Maio, 1974.
- _____. *O Dia 26 De Julho de 1930. João Dantas. Suassuna. Covardia. A Morte.* Jornal da Semana, Recife, 5 A 11 Maio, 1974.
- _____. *Augusto Caldas. O Telefonema d os Tiros. O Depoimento de João Dantas.* Jornal da Semana, Recife, 12 A 18 Maio., 1974.
- _____. *Augusto Caldas, Inocente. O Tiro.* Jornal da Semana, Recife, 19 A 25 Maio, 1974.
- _____. *Esclarecimento. O Tiro, de novo. O Guarda-Costas Antonio Pontes.* Jornal da Semana, Recife, 26 Maio A 1 Jun., 1974.
- _____. *Meu Padrinho Júlio Lyra. As Testemunhas. Outro Depoimento. Valor Desses Depoimentos. O Motivo Verdadeiro.* Jornal da Semana, Recife, 2-8 Jun., 1974.

SUASSUNA, Ariano. “A confissão desesperada”. *Diário de Pernambuco*. Recife, de 26.06.77 a 09.08.81.

SUASSUNA, Ariano. “Ariano Suassuna”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, de 02/02/99 a 04/07/00.

SUASSUNA, Ariano. “Almanaque Armorial Brasileiro”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, de 10 jun, 2000 a 26 mar, 2001.

Sobre Suassuna

Batista, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. *A Predicação em História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão de Ariano Suassuna: Uma Visão Semântico-Sintática*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, Dissertação de Mestrado, 1986.

Rabetti, Beti (org.). *Teatro e Comichidades: Estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

Bronzeado, Sônia Lúcia Ramalho de Farias. *Messianismo e Cangaco na Ficção Nordestina: Análise dos Romances Pedra Bonita e Cangaceiros, de José Lins do Rêgo, e A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, Tese de Doutorado, 1988.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Ariano Suassuna*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.10, nov. 2000.

Carvalho, Maria Eleuda de. *Cordelim de Novelas da Xerazade do Sertão ou Romance d'A Pedra do Reino, Narrativa de Mediações entre o Arcaico e o Contemporâneo*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, Dissertação de Mestrado, 1998.

Castro, Ângela Maria Bezerra de. *Gil Vicente e Ariano Suassuna: Acima das Profissões e dos Vãos Disfarces dos Homens*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, Dissertação de Mestrado, 1976.

Dias, Vilma T. Barbosa. *Suassuna, Procedimentos Estilísticos: Análise Quantitativa de O Santo e a Porca*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado, 1981.

Guapiassu, Paulo Roberto. *A Marmita e a Porca: A Presença Plautiana na Comédia Nordestina*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Tese de Doutorado, 1980.

Guidarini, Mário. *Os Pícaros e os Trapaceiros de Ariano Suassuna*. São Paulo: Ateniense, 1992.

Matos, Geraldo da Costa. *O Riso e a Dor no Auto da Compadecida*. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, Dissertação de Mestrado, 1979.

Matos, Geraldo da Costa. *O Palco Popular e o Texto Palimpsésico de Ariano Suassuna*. Juiz de Fora, Esdeva, 1988.

Micheletti, Guaraciaba. *Na Confluência das Formas: O Discurso Polifônico de Quaderna/Suassuna*. São Paulo: Clíper, 1997.

Moraes, Maria Thereza Didier de. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-1976)*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora Universitária, 2000.

Newton Jr., Carlos. *Os Quixotes do Brasil: O Real e o Sonho no Movimento Armorial*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, Monografia (Especialização em Teoria da Arte), 1990.

_____. *A Ilha Baratária e a Ilha Brasil*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte/ Editora Universitária, 1996.

_____. *O Pai, o Exílio e o Reino: A Poesia Armorial de Ariano Suassuna*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco e Editora Universitária, 1999.

_____. *O Circo da Onça Malhada: iniciação à obra de Ariano Suassuna*. Recife: Artelivro, 2000.

_____. *Vida de Quaderna e Simão*. Recife: Editora Universitária da UFPE; Ed. Artelivro, 2003.

Nogueira, Maria Aparecida Lopes. *Ariano Suassuna e a Universalidade da Cultura: O Cabreiro Tresmalhado*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, Tese de Doutorado, 2000.

- Novais, Maria Ignez Moura. *Nas Trilhas da Cultura Popular: O Teatro de Ariano Suassuna*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Dissertação de Mestrado, 1976.
- Nunes, Maria Zélia de Lucena. *Valor Estilístico do Epíteto em A Pedra do Reino de Ariano Suassuna*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, Dissertação de Mestrado, 1978-1979.
- Pinheiro, Kilma de Barros. *A Pedra do Reino e a Tradição Literária Brasileira*. Brasília: Universidade de Brasília, Dissertação de Mestrado, 1983.
- Pontes, Catarina Santana. *O Riso-a-Cavalo no Galope do Sonho: Auto da Compadecida*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, Dissertação de Mestrado, 1981.
- Prado, Décio de Almeida. "Auto da Compadecida". In: *Teatro em Progresso: Crítica Teatral (1955-1964)*, São Paulo: Martins Fontes, 1964.
- Santos, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da Poética Popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- _____. "O Decifrador de Brasilidades". In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. nº 10, nov. 2002.
- Silva, Rivaldete Maria Oliveira da. *Recursos Cômicos em A Pena e a Lei, de Ariano Suassuna: Personagem e Linguagem*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, Dissertação de Mestrado, 1986.
- Van Woensel, Maurice. *Uma Leitura Semiótica de A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, Dissertação de Mestrado, 1978.
- Vassallo, Lúgia. *O Sertão Medieval: Origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- _____. *O Grande Teatro do Mundo*. In: *Cadernos de Literatura Brasileira. Ariano Suassuna*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.10, nov. 2000.
- Wanderley, Vernaide Medeiros. "Sertão de Ariano Suassuna - Família e Poder: Uma Leitura". *Cadernos de Estudos Sociais*. Recife: vol. 9, n. 1, p. 137-160, jan./ jun. 1992.
- Wanderley, Vernaide; Menezes, Eugênia. "Ariano Suassuna: A Dimensão Simbólica". *Momentos de Crítica Literária VIII*, Campina Grande [Governo do Estado da Paraíba], 1994, p. 537-544.
- Wanderley, Vernaide; MENEZES, Eugênia. *Viagem ao Sertão Brasileiro: leitura geo-sócio-antropológica de Ariano Suassuna, Euclides da Cunha e Guimarães Rosa*. Recife: Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE), 1997.
- Wanderley, Vernaide Medeiros. *A Pedra do Reino: Sertão Vivido de Ariano Suassuna*. Rio Claro (SP): Universidade Estadual Paulista, Tese de Doutorado, 1997.

Referências Bibliográficas

- Abreu F., Ovídeo de. "Parentesco e Identidade Social". *Anuário Antropológico*. Fortaleza: Ed. UFC/Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, nº 80, 1982. pp. 95-118.
- Andrade, Ana Isabel de Souza Leão (Coord.). *O Arquivo José Américo e a Revolução de 1930*. João Pessoa: Fundação Casa de José Américo, 1985.
- Antal, Frederick. *Hogarth and His Place in European Art*. Nova York: Basic Books, 1962.
- Almeida, José Américo de. *O ano do Nego*. João Pessoa: Fundação Casa José Américo/Companhia Paraibana de Gás, 2005.
- Alvim, Rosilene. *A sedução da cidade: os operários-camponeses e a fábrica dos Lundgren*. Rio de Janeiro: Graphia, 1997.
- Arruda, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

- Bakhtin, Mikhail Mikhailovitch. *A Cultura Popular na Idade Média e No Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: Hucitec, 1999.
- Boas, Franz. *Primitive Art*. Dover publicatins, New York, 1955.
- _____. *Primeiras Características Culturais*. (1911). Tradução Margarida Maria Moura. (Mimeo)
- _____. *Antropologia cultural*. Org. e trad. Celso Castro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- _____. *A Formação da Antropologia Americana: antologia/ Franz Boas*; Org. George W. Stoking, Jr. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora UFRJ, 2004.
- Borba Filho, Hemilo. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1966.
- _____. *Sobrados e Mocambos: uma peça segundo sugestões da obra de Gilberto Freyre nem sempre seguidas pelo autor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- Brandão, Carlos Rodrigues. *Identidade e Etnia. Construção da pessoa e resistência cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- Bosi, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- Bourdieu, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Meditações Pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- _____. “Objectiver le sujet de l’objectivation”; “Esquisse pour une auto-analyse”. In: *Science de la Science et Réflexivité: Cours du Collège de France 2001*. Paris: Raisons d’Agir, 2001, pp. 167-223.
- Burke, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500 – 1800*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- Cadengue, Antonio Edson. *Tap: anos de aprendizagem; o teatro de amadores de Pernambuco (1941-1947)*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Dissertação de Mestrado, 1989.
- _____. *Tap: sua cena e sua sombra - o teatro de amadores de Pernambuco (1948-1991)*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Tese de Doutorado, 1991.
- Caldas, Joaquim Moreira. *Porque João Dantas Assassinou João Pessoa*. João Pessoa: Manufatura, 2005.
- Candido, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.
- _____. *Parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- _____. “Dialética da Malandragem”. In: *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.
- _____. “A revolução de 30 e a cultura” In: *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*, São Paulo: Ática, 1989.
- Cañedo, Leticia Bicalho. “Caminhos da Memória: Parentesco e Poder”. In: *Textos de História*. v.2, n. 3. pp. 85-122. 1994.
- _____. “As metáforas da família na transmissão do poder político: questões de método”. *Cadernos Cedes*, ano XVIII, nº 42, out. 1997. pp.29-52.
- Carvalho, José Murilo. *A Formação das Almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- Castelnuovo, Enrico. *Portrait et Société dans la Peinture Italienne*. Paris: Gérard Monfort, 1993.
- Carvalho, Luiz Maurício Britto. *Por um teatro do povo e da terra : Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco*. Recife: Governo de Pernambuco, Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes, Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, Diretoria de Assuntos Culturais, 1986.
- Chandler, Billy Janes. *Os Feitosas e o Sertão dos Inhamuns: A história de uma família e uma comunidade no Nordeste do Brasil – 1700 – 1930*. Fortaleza: Edições UFC; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- Chauí, Marilena. “Ainda o nacional e o popular” In: *Conformismo e Resistência. Aspectos da Cultura Popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

- Clark, T. J. *The Absolute Bougeois, Artists and Plitics in France, 1848-1851*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1982.
- Clark, T.J. *A Pintura da Vida Moderna: Paris na arte de Monet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- Comerford, John Cunha. *Como uma Família: sociabilidade, territórios de parentesco e sindicalismo rural*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- Corrêa. Mariza; “Repensando a família patriarcal brasileira”. In: Almeida, Maria S.Kofes de et Alli. *Colcha de Retalhos*. São Paulo: Brasiliense, 1982. pp. 13-38.
- Costa, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- Costa Pinto, Luís Aguiar. *Lutas de Família no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1949.
- Coutinho, Natércia Suassuna Dutra Ribeiro. *Paraíba - Nomes do Século: João Suassuna*. Paraíba: A União Editora, 2000.
- _____. *História de Duas Vidas: Adília e Natércio*. Paraíba: Sol da Terra, 2001.
- Cunha, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- Cunha, Manoela Carneiro da. “O futuro da questão indígena”. In: Silva, Aracy Lopes da, e Grupioni, Donisete Benzi (orgs.). *A Temática Indígena na Escola*. Brasília: MEC/MARI/UNESCO, 1995, pp.129-141.
- Da Matta, Roberto. “A obra literária como etnografia: notas sobre as relações entre literatura e antropologia” in *Conta de Mentiros: Sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- _____. *Carnavais, Malandros e Heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- _____. “A família como valor: considerações não-familiares sobre a família à brasileira”. In: Almeida, Ângela Mendes de (org.). *Pensando a Família no Brasil: da colônia à modernidade*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo/Ed. da UFRJ, 1987. pp. 115-136.
- _____. *O que Faz do Brasil, Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- Darnton, Robert. *Grande Massacre de Gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- _____. *O Beijo de Lamourette – Mídia, Cultura e Revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- Duarte, Nestor. *A Ordem Privada e a Organização Política Nacional*. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1966.
- Elias, Norbert. *A Sociedade de Corte (1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- _____. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- _____. *A Peregrinação de Watteau à Ilha do Amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- Fonseca, Cláudia. “Amor, família: vacas sagradas da nossa época”. In: Ivete Ribeiro, Ana Clara T. Ribeiro (org.). *Família em Processos Contemporâneos: inovações culturais na sociedade brasileira*. São Paulo: Loyola, 1995. pp. 69-89.
- _____. *Família, Fofoca e Honra: etnografia das relações de gênero e violência em grupos populares*. Porto alegre: Ed. UFRGS, 2000.
- Franco, Maria Sylvia de Carvalho. “Dominação pessoal”. In *Homens Livres na Ordem Escravocrata*. São Paulo: Instituto de estudos Brasileiros, 1974.
- Freyre, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala (1933)*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2001.
- _____. “Manifesto Regionalista”. In Quintas, Fátima. *Manifesto Regionalista*. Recife: Editora Massangana, 1996.
- Frye, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- Geertz, Clefford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

- _____. *Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- _____. Geertz, Clifford. *Nova Luz sobre a Antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- Vicente, Gil. *Obras-primas do Teatro Vicentino*. São Paulo: Difusão Européia do Livro e Editora da Universidade de São Paulo, 1970.
- Ginzburg, Carlo. *O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Indagações sobre Piero: o Batismo, o Ciclo de Arezzo, a Flagelação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- Graham, Richard. *Clientelismo e Política no Brasil do Século XIX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- Heredia, Beatriz M. A. de. & Garcia Jr., Afrânio Raul. "Trabalho Familiar e campesinato". *América Latina*. Rio de Janeiro: Centro Latino Americano de Pesquisas em Ciências Sociais, n°s 1/2, ano 14, Jan./Jun. 1971. pp 10-20.
- Heredia, Beatriz M. A. de. *A Morada da Vida: trabalho familiar de pequenos produtores do Nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- Hobsbawm, Eric. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- Hollanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: José Olympio, 2001.
- Inojosa, Joaquim. *República de Princesa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ INL/MEC, 1980.
- Jackson, Luiz Carlos. *A Tradição Esquecida. Os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*, São Paulo/Belo Horizonte: FAPESP/ UFMG, 2002.
- Leal, José. *Dicionário Biobibliográfico Paraibano*. João Pessoa: FUNCEP, 1997.
- Lepenies, Wolf. *As Três Culturas*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- Lewin, Linda. *Política e Parentela na Paraíba. Um estudo de caso da oligarquia de base familiar*. Rio de Janeiro: Record. 1993.
- _____. "Some Historical Implications of Kinship Organization for Family-Based Politics in the Brazilian Northeast". *Comparative Studies in Society and History*, vol. 21. 1979, pp. 262-292.
- Lins, Osman. *Guerra do "Cansa Cavalo"*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1966.
- Lins, Wilson. "Mandonismo e Obediência". In Wilson Lins et Alli (org.). *Coronéis e Oligarquias*. Salvador: UFBA/Ianamá, 1988. pp. 7-28.
- Marques, Ana Claudia. *Intrigas e Questões. Vingança de família e tramas sociais no sertão de Pernambuco*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará. 2002.
- _____. "Política e questão de família". *Revista de Antropologia*, vol. 45, n°2. 2003. pp. 417-442.
- Magaldi, Sábato. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- _____. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.
- Marin, Louis. "Variações sobre um retrato ausente: os auto-retratos de Poussin (1649-1650)". In: *Sublime Poussin*. São Paulo: Edusp, 2000, pp. 173-190.
- _____. *Philippe de Champagne ou la présence cachée*. Paris: Hazan, 1995.
- Mauss, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- Melo Neto, João Cabral de. *Morte e Vida Severina e outros poemas para vozes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- Motta, Leonardo. *Violeiros do Norte*. São Paulo: Monteiro Corato, 1925.
- Moura, Margarida Maria. *Os Herdeiros da Terra: parentesco e herança numa área rural*. São Paulo: Hucitec, 1978.
- Miceli, Sérgio (org). *História das Ciências Sociais no Brasil*, v. 2, São Paulo: Sumaré, 1995.

- _____. *Imagens Negociadas: Retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Nacional Estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Nóbrega, Apolônio. *História Republicana da Paraíba*. Departamento de Publicidade-Divisão de Imprensa oficial. João Pessoa (Paraíba): 1950. pp. 91-220.
- Odilon, Marcus, *Pequeno Dicionário de Fatos e Vultos da Paraíba*. Rio de Janeiro: editora Cátedra LTDA, 1984.
- Oliveira Vianna. *Instituições Políticas Brasileiras* (1949). Niterói: EDUFF, 1987.
- Ortiz, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- Palmeira, Moacir & Heredia, Beatriz Maria A. de. “Política Ambígua”. In: Birmam, Patrícia (org.). *O Mal à Brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1997. pp. 159-184.
- Peixoto, Fernanda Arêas. *Diálogos Brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide*, São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2000.
- Pontes, Joel. *O Teatro Moderno em Pernambuco*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, Secretaria de Educação, Cultura e Esportes/FUNDARPE: Companhia Editora de Pernambuco, 1990.
- Pontes, Heloisa. *Destinos Mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. “Brasil com z: a produção sobre o país, editada aqui, sob a forma de livro, entre 1930 e 1988”. In: Miceli, Sergio (org.) *História das Ciências Sociais no Brasil*. São Paulo: Vértice/ IDESP, 1989, vol.1, pp.359- 409.
- Prado, Décio de Almeida. “A Personagem no Teatro”. In: CANDIDO, Antonio. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *O Teatro Brasileiro Moderno: 1930- 1980*. São Paulo: Perspectiva/ Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- _____. *Teatro em Progresso: Crítica teatral (1955-1964)*. São Paulo: Livraria Martins, 1964.
- Queiroz. Maria Isaura P. de. *O Mandonismo Local na Vida Política Brasileira e Outros Ensaios*. São Paulo: Alfa-Ômega. 1976.
- Reis, João José; Silva, Eduardo. *Negociação e Conflito: A resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- Romero, Silvio. *História da Literatura Brasileira* (1889). Rio de Janeiro: José Olímpio, 1949.
- Sahlins, Marshall. *Cultura e Razão Prática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. *Ilhas e História*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- _____. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (parte II). *Mana*, Oct. 1997, vol.3, no.2, p.103-150.
- Schwarcz, Lília Katri Moritz. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil –1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Complexo de Zé Carioca*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, n.29out.1995.
- _____. *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- Schwarcz, Lília Moritz; Garcia, Lúcia. (orgs.) *Registros Escravos: Repertório das fontes oitocentistas pertencentes ao acervo da Biblioteca nacional*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2006.
- Schwarz, Roberto. *Que Horas São?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. “As idéias fora do lugar”. In: *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

- Skidmore, T. *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- Suassuna Filho, João. *Memórias... Histórias...*. Recife: Ed. Do Autor, 2000.
- SUASSUNA, Raimundo. *Uma Estirpe Sertaneja: Genealogia da Família Suassuna*. João Pessoa: A União, 1993.
- Stocking Jr., George W. (Org). "Pressupostos básicos da antropologia de Boas". In: Boas, Franz. *A Formação da Antropologia Americana: antologia*. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora UFRJ, 2004.
- Sylvestre, Josué. *Da Revolução de 30 à Queda do Estado Novo: Fatos e personagens da história da Campina Grande e da Paraíba (1930/1945)*. Brasília: Senado Federal, Centro Gráfico, 1993.
- Tamaru, Ângela Harumi. *Construção Literária da Mulher Nordestina em Raquel de Queiroz*. Campinas: Tese de Doutorado, UNICAMP, 2004.
- Teruya, Marisa Tayra. *Trajetória Sertaneja: um século de poder e dispersão familiar na Paraíba (1870-1970)*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Tese de Doutorado, 2002.
- Thompson, E. P. *William Morris, romantic to revolutionary*. Stanford: Stanford University Press, 1988.
- Velho, Gilberto. "Família e parentesco no Brasil contemporâneo individualismo e projetos no universo de camadas médias". *Intersecções: Revista de Estudos Disciplinares*. Rio de Janeiro: PPGCS/UERJ, nº2, ano 3, jul./dez., 2001. pp.45-52.
- Ventura, Roberto. *Estilo Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- Villela, Jorge L. M. "Societas Sceleris – cangaço e formação de bandos armados no sertão de Pernambuco". *Civitas*. v. 1, n. 2, pp.143-164.
- Villela, Jorge L. M.; Marques, Ana Claudia. "Sobre a circulação de recursos nas eleições municipais no sertão de Pernambuco". In: Heredia, Beatriz Maria A. (org.). *Como se Fazem Eleições no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2002. pp. 63-101.
- Vilhena, Luís Rodolfo. *Projeto e missão, o movimento folclórico brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: FUNARTE/FGV, 1997.
- Von Martius, Karl F. P. "Como escrever a História do Brasil" in: Revista do IHGB, T.6, Rio de Janeiro, 1844.
- Wagner, ROY. *The Invention of Culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1975.
- Williams, Raymond. *The Long Revolution*. Londres: Peguin, 1965.
- _____. "The Bloomsbury fraction" In: *Problems in Materialism and Culture*, Londres: Verso, 1980, pp. 148-169.
- _____. *O Campo e a Cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- Wittkower, Margot; Wittkower, Rodolf. *Les Enfants de Saturne: psychologie et Comportement des Artistes, de l'Antiquité à la Revolution Française*. Paris: Macula, 1991.
- Woortmann, Ellen. *Herdeiros, Parentes e Compadres: colonos do Sul e sitiantes do Nordeste*. São Paulo: Hucitec, 1995, pp.241-283.
- Woortmann, Klass. "Com parente não se negueia". *Anuário Antropológico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, nº 87, 1998, pp. 11-73.

Filmes

- O Homem de Areia: 50 anos depois da Revolução de 30, as Confissões de José Américo. Direção e Roteiro: Vladimir Carvalho. Interpretes: Fernanda Montenegro e Mário Lago. Embrafilmes, 1982, 116 minutos, VHS, P&B.
- REVOLUÇÃO de 30. Direção e Roteiro: Sylvio Back. Intérpretes (Comentários Críticos) Edgar Carone, Boris Fausto, Paulo Sérgio Pinheiro. Produtora: Sylvio Back Produções Cinematográficas, 1980, VHS, P&B.

Sites

Academia Brasileira de Letras: <http://www.academia.org.br/>

Academia Paraibana de Letras: <http://www.aplpb.com.br/>

Academia Pernambucana de Letras: <http://apl.iteci.com.br/>

CPDOC- FGV: [http://www.cpdoc.fgv.Br](http://www.cpdoc.fgv.br)

Genealogia Pernambucana: <http://www.araujo.eti.br/cascao2.asp>

Teatro de Amadores de Pernambuco: www.tap.org.br

Fundação Joaquim Nabuco: [http:// www.fundaj.gov.br](http://www.fundaj.gov.br)