



**Imagem 1: Padre Cícero Romão Batista.**



**Imagem 2: Lampião na famosa fotografia tirada por Lauro Cabral de Oliveira, em Juazeiro do Norte.**

## INTRODUÇÃO

*“Sobre esses dois elementos  
Já versou muita gente,  
Mas também vou versejar,  
Pois não sou incompetente.  
Só que desejo fazê-lo  
De maneira diferente”.*  
**Moreira de Acopiara.**

Conta-se que, em meados da década de 1920, mais especificamente março de 1926, duas das maiores figuras da história do Brasil, ligadas em especial à história do Nordeste brasileiro, se encontraram na cidade de Juazeiro do Norte, no Ceará. Justamente os dois elementos ao qual se referem os versos do cordelista Moreira de Acopiara: Padre Cícero e Lampião. Oficialmente, interesses nacionais teriam motivado esse encontro, devido especialmente à necessidade do governo federal de ter aliados que pudessem conter o avanço da Coluna Prestes<sup>1</sup> (mesmo que tais aliados pudessem ser criminosos procurados, como eram os cangaceiros).

No entanto, existiam muito mais elementos do que apenas o futuro do governo de Arthur Bernardes ou a contenção dos revoltosos em jogo – especialmente para os homens de Lampião, aliciados por promessas que iam

---

<sup>1</sup> “[...] O levante tenentista de maior repercussão foi a Coluna Prestes/Miguel Costa, que varreu o país de 1925 a 1927 [...]. Se o motivo imediato era derrubar o governo do presidente Arthur Bernardes, outras demandas tinham fôlego maior. Seus membros exigiam o voto secreto, a reforma do ensino público, a obrigatoriedade do ensino primário e a moralização da política. Denunciavam, também, as miseráveis condições de vida e a exploração dos setores mais pobres. A Coluna era fruto da união do grupo de tenentes paulistas (vinculados a Miguel Costa) com os militares sublevados no Rio Grande do Sul e comandados por Luís Carlos Prestes. Este último logo se converteria em símbolo do espírito de mudança que animava os tenentes, ganharia a admiração dos setores médios urbanos e se converteria no Cavaleiro da Esperança, tendo a Coluna suas fileiras engrossadas pela entrada de voluntários vindos de diferentes pontos do país. Percorreriam no espaço de dois anos e cinco meses 25 mil quilômetros, atravessando doze estados brasileiros; contavam com um núcleo fixo de cerca de duzentos homens, o qual, no entanto, chegou a alcançar um contingente de 1500 participantes em certos momentos da caminhada. Nas cidades visitadas pela Coluna, a reação era ambígua. Se alguns saudavam os tenentes e os viam como salvadores, outros reagiam a eles e às práticas arbitrárias que realizavam: arrebanhavam cavalos e gado sem o consentimento das populações; ordenavam o confisco de remédios, ataduras e alimentos em povoados e pequenas cidades. A Coluna evitava entrar em choque com as forças militares legalistas, movimentava-se com grande rapidez, e seu propósito era este mesmo: manter o movimento como uma espécie de protesto armado que parecesse invencível. E, nesse aspecto, a estratégia deu certo: a Coluna cruzou o país de Mato Grosso ao Maranhão, refez o trajeto e, em 1927, refugiou-se na Bolívia” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 348).

muito além de uma trégua momentânea, e o grupo político do Padre Cícero, responsável pela intermediação entre os difusos interesses dos cangaceiros e a vontade do poder central.

Ainda que motivos extremamente relevantes, podemos dizer que não foram apenas a política e a promessa de armas, munições e um título de capitão que levaram o respeitado (visto que temido) Virgulino Ferreira da Silva ao encontro do poderoso (visto que venerado) Cícero Romão Batista. Dos múltiplos fatores que poderiam ser aqui listados, parece não haver dúvidas de que a possibilidade de estar frente a frente com o seu idolatrado Padim Ciço<sup>2</sup> foi um dos aspectos igualmente importantes<sup>3</sup> para a ida de Lampião àquele canto, então em pleno desenvolvimento, do Cariri<sup>4</sup>.

Devoto declarado do Padre Cícero, mas também conhecido por sua grande vaidade e esperteza, Lampião deixou muitos rastros durante a passagem com seu bando por Juazeiro do Norte. Como um político em campanha, ou mesmo um artista famoso em turnê, o chefe dos cangaceiros não apenas preocupou-se em tirar fotografias suas e de seu bando (ver Imagem 3), como ainda “distribuiu muitas dessas fotos com o seu autógrafo e fez questão de posar ao lado de toda a sua família [...]” (LUSTOSA, 2011, p. 63). Também em Juazeiro

---

<sup>2</sup> Alcinha pela qual o político e religioso cearense é chamado até hoje por seus devotos. Na origem, “padim” seria uma corruptela de “padrinho”, não apenas em referência a uma forma carinhosa de chamar o padre, mas especialmente devido ao grande número de afilhados que teve durante sua vida.

<sup>3</sup> Muitos são os autores que atestam a forte religiosidade e vinculação de Lampião à figura de Padre Cícero, o que tornaria o encontro com o sacerdote um importante motivo para a ida dos cangaceiros a Juazeiro do Norte. Segundo Aglae Lima de Oliveira (1970, p.20), “desde criança Virgulino era religioso. Assistia missa aos domingos e dias santificados. Era devoto e afilhado de Nossa Senhora da Conceição e do Padre Cícero Romão Batista, do Juazeiro”. Já Nertan Macedo (1960a, p. 27) afirma que “a religiosidade do Capitão era a do sertão, a das Missões antigas, um catolicismo velho, feito de lendas, superstições, ladainhas, rosários, encomendações, ofícios de trevas, horas marianas, missões abreviadas e lunário perpétuo. A mesma dos seus antepassados que oravam no meio da noite e ao meio-dia, horas em que o Diabo se solta para perder o mundo. Sentimento de fundas raízes, no espaço e no tempo”.

<sup>4</sup> Região ao sul do Ceará que concentra, dentre os seus principais municípios, as cidades de Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha. Segundo Lira Neto (2009, p. 48): “O Cariri, vasto arco de serras verdes e vales férteis, é uma espécie de oásis encravado no meio do árido chão nordestino. Antes dos índios que lhe deram nome, outros povos mais antigos seguiram o curso dos rios e chegaram àquele lugar. Deixaram como testemunho de sua passagem um sem-número de inscrições e desenhos gravados na pedra. Em tempos ainda mais imemoriais, tudo aquilo fora um único e imenso oceano. Centenas de milhares de fósseis, muitos deles encontrados em sítios arqueológicos à flor da terra, ainda estão ali para comprovar que peixes pré-históricos, ouriços-do-mar, moluscos de duas conchas e outras criaturas de água salgada habitaram o lugar há cerca de 110 milhões de anos, época bem anterior à chegada dos primeiros humanos na Terra. O mar, um dia, virou sertão”.

do Norte, Lampião chegou a conceder até uma entrevista ao repórter Otacílio Macedo, do jornal *O Ceará*<sup>5</sup>, passando, assim, um claro recado de todo o seu destemor e poder às autoridades que ainda o caçavam pelo Nordeste do país.



**Imagem 3: Cangaceiros durante visita a Juazeiro do Norte em março de 1926. Lampião é o mais isolado, à esquerda. Foto: Pedro Maia.**

Do outro lado, estava um Padre Cícero que, junto a seus correligionários políticos, não passou sem algum embaraço pela visita dos audaciosos cangaceiros que há tanto tempo vinham aterrorizando o sertão. A situação estava longe de ser confortável para o grupo do religioso, questionados, inclusive, por parte da imprensa cearense.

Em matéria do *Jornal do Recife* de 10 de abril de 1926 (p. 3), mais de um mês, portanto, após a partida de Lampião de Juazeiro do Norte no dia 7 de março, um correspondente do jornal pernambucano em Fortaleza dá conta de que

a imprensa independente desta capital [...] teve, nos últimos dias, palavras veementes de protesto contra a hospedagem escandalosa que o Juazeiro dava a Lampião e seus quarenta e nove companheiros,

---

<sup>5</sup> Frederico Pernambucano de Mello (2012, p. 87) nos dá outra perspectiva sobre tais fotografias ao afirmar que os fotógrafos Lauro Cabral de Oliveira Leite e Pedro Maia as venderam “[...] às grosas, sobretudo o primeiro, sob a forma de postais, enviando outro tanto para os melhores jornais e revistas do país à época”.

que afrontavam as autoridades, transitando livremente pelas ruas, armados, e provocando a curiosidade do público que os seguia, positivados, como estavam, os seus intuitos pacíficos.

[...]

As populações do interior vivem alarmadas com a existência desse grupo de malfeitores e foi esse justamente um dos pontos que serviu de glosa à apreciação da imprensa independente, que não poupou o patriarca do Juazeiro.

O patriarca em questão, como facilmente podemos concluir, é o Padre Cícero. Um santo homem para alguns; um dentre tantos aproveitadores da fé alheia, um charlatão, para outros. Ou, ainda, sob o ponto de vista socioeconômico, “o arqui-coronel dos sertões” (MELLO, 2012, p. 54), em nada diferente dos demais latifundiários nordestinos<sup>6</sup>, que abrigavam e se utilizavam de capangas e cangaceiros para alcançar seus objetivos políticos (FACÓ, 1980, p. 161-162).

Seu poder era tamanho que, anos depois, e ainda hoje, dezenas de fiéis e curiosos passariam a visitar diariamente o alto da Colina do Horto, em Juazeiro do Norte. Lá está, junto a um museu e uma capela, a estátua de 27 metros de altura do Padim. Além das fitinhas amarradas nas grades e dos nomes e agradecimentos escritos na própria estátua, os devotos costumam agradecer graças alcançadas dando voltas ao redor da reprodução do cajado do Padre Cícero.

Assim, ainda de acordo com Rui Facó (1980, p. 133):

Talvez jamais um homem tenha adquirido no Brasil e mantido durante tanto tempo o prestígio alcançado pelo Padre Cícero entre as massas do campo. Sua popularidade espalhou-se por todo o interior setentrional do País, do Amazonas à Bahia, movimentou-se romarias durante décadas inteiras, foi alvo de discussões no Parlamento e na imprensa, colocou a cúpula da Igreja Católica em difícil posição, acirrou discórdias e lutas entre facções políticas. O sacerdote, apontado como milagreiro, conseguiu ser, por um longo período, ditador de almas, chefe político local, vice-governador do Estado, deputado federal eleito que se recusou a assumir a cadeira para não abandonar seu aprisco, tornou-se grande proprietário territorial, contribuiu decisivamente para

---

<sup>6</sup> Segundo Facó (1980, p. 161), Padre Cícero, apesar de sua origem humilde, teria, ao final da vida, posses que ultrapassariam a de famílias tradicionais do sertão nordestino. Em seu testamento “[...] são enumeradas 5 fazendas, 30 sítios, além de vários terrenos, ou lotes de terra, prédios urbanos, cujo total, pelo testamento, é impossível avaliar. Menciona, por exemplo, 15 ‘prédios’ (casas térreas) e sobrados (casas de dois pavimentos) em Juazeiro, faz referência a ‘um quarteirão de prédios’, sem dizer quantos, na Rua São Pedro, na mesma cidade; cita, de maneira imprecisa, como propriedade sua, o prédio onde funciona a cadeia pública, ‘bem como os demais que se seguem contiguamente à mesma rua e na Rua Padre Cícero’, de forma que, pelo documento em apreço, não se sabe exatamente quantos imóveis urbanos possuía o sacerdote. Além disso, tinha criação de gado, não se conhecendo porém o número de reses”.

fomentar a agricultura no Cariri e fundou uma cidade que, poucos anos mais tarde, seria a segunda do Estado, depois da capital. “Não exageramos. Veneram-no como a um santo multidões de todos os recantos do Nordeste brasileiro”.

E quanto a Lampião? Um bandido sanguinário, um cruel cangaceiro que trabalhava, inclusive, sob a proteção de grandes coronéis? Ou estaria mais para um *Robin Hood* do sertão, lutando contra os desmandos dos poderosos coronéis, na reação violenta, mas justificável, dos oprimidos? Talvez a definição de Hobsbawm (2010, p. 88), para quem Lampião foi um “[...] herói ambíguo”, soe mais adequada e, de certo modo, apaziguadora. No entanto, muitos dos opositores do capitão Virgulino dificilmente aceitariam a ideia de vê-lo como um herói.

Ainda que vivendo na terra do sol, o certo é que não estamos tratando nem de deuses nem de diabos, tampouco também de homens comuns. Os dois sujeitos que se encontraram naquele mês de março de 1926, no oásis da região que é o glorioso berço de ambos, o sertão nordestino, não podem ser vistos através de uma simplificação dualista, de uma lógica maniqueísta ou apenas pelas paixões que despertaram. Seus tantos seguidores e detratores, além de seus legados, da história, de suas façanhas (reais ou imaginadas) e dos múltiplos estudos e obras produzidas até hoje sobre eles, atestam que estamos diante de dois casos especiais. Tanto Padre Cícero quanto Lampião são expoentes, criações de um mundo repleto de arbitrariedades, violências, marcado pela forte desigualdade social, extremamente paternalista e no qual a natureza manifesta-se de modo quase sempre arredo, como nas muitas secas prolongadas. Mas, por outro lado, um mundo igualmente inventivo e rico culturalmente, que sempre contribuiu profundamente na construção do imaginário brasileiro.

Neste sentido, na tese que ora apresentamos, Padre Cícero e Lampião serão analisados muito mais enquanto objetos, imagens produzidas, quer pelo imaginário coletivo, quer pela mente de um dramaturgo, do que como pessoas que tiveram uma existência não-ficcional. É evidente que esse último aspecto passa longe de ser ignorável, pois as imagens sociais ou artísticas de ambos foram e são produzidas a partir de entes primeiros, históricos, que existiram, seres humanos no mundo real. Portanto, como já pôde ser observado, por

diversas vezes iremos aqui nos referirmos tanto a Padre Cícero quanto a Lampião pela nomenclatura de “personagens”, “figuras” ou similares. Tal terminologia será utilizada justamente pelo fato de ambos, como partes centrais deste estudo, serem abordados sob uma perspectiva teórica particular (como criaturas legendárias) e através da análise de suas representações em algumas obras dramatúrgicas, especialmente teatrais.

Com uma força repercussiva própria de grandes imagens poéticas, os sujeitos históricos Padre Cícero e Lampião se tornaram personagens amplamente presentes nas muitas produções artísticas da cultura popular nordestina. Mas não são apenas na literatura de cordel, na voz dos cantadores, nas xilogravuras, nas esculturas em barro, madeira etc. que eles podem ser encontrados. Ambos também podem ser vistos (especialmente Lampião, devido a sua existência mais nômade e aventureira) em filmes, desenhos, revistas em quadrinhos e até mesmo jogos de *videogame* (ver Imagem 4).



**Imagem 4: Luiz Carlos Vasconcelos como Lampião em cena do filme *Baile Perfumado* (1997), dirigido por Lírío Ferreira e Paulo Caldas.**



Na dramaturgia teatral não é diferente, havendo, inclusive, grande diversidade de tratos em relação às nossas personagens. Encontramos, por exemplo, obras produzidas a partir dos folhetos do cordel, que conservam traços dessa arte popular tipicamente nordestina, com muitas delas sendo concebidas para exaltar os feitos de ambos ou reforçar a imagem de um santo Padre Cícero ou um heroico e destemido Lampião. De igual maneira, também nos deparamos com peças mais críticas, que colocam tais personagens sob outra perspectiva, desmistificando-os. Das múltiplas visões sobre ambos, escolhemos três dessas várias peças teatrais para aqui analisarmos. Trata-se, é verdade, de uma ínfima amostragem diante de um grande universo de obras sobre Padre Cícero e Lampião, no entanto, tal conjunto é suficientemente representativo para os fins desta tese.

Com tais análises, objetiva-se apontar como os aspectos relativos ao caráter legendário, ou lendário<sup>7</sup>, de tais personagens (Padre Cícero e Lampião) se amoldam às diferentes escritas que aqui veremos. Como dramaturgos acabam por conciliar, por exemplo, no universo do dramático, as demandas de uma forma como a legenda, que se moldaria muito melhor ao arcabouço da Épica. E, por fim, nesta negociação tácita, como fica a personagem apresentada no drama em relação à legenda que lhe deu origem. Em resumo, poderíamos dizer que esta tese é uma investigação, a partir das personagens de Padre Cícero e Lampião, de como a legenda se relaciona com a forma dramática (ou diferentes formas dramáticas), lançando outra luz aos estudos sobre as obras e tipos de personagens em questão.

Termo praticamente ignorado no estudo de obras teatrais, especialmente as modernas, a noção de legenda será explicada com cuidado no seu devido momento. Para tal, utilizarei, dentre outros<sup>8</sup>, o estudo intitulado *Formas simples: Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste*, escrito pelo teórico germano-holandês André Jolles e publicado inicialmente no ano de 1930<sup>9</sup>. Será a partir da definição e reflexão de Jolles sobre esta forma simples específica que é a legenda, que discutirei os aspectos que compõem os nossos

---

<sup>7</sup> Ver capítulo 1.1.

<sup>8</sup> FRANCO JÚNIOR, 2003. LE GOFF; SCHMITT, 2017a e 2017b. LYONS, 1989.

<sup>9</sup> A edição brasileira é de 1976.

casos específicos, ou seja, como Padre Cícero e Lampião se constituem como sujeitos legendários e o que o olhar sobre esses dois casos pode acrescentar na reflexão sobre as peças dramáticas em questão. Ou, ainda, o que poderíamos, com esses casos, acrescentar ao próprio conceito de legenda, especialmente em seu sentido moderno. Mais do que operar inúmeros conceitos, portanto, trata-se de aprofundar o olhar sobre uma determinada perspectiva.

Para a produção desta tese foram consultados alguns títulos importantes dentro da farta bibliografia existente sobre Padre Cícero, Lampião e seus contextos socioculturais. Obras fundamentais para o levantamento e a análise dos aspectos legendários de nossas personagens, dentre as quais, destaco ANSELMO, 1968; CAVA, 2014; CHANDLER, 1980; DÓRIA, 1981; FACÓ, 1980; HOBBSAWM, 2010; JASMIN, 2016; LUSTOSA, 2011; MACEDO, 1960a e 1960b; MELLO, 2011, 2012 e 2015; **NEGREIROS, 2018**; NETO, 2009; OLIVEIRA, 1970; QUEIROZ, 1965 e 1977; RAMOS, 2014; SHAKER, 1979; SOBREIRA, 1969 e WALKER, 1995. Estudos diversos e por vezes com entendimentos conflituosos sobre o papel exercido na história pelo patriarca do Juazeiro e pelo rei do cangaço.

No entanto, o ponto de partida para a tese que aqui será desenvolvida reflete primeiramente os anseios de um artista-pesquisador. Na condição não apenas de professor e pesquisador da dramaturgia, mas também de dramaturgo, foram questões relacionadas especificamente à criação artística que me conduziram inicialmente às figuras de Padre Cícero e Lampião e, por conseguinte, a este trabalho. Farei agora, portanto, um breve resumo deste percurso.

Contratado pelo Serviço Social do Comércio, SESC, em 2014, conduzi uma das etapas do projeto *Dramaturgia – Leituras em Cena* nas cidades de Fortaleza, Sobral, Crato e Juazeiro do Norte. O projeto, à época, consistia em apresentar e discutir textos dramáticos com grupos locais, além de orientar as leituras dramatizadas destes textos pelos grupos. Escolhi, para tal fim, o texto *Curral Grande*, de Marcos Barbosa, sobre campos de concentração instituídos pelo poder público em 1932 para recolher os flagelados de mais uma das grandes secas que tanto assolaram o Ceará. A troca com os grupos participantes foi bastante enriquecedora e a execução do projeto bem avaliada.

Entretanto, a partir dali, tendo um contato mais próximo com as pessoas, os temas e a fortuna cultural de regiões até então pouco conhecidas por mim, em especial o Cariri (além de Juazeiro do Norte e do Crato, uma das leituras foi apresentada na Fundação Casa Grande – Memorial do Homem Kariri<sup>10</sup>, em Nova Olinda), despertou-se em mim o interesse em aprofundar-me sobre a figura de Padre Cícero. Foi a partir da leitura de biografias e estudos sobre o religioso que cheguei ao encontro de março de 1926, um encontro carregado de versões contraditórias entre duas personagens também extremamente controversas. Não me restavam dúvidas de que, com tantas possibilidades, eu estava diante de um farto material para a criação de um texto dramático.

Deste modo, a presente tese apresenta como principal foco de análise a relação entre a forma narrativa da lenda e a dramaturgia teatral, no caso específico das figuras de Padre Cícero e Lampião, e tem como objetivo central reunir, analisar e selecionar subsídios de diferentes fontes bibliográficas e iconográficas para a construção de uma obra dramatúrgica sobre o encontro que teria havido entre o referido padre e o referido chefe cangaceiro em Juazeiro do Norte no ano de 1926. Algumas perguntas foram fundamentais para a condução desta investigação. Dentre elas, destacamos: quais os elementos constitutivos da forma narrativa da lenda e como esses elementos podem ser associados a Padre Cícero e Lampião a ponto de que possam ser considerados personagens legendários?; de que modos a lenda se relacionaria com a forma dramática nas abordagens teatrais de tais personagens?; e, por fim, como conciliar os dados contraditórios, ou seja, as controvérsias existentes em tais dados, e como abordar os aspectos legendários que cercam as figuras de Padre Cícero e Lampião para a constituição de uma obra dramatúrgica sobre o encontro marcante de 1926?

Acreditamos que esta última pergunta, que naturalmente só pode ser respondida após um mínimo esboço de resposta às primeiras, é, sem dúvida, o nosso principal problema. Como elaborar dramaturgicamente os dados obtidos? Em primeiro lugar, compete-nos dizer que um objeto artístico, com todas as particularidades que comporta, não pode ser visto apenas como um produto lógico e/ou exato oriundo de uma reflexão teórica. Dessa maneira, se cabe-nos

---

<sup>10</sup> Organização não-governamental fundada em 1992 e voltada para a formação cultural de jovens e adolescentes.

uma hipótese, esperamos que as contradições que o encontro de 1926 oportunamente nos traz, vistas sob a ótica da ambivalência de suas personagens, possam transmutar-se em material libertador/inspirador para uma criação dramática e que o próprio processo de nossa investigação, com as escolhas e ponderações do pesquisador, possa revelar subsídios fundamentais para a criação de estratégias de ajuste do perfil legendário das personagens à forma dramática. Nesse sentido, julgamos ainda que, na escolha dos dados a serem apresentados e das peças a serem analisadas, o artista-pesquisador já toma as decisões que serão fundamentais para a definição de sua arquitetura dramática e acaba por levantar material que reverberará na peça final por meio de um processo intertextual.

Como caminho metodológico, buscamos observar Padre Cícero e Lampião como seres da linguagem em textos de diferentes tipos, ficcionais ou não, especialmente os dramáticos, em relação à legenda e sua forma narrativa. Não se trata, portanto, de um trabalho à caça da verdade dos fatos, da realidade histórica, mas sim de um olhar voltado prioritariamente para algumas das construções imaginárias de ambos, Padre Cícero e Lampião, tomados como imagens poéticas, “[...] em sua novidade, em sua atividade” (BACHELARD, 2008, p. 2). Isto não significa, contudo, que os dados históricos devam ser completamente ignorados, já que a força de ressonância de tais personagens parece justificar-se notadamente por suas presenças em dado momento histórico, além do fato de que, para a composição de nossa obra dramática, devemos também agenciar elementos contextuais referentes ao encontro de 1926. Esta tese apresenta, portanto, uma abordagem multidisciplinar, com entrecruzamento de dados provindos da história, de estudos sociológicos e da teoria literária, de biografias e da dramaturgia, para configurar a rica ambivalência das figuras de um padre e de um cangaceiro do sertão nordestino nos anos iniciais do século XX, fato provocador da imaginação popular na cadeia da transmissão oral, sem contar igualmente as inúmeras controvérsias dos estudiosos acadêmicos, mas sobretudo as fantasias dos cordelistas e dos artistas em geral. Nesse aspecto, a intertextualidade, conceito sobre o qual trataremos com mais cuidado no devido momento, permeia todo o nosso trabalho, especialmente a peça criada, justamente pelo sentido de conexão entre discursos diversos que o conceito intertextualidade estabelece.

## Mapa da tese

O primeiro capítulo desta tese é denominado “Padre Cícero e Lampião: lendas do sertão”. A rima simples contida no título do capítulo é proposital e visa lembrar, mesmo que por um soar distante e uma construção banal, da voz dos muitos poetas populares e cantadores do sertão nordestino, os responsáveis pela literatura de cordel. Não se pode ignorar um dos principais meios de perpetuação e divulgação, senão o maior, dos feitos e qualidades (ou defeitos, a depender das paixões e/ou posições ideológicas do cordelista) de Padre Cícero e Lampião, as afamadas personagens que aqui irei analisar.

Obviamente, o título também aponta para a principal discussão contida no capítulo: a questão da legenda. A partir dos já citados estudos de André Jolles, Franco Júnior, Le Goff e Schmitt e Lyons, busco estabelecer uma delimitação da legenda que me permita operar, sob tal perspectiva, na apresentação das figuras de Padre Cícero e Lampião, levando-se em consideração toda a força de suas presenças no imaginário brasileiro, em especial em significativa parcela do Nordeste do país.

O capítulo começa na exposição da gênese da forma narrativa da legenda, no âmbito da Idade Média, e na apresentação de seus vários elementos característicos, especialmente a partir do estudo dos *exempla* e das implicações decorrentes do enfoque dos seres legendários como representantes exemplares do Bem ou do Mal.

Completaremos este capítulo com a abordagem de nossas duas personagens pela ótica da legenda. Para melhor proceder a tal abordagem, divido em quatro blocos (“Nascimento”, “Milagres e feitos de Padre Cícero”, “Feitos de Lampião” e “Morte”) a exposição de momentos exemplares atribuídos a Padre Cícero e Lampião, quer atribuídos pela narrativa histórica quer pelo imaginário popular. Evitaremos tomar partido neste momento, apresentando visões inclusive conflitantes sobre as personagens. A imparcialidade deste momento justifica-se pelo fato de estarmos em busca de subsídios para a posterior criação dramatúrgica, quando, enfim, a pretensa neutralidade cederá lugar ao discurso pessoal do artista.

No capítulo seguinte, intitulado “Padre Cícero e Lampião: as imagens legendárias no drama”, elaboro a análise de três obras dramáticas que apresentam aspectos relevantes no trato de tais figuras, apontando diferentes relações na construção da forma dramática em função do aspecto legendário das figuras envolvidas. Serão analisadas as seguintes peças teatrais: *A chegada de Lampião no inferno*, de Jairo Lima; *O chão dos penitentes*, de Francisco Pereira da Silva; e *Auto de Angicos*, de Marcos Barbosa. Obras produzidas em diferentes momentos e com características diversas, mas que apresentam elementos que nos auxiliam a refletir sobre o trato legendário de nossas duas personagens centrais no âmbito da dramaturgia.

Em seguida, no derradeiro capítulo, apresento a peça *Padre Cícero e Lampião*, construída a partir da ideia de abordar dramaturgicamente o encontro entre ambos, no ano de 1926, em Juazeiro do Norte. Também serão expostos aspectos relativos ao seu processo criativo, com a breve apresentação das conexões intertextuais que a peça abriga em relação ao material apresentado nos capítulos anteriores, refletindo, assim, de que modo tal obra também opera a relação dos aspectos legendários com a forma dramática.

## 1. PADRE CÍCERO E LAMPIÃO: LEGENDAS DO SERTÃO

[...]

*Que o mais impecável verso  
breve afunda feito o resto  
(embora mais lentamente  
que o bronze, porque mais leve)  
sabe o poeta e não o ignora  
ao querê-lo eterno agora”.*

**Antonio Cicero.**

No trecho acima estão as linhas finais do poema *História*<sup>11</sup>, de Antonio Cícero. Nele, a partir de um questionamento inicial (“A história, que vem a ser?”), o poeta explicita sua visão da efemeridade do mundo, da finitude dos elementos que compõem a história.

Tudo se perde na história, das “[...] palavras que a gravam” aos “[...] desacertos dos homens”, e, no fim, restaria apenas a tentativa vã do poeta, que, mesmo consciente de que também o seu poema não será perpétuo, se deixa iludir “ao querê-lo eterno agora”. Essa busca pela eternidade, através da linguagem, está intimamente associada à ideia da lenda, figura que aqui iremos estudar.

Se pensarmos nos casos específicos de Padre Cícero e Lampião, logo notaremos ser justamente o caráter legendário, assumido por tais personagens, que dão a eles um prolongamento no tempo com uma força própria das imagens poéticas, chegando até mesmo a sobrepujar seus referentes históricos, ou seja, os “verdadeiros” Padre Cícero e Lampião.

Mas, afinal, o que é, de fato, a lenda? Qual relação esta forma medieval, difundida mais fortemente na Europa a partir do século XIII, teria com figuras históricas do século XX, personagens do sertão brasileiro como Padre Cícero e Lampião? Talvez seja mais fácil compreender a relação entre a lenda (uma forma inicialmente associada à vida dos santos) e a imagem de um religioso,

---

<sup>11</sup> Eis o poema completo: “HISTÓRIA / A história, que vem a ser? / mera lembrança esgarçada / algo entre ser e não-ser: / noite névoa nuvem nada. / Entre as palavras que a gravam / e os desacertos dos homens / tudo o que há no mundo some: / Babilônia Tebas Acra. / Que o mais impecável verso / breve afunda feito o resto / (embora mais lentamente / que o bronze, porque mais leve) / sabe o poeta e não o ignora / ao querê-lo eterno agora” (CÍCERO, 2002, p. 59).

como Padre Cícero, mas que relação poderia ser estabelecida com a vida de um homem que foi, para muitos, símbolo maior da violência, como Lampião? Essas são algumas das questões que guiam este nosso primeiro capítulo.

Inicialmente (no “capítulo 1.1. Da legenda”), na tentativa de responder a tais perguntas, buscaremos abordar a questão da legenda desde sua origem, passando por sua etimologia, definição, suas principais características, até o seu modo de funcionamento, especialmente a partir das reflexões de Jolles (1976), cujo enfoque sobre a legenda é estabelecido numa perspectiva morfológica (tratando-a como uma forma simples, conforme definição do autor); das considerações de Franco Júnior (2003) em relação à *Legenda áurea*, obra fundamental deste gênero, de autoria do clérigo italiano Jacopo de Varazze e traduzida pelo historiador brasileiro; de elaborações conceituais de Le Goff e Schmitt (2017a e 2017b) em seu *Dicionário analítico do Ocidente medieval*; além de alguns estudos (especialmente LYONS, 1989) a respeito do *exemplum*, dispositivo discursivo presente na legenda medieval e essencial para uma melhor compreensão desta forma.

Após a apresentação de tais características e contribuições referentes à legenda, o principal conceito operativo desta tese, discutiremos (no “capítulo 1.2. Os aspectos legendários em Padre Cícero e Lampião”) os elementos que ajudam a definir o caráter legendário das nossas personagens centrais, expondo os aspectos que sejam mais relevantes a esta pesquisa. Tal exposição se dará através do uso de exemplos retirados de meios diversos (suas biografias, relatos, obras críticas, peças de arte, especialmente a literatura de cordel, notícias de jornal etc.) e que reforçam a imagem que buscamos estabelecer, ou seja, de que estamos lidando com figuras vistas como extraordinárias e, ao mesmo tempo, cercadas de contradições.

Como parte da metodologia para a apresentação e discussão dos aspectos legendários de tais personagens, organizaremos nossa argumentação em quatro etapas, assim intituladas: “Nascimento” (1.2.1.), “Milagres e feitos de Padre Cícero” (1.2.2.), “Feitos de Lampião” (1.2.3.) e “Morte” (1.2.4.).



## 1.1. Da legenda

Para iniciarmos nossa exposição sobre a legenda, observemos a imagem abaixo. Trata-se da terceira parte de um famoso tríptico pintado pelo religioso e artista italiano Fra Angélico no século XV e que pode ser encontrado atualmente no Museu do Vaticano<sup>12</sup>.



**Imagem 5: A história de São Nicolau de Bari. Milagroso salvamento de um navio do naufrágio, de Fra Angélico (1437).**

À direita, na parte mais escura da imagem, vemos um navio em meio a um mar turbulento e um céu carregado. Enquanto a tripulação deste navio parece rezar, no céu, exibe-se uma figura iluminada, um santo envolto num círculo dourado e a manejar as velas da embarcação, atendendo, provavelmente, às preces dos viajantes.

A obra representa, conforme o título nos indica, um milagre atribuído a São Nicolau, narrado da seguinte maneira num famoso escrito do século XIII:

---

<sup>12</sup> Apenas a segunda parte deste tríptico não está localizada no Vaticano, fazendo parte do acervo da Galeria Nacional da Úmbria, em Perúgia, Itália.

Conta-se também, pelo que se lê numa crônica, que Nicolau assistiu ao concílio de Nicéia. Certo dia uns marinheiros que estavam em perigo invocaram, com os olhos cheios de lágrimas: “Nicolau, escravo de Deus, se o que nos disseram é verdade, mostre-nos seu poder”. Imediatamente apareceu-lhes alguém que se assemelhava ao santo: “Vocês me chamaram, e aqui estou”. E pôs-se a ajudá-los a manobrar a embarcação, fosse no cordame, fosse nas velas, até a tempestade cessar. Terminada a viagem, os marinheiros foram à igreja de Nicolau, onde sem que ninguém o apontasse, eles o reconheceram embora nunca o tivessem visto. Então agradeceram a Deus e a ele por sua salvação, que o santo atribuiu à divina misericórdia e à fé daqueles homens, não aos seus próprios méritos (VARAZZE, 2003, p. 70-71).

O relato faz parte de uma compilação de histórias da vida dos santos, intitulada *Legenda áurea* e escrita pelo ex-arcebispo de Gênova, o italiano Jacopo de Varazze. Segundo Jolles (1976, p. 31), esta seria a primeira obra em que a palavra *legenda* apareceria, apesar da forma já ser encontrada em trabalhos anteriores, no entanto, sem a referida denominação.

Segundo Hilário Franco Júnior (2003, p. 12), tradutor da obra em questão para o português, seu título pode ser compreendido como “[...] um conjunto de textos (‘legenda’, literalmente ‘aquilo que deve ser lido’, também tinha o sentido de ‘leitura da vida dos santos’) de grande valor (daí ‘áurea’, de ‘ouro’) moral e pedagógico”. Não queremos ignorar a grandeza moral e pedagógica do trabalho do escritor medieval, mas o que nos interessa aqui é apenas o primeiro termo deste título: a *legenda*.

Numa rápida busca aos principais dicionários brasileiros (AURÉLIO, 2010, p. 1247; HOUAISS, 2015, p. 583) é possível encontrar, dentre significados que obviamente também não se adequam à nossa pesquisa (como “texto explicativo que acompanha gravuras, mapas etc.” ou “letreiro, rótulo”), duas definições para *legenda* que, à primeira vista, parecem mais associadas a nossos intentos. São eles: 1. Relato da vida dos santos e 2. Lenda.

De fato, *legenda* e *lenda* tornaram-se sinônimos modernamente, no entanto, é preciso retornarmos à origem do primeiro termo para compreendermos certa distinção importante entre seu sentido primário e sua segunda acepção. Para tal, voltemos a Franco Júnior (2003, p. 12) que elabora um breve percurso do termo *legenda* até este passar a ser compreendido como sinônimo de *lenda*:

*Legenda* não existe no latim clássico, sendo criação da liturgia medieval, que no século IX transformou o adjetivo verbal de *legere* em substantivo que indicasse a narrativa hagiográfica lida em festa de cada santo. Em meados do século XII, o famoso liturgista João Beleth [...] usou a palavra apenas relativamente à vida dos santos confessores e não à paixão dos mártires, mas de forma geral tal distinção não foi aceita, como mostra a própria *Legenda áurea*. Ainda com o sentido tradicional, ele passou em fins do século XII para o francês e depois para as outras línguas vernáculas, e somente no século XIX, com os positivistas, ganhou a acepção de ‘lenda’, relato que deforma fatos e personagens históricos.

Originário na hagiografia católica, portanto, o termo *legenda* nasce como referência ao registro da vida dos santos para, apenas no século XIX, assumir um sentido mais amplo. Não se trata simplesmente de histórias inventadas, pois algumas delas até encontram respaldo histórico, no entanto, também o aspecto historiográfico seria irrelevante na compreensão dessa forma, pois “[...] a *legenda* ignora completamente a realidade ‘histórica’, para conhecer e reconhecer apenas a virtude e o milagre” (JOLLES, 1976, p. 43).

Sobre o modo de funcionamento da *legenda*, Jolles (1976, p. 42) aponta ainda que sua composição (a qual, conforme veremos a seguir, é baseada fundamentalmente no *exemplum*<sup>13</sup>, elemento discursivo bastante utilizado no decurso da Idade Média) é muito bem definida, trazendo assim uma certa segurança aos sacerdotes responsáveis por sua divulgação.

Enquanto linguagem, a vida dos santos (*Vita*) descrita por estes textos possui um caráter essencialmente fragmentário, que pode ser justificado pela necessidade de se mostrar apenas momentos exemplares de tais vidas. Ainda conforme Jolles (1976, p. 42), considerando a necessidade de ser um “modelo imitável”, trata-se de uma existência novamente realizada, já que, na seleção de feitos que compõem a hagiografia, é preciso também haver um desenvolvimento correspondente “[...] à história de uma existência real”. Entretanto, diferente das biografias, em que a história de um indivíduo amarra-se à cadeia contínua dos acontecimentos da vida humana, no relato legendário, há uma descontinuidade própria a fim de explicitar apenas os momentos de “objetificação do Bem”, ou seja, de confirmação da existência sagrada, como os milagres ou atos de grande

---

<sup>13</sup> Ao longo desta tese, a fim de evitar confusões, utilizarei o termo em latim, *exemplum*. A exceção estará apenas nas citações referentes a Lyons (1989), que, no seu texto original, em inglês, utiliza o termo *example*, correspondente a “exemplo”, em português. Nesse caso, em minhas traduções, respeitarei o emprego moderno dado pelo autor.

virtude. Convém-nos ainda afirmar que essa “objetivação do Bem” depende, de modo decisivo, de uma disposição ativa do sujeito legendário. Não apenas pela assunção do milagre, mas também pelo fato de que sua santidade repousa igualmente no conjunto de suas escolhas (LE GOFF; SCHMITT, 2017b, p. 504).

O processo que conduz Santo Antônio do Egito<sup>14</sup> à santidade, por exemplo, começa a partir de sua decisão em renunciar aos bens materiais para seguir como um eremita pelo deserto. Em diversas narrativas hagiográficas, podemos identificar tal disposição ativa não apenas na escolha por renunciar aos bens materiais, mas também no abandono aos prazeres da carne, no enfrentamento dos demônios etc.

Como “aquilo que deve ser lido” ou como “coisas a dizer”<sup>15</sup>, as legendas eram acessíveis não apenas sob a forma escrita, para a leitura individual, como também em sua forma oral, contadas ou lidas em espaços públicos, evocando, assim, “[...] uma atividade quase ritual” (JOLLES, 1976, p. 60).

Especialmente devido a este caráter ritual e por apoiar-se numa estrutura de fácil compreensão, é que, a partir do século XIII, com o papa Inocêncio III, as legendas passaram a fazer parte de modo efetivo do ambiente medieval. Sua popularização se dá especialmente através da pregação dos membros das chamadas Ordens Mendicantes, constituída por clérigos que, na esteira das ideias de São Francisco de Assis (ele próprio um frade mendicante), passaram a ter permissão para realizar tais pregações em qualquer lugar, e não apenas no interior das igrejas.

Em pleno período das cruzadas, a lenda se tornou também um importante mecanismo a favor dos propósitos da Igreja Católica. Na luta por fieis, era necessário estabelecer uma melhor comunicação com parcela importante da sociedade medieval e a estrutura da lenda favorecia esse aspecto. Com ela, era possível uma maior eficácia no trato com os leigos, que formavam a grande

---

<sup>14</sup> Ou Santo Antônio do deserto, também intitulado de “o príncipe dos eremitas” e santo ao qual iremos nos referir em outros momentos ao longo deste capítulo. Não se trata, portanto, do Santo Antônio mais famoso entre os brasileiros, o Santo Antônio de Pádua, ou de Lisboa. Utilizaremos o exemplo de Santo Antônio em alguns momentos desta tese, não por algum tipo de devoção ou aproximação de sua história com as de Padre Cícero ou Lampião, mas pelo caráter mais didático de sua narrativa na “Legenda áurea” em relação aos pontos de nossa argumentação.

<sup>15</sup> De acordo com JOLLES (1976, p. 60), “*Legenda* é um termo neutro plural que significa ‘coisas a dizer’ e se tornou na Idade Média um feminino singular da primeira declinação: *legenda*, genitivo *legendae*”.

maioria da população da Idade Média e que eram aqueles que não partilhavam, ou partilhavam muito pouco, do mundo dos letrados, dominado sobretudo pelos clérigos<sup>16</sup>.

Além desse sentido didático, com foco direcionado ao diálogo com a população em geral, enquanto forma específica do período medieval, as compilações das histórias das vidas dos santos também guardavam a função de assegurar um discurso comum entre os próprios religiosos católicos.

Ao reunir diversas narrativas hagiográficas numa mesma publicação, as lendas passaram a servir como material fundamental para a manutenção de uma certa unidade temático-discursiva nas pregações (mais até do que a Bíblia, devido ao discurso com menor espaço para múltiplas interpretações e mais simples das lendas). Conforme Le Goff e Schmitt (2017b, p. 415), “diante do crescimento dos movimentos heterodoxos e do perigo sarraceno na Terra Santa, o controle da pregação popular tornou-se prioridade para a Igreja”. Em resumo, com o uso progressivo das lendas, evitava-se o desvirtuamento em relação aos dogmas da Igreja e, conseqüentemente, o desenvolvimento de cultos pagãos<sup>17</sup>.

As duas características acima mencionadas (os aspectos didático e regulador da legenda<sup>18</sup>) decorrem, no entanto, de um outro aspecto, já mencionado *en passant* e central para a compreensão desta forma medieval, aspecto este que diferencia frontalmente a legenda de uma simples lenda, especialmente pelo seu teor moralizante. Na exposição da vida dos santos, é no

---

<sup>16</sup> “A distinção entre clérigos e leigos é um dos fundamentos da sociedade medieval e de sua ideologia. De natureza inicialmente religiosa, já que ela se refere aos diferentes estatutos e funções dentro da *ecclesia* entendida como a reunião de todos os cristãos, essa distinção atinge na realidade todo o funcionamento da sociedade: ela concerne a estatutos jurídicos, formas de cultura, modos de vida distintos. É ainda mais fundamental na medida em que tende a aplicar aos homens uma divisão bem mais geral que caracteriza todas as representações do mundo cristão: entre espiritual e temporal, sagrado e profano e, em suma, entre Deus e os homens” (LE GOFF; SCHMITT, 2017a, p. 268).

<sup>17</sup> Por vezes, os cultos pagãos eram apresentados como algo inapropriado no próprio conteúdo temático das lendas. Ainda na narrativa da vida de Santo Antônio do Egito, por exemplo, há uma crítica aos arianos, seguidores de Ário, “[...] que quebraram a unidade da Igreja, macularam os batistérios e os templos e imolaram os cristãos nos altares, como ovelhas” (VARAZZE, 2003, p. 174).

<sup>18</sup> Ao explicitar os objetivos do autor medieval, Franco Júnior (2003, p. 12) resume bem o sentido dessas duas características: “O objetivo imediato de Jacopo de Varazze era fornecer aos seus colegas de hábito, os dominicanos ou frades pregadores, material para a elaboração de seus sermões. Material teologicamente correto, isento de qualquer contágio herético, mas também compreensível e agradável aos leigos que ouviriam a pregação”.

caráter exemplar de tais narrativas que se encontra uma das principais marcas distintivas da legenda, daí que o principal dispositivo<sup>19</sup> discursivo identificado à mesma seja o *exemplum*, um bom caminho para melhor compreendermos a forma medieval que estamos estudando.

### 1.1.1. O *exemplum*

Recurso expressivo amplamente utilizado pela Igreja Católica no período medieval, o *exemplum* pode ser definido como um “termo retórico latino para uma narrativa curta de caráter moralista e que pode servir de paradigma em relação ao assunto de que trata” (EXEMPLUM, 2018). Muito presente nos sermões desde os clérigos medievais, o *exemplum*, no entanto, é um recurso que pode ser encontrado em gêneros textuais diversos como a literatura de cordel<sup>20</sup>, além de variados contos populares, maravilhosos, discursos jurídicos etc.

Para a melhor compreensão do que seja o *exemplum*, vejamos parte inicial da narrativa da vida de Santo Antônio do Egito na ótica de Jacopo de Varazze (2003, p. 171-172):

1. Antônio tinha vinte anos quando ouviu ler na igreja: “Se você quiser ser perfeito, vai, vende tudo o que tem e dá aos pobres”. Ele então vendeu todos os seus bens, distribuiu-os aos pobres e levou uma vida eremítica. Teve, por isso, de suportar incontáveis tormentos da parte dos demônios.

Certa vez em que, ajudado pela fé, superou o desejo de fornicção, rezou e pediu para ver o diabo que seduzia os jovens. Este então

---

<sup>19</sup> De acordo com Lyons (1989, p. 9), o termo “dispositivo” é mais adequado que “gênero” para nos referirmos ao *exemplum*: “The distinction between ‘device’ and ‘genre’ may not seem particularly important at first glance, but the consequences for our understanding of texts containing examples are ultimately considerable. These include assumptions of the independent and self-governing character of examples, which would, as genre, obey rules different from those of the larger texts in which they might find themselves. But more important, and more elementary, is the way in which the generic assumption cuts off the wealth of associations that have historically characterized the word *exemplum* itself”. [A distinção entre ‘dispositivo’ e ‘gênero’ pode não parecer particularmente importante à primeira vista, mas as consequências para o nosso entendimento de textos contendo exemplos são, em última instância, consideráveis. Estas incluem suposições acerca do caráter independente e autônomo dos exemplos, que, como gênero, obedeceria a regras diferentes em relação à maioria dos textos em que poderiam se encontrar. No entanto, mais importante, e mais elementar, é o modo pelo qual a suposição genérica eliminaria a fortuna de associações que tem caracterizado historicamente a própria palavra *exemplum*] (tradução nossa).

<sup>20</sup> “Os exempla da literatura de cordel seguem toda essa tradição pedagógica de disciplina própria da narrativa exemplar medieval” (MELLO, 2016, p. 251).

apareceu sob o aspecto de um menino negro e confessou-se vencido por ele, que por sua vez disse: “Você é tão pequeno, que daqui para frente não o temerei mais”.

Outra vez, quando penitenciava num túmulo, uma multidão de demônios surrou-o com tal violência que a pessoa que lhe trazia comida levou-o nos ombros pensando que estivesse morto. Quando todos choravam seu falecimento, Antônio recobrou vida e fez com que seu servidor o levasse de volta para o mesmo túmulo. Novamente ali estendido, apesar da dor de seus ferimentos desafiava os demônios para novas lutas. Estes então lhe apareceram sob a forma de diferentes feras, que dilaceraram seu corpo a dentadas, chifradas e unhas. Mas de repente apareceu uma claridade admirável que pôs os demônios em fuga, e Antônio imediatamente sarou. Tendo reconhecido que Cristo estava ali, falou: “Onde você estava, bom Jesus? Onde estava? Por que não estava aqui desde o começo para me socorrer e curar minhas feridas?”. O Senhor respondeu: “Antônio, eu estava aqui, mas ficava vendo-o combater. Como você lutou com vigor, tornarei seu nome célebre em todo o universo”.

Muitas outras historietas de luta contra os demônios estarão presentes ao longo da narrativa da vida deste Santo Antônio na *Legenda áurea*. Assim como, conforme veremos adiante, também os seres infernais entrarão em conflito com nossas personagens, especialmente Lampião, ainda que com outras questões em jogo que não necessariamente a virtude.

Como podemos observar, cada parágrafo do trecho acima constitui uma dessas pequenas histórias exemplares, ou seja, os *exempla*. A estrutura narrativa é extremamente simples, com todas elas terminando ou possuindo alguma espécie de ensinamento moral – obviamente que a moral e os elementos simbólicos presentes estão de acordo com as normas e o fundo imaginário do catolicismo medieval.

As primeiras referências ao que seria o *exemplum*, porém, são comumente atribuídas à Grécia Antiga, especificamente às obras *Retórica para Alexandre*, de Anaxímenes, e a *Retórica* e os *Tópicos* (umas das seis partes do *Órganon*), de Aristóteles<sup>21</sup>, visto por eles como um elemento próprio da persuasão. Serão especialmente as contribuições técnicas do estagirita que reverberarão em muitos estudos posteriores.

O termo ganha contornos variados ao longo de seu percurso teórico, mas suas bases conceituais são elaboradas ainda no ambiente greco-romano, sendo

---

<sup>21</sup> Os termos *exemplum* e seu plural *exempla* não são, obviamente, de origem grega, mas latina. O que muitos teóricos do tema indicam, na verdade, é a total congruência entre o modo de funcionamento do *exemplum* medieval e do *paradeigma* grego, termo utilizado por Anaxímenes e Aristóteles. Segundo Fiore (2008, p. 202), é o romano Quintiliano que aponta a questão terminológica como a única diferença entre os termos.

abordado também por Cícero (*Rhetorica ad Herennium* e *De Inventione*) e Quintiliano (*Institutio Oratoria*). O primeiro define o *exemplum* como “aquilo que apoia ou enfraquece um caso mediante o apelo a um precedente ou a uma experiência, citando alguma pessoa ou fato histórico” (CÍCERO apud FIORE, 2008, p. 201), expondo, assim, a possibilidade do uso discursivo tanto positivo quanto negativo do *exemplum*, o que traz consequências importantes ao pensarmos as legendas, devido especialmente ao forte caráter maniqueísta pelo qual são marcadas, conforme logo veremos.

Como não se trata aqui de elaborar um amplo histórico do *exemplum*, afinal o que nos interessa são suas relações com a legenda, podemos facilmente dar um salto até o século XX. Neste século, cabe destaque especial aos estudos, muitas vezes conjuntos, de Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt e Claude Bremond. Este último, resume de modo bastante preciso o *exemplum* e seu sentido a afirmar que

O *exemplum* responde a uma definição complexa [...], que deve, ao mesmo tempo, dar conta de sua natureza de narrativa, de sua brevidade, de seu paradoxo de história frequentemente fictícia, mas verossímil e dada como “autêntica”. Essa narrativa prevalece-se, com efeito, de uma “autoridade”, ou seja, de uma referência a um personagem “digno de fé” ou a um escrito passado “que autoriza”, garante a “autenticidade” do dizer. É uma narrativa que conhecemos apenas sob forma escrita, mas que se situa, frequentemente, a montante e a jusante em uma cadeia de transmissão oral. É um texto encaixado em um texto mais vasto (em primeiro lugar, um sermão) e mesmo uma obra (uma coletânea de *exempla*). Enfim, é uma narrativa que tem, na maior parte dos casos, finalidade ideológica, moral e religiosa, pois o *exemplum* pretende-se, de início, “exemplar” (BREMOND, 2005, p. 16 apud BERLIOZ; BEAULIEU, 2016, p. 51).

Podemos resumir assim as palavras/características de Bremond sobre o *exemplum*: trata-se de uma narrativa breve; encontrada na forma escrita, como um texto encaixado em outros textos maiores, mas fortemente vinculada a uma tradição oral de transmissão; possui fins moralizantes; refere-se a uma “autoridade” (personagem ou escrito); e, apesar de quase sempre fictícia, é verossímil o suficiente para ser tido como “autêntico”.

O caráter “autêntico” dessas narrativas se deve, portanto, além dessa autoridade ao qual os *exempla* se referenciam, também à utilização de situações concretas, que os conectam à cadeia lógica da verossimilhança.



Tais elementos, que por si só já fundamentariam o sentido persuasivo do *exemplum*, são reforçados pela performance dos contadores (no caso da legenda medieval, como vimos, eram especialmente os frades mendicantes que exerciam tal função). Como já apontamos em relação à legenda, é no ato do contar que o *exemplum* assume seu caráter ritualístico e, segundo B. A. A. Mello (2016, p. 248), é a partir dessa ação, portanto, que ele se conecta mais profundamente ao imaginário do ouvinte:

É, portanto, a performance do contar, fórmula conversacional – ato de fala –, que coloca a forma textual da narrativa de *exemplum* próxima ao improvável ou a um imaginário amplo. Destina-se a impactar a quem a ouve muito mais do que comover o receptor. Potencializa, assim, uma “lição” moral pelo fluxo das significações de um desejo coletivo. Esta tradição da ritualização do contar como forma exemplar é elucidativa porque apresenta informalmente o real não como um fantasma, mas em um cenário com a densidade espaço temporal da História partindo de associações inconscientes que incorporam o social na descrição de gestos comunitários.

Ao pesquisar tal dispositivo a partir de seu uso por autores italianos e franceses do Renascimento tardio, o professor estadunidense John D. Lyons propõe sete características que, no referido contexto, seriam adequadas para se pensar os *exempla*. Ainda segundo Lyons (1989, p. 25), as características apontadas por ele poderiam servir também a outros períodos e idiomas que não apenas os referentes ao universo dos renascentistas então examinados. Tais características são: iteratividade e multiplicidade; exterioridade; descontinuidade; raridade; artificialidade; indeterminação; e excesso. Vejamos brevemente alguns aspectos sobre elas, nos detendo um pouco mais naquelas que possam trazer elementos operacionais para o trabalho de análise das figuras-títulos de nossa tese.

A primeira dessas características é dupla e, ao englobar termos distintos no mesmo tópico (lembramos que Lyons indica serem sete, e não oito, as características do *exemplum*), como no caso específico da *iteratividade* e da *multiplicidade*<sup>22</sup>, o teórico aponta a íntima relação entre ambos os termos,

---

<sup>22</sup> “O termo iterativo descreve a forma como uma declaração textual condensada representa uma extensa repetição histórica de eventos similares. [...] A multiplicidade é o termo que enfatiza a redundância do exemplo em um único momento” (LYONS, 1989, p. 26-27). [“The term iterative describes the way a condensed textual statement stands for an extensive historical repetition of similar events. [...] Multiplicity is the term that stresses the redundancy of example within a single moment.”] (tradução nossa).

conectados especialmente por certo sentido de repetição no processo argumentativo. Tanto um único *exemplum* representando múltiplos eventos (iteratividade), quanto a utilização de múltiplos *exempla* para reforçar um mesmo aspecto doutrinário no discurso (multiplicidade) são partes dessa característica apontada.

Conforme Lyons (1989, p. 26), “Podemos reconhecer o exemplo por causa do nosso hábito de enxergar padrões no texto e no mundo histórico”<sup>23</sup>. O que se aponta aqui, portanto, e que podemos observar facilmente no caso das legendas, é que, por trás de cada *exemplum*, o que se pode vislumbrar é sempre um padrão de recorrências, não apenas narrativas, mas também formais.

Mello, B. A. A. (2016, p. 248), por exemplo, corrobora com tal visão ao afirmar que

A recorrência à narrativa de exemplum, na Idade Média, contempla o ritual repetível não apenas de palavras, mas também das estruturas. Seguem os modelos textuais e pragmáticos formados ao longo das tradições históricas e culturais das oralidades e das escrituras ressaltando um vínculo sociolinguístico.

Em relação às recorrências narrativas nas legendas, Franco Júnior (2003, p. 15) identifica ainda, na *Legenda áurea*, a “tendência daquele texto de universalizar o conteúdo de suas narrativas”<sup>24</sup>, lançando mão, para isso, de histórias e arquétipos de fácil assimilação pelo público, visto que já conhecidas do imaginário popular. Varazze parece observar, assim, mais com a sinceridade de pesquisador do que com a fidelidade ao credo, que as mesmas histórias circulavam, ora atribuídas a um santo, ora a outros. Na cadeia da oralidade tudo se misturava, dificultando o estabelecimento do que pertenceria originariamente à vida de um determinado santo.

Já segundo B. A. A. Mello (2016, p. 250), “a narrativa de exemplum [...] é caracterizada pela função prática e, sobretudo, mediadora entre o popular e o erudito”. Tal mediação pode ser sentida, no caso das legendas medievais, pela

---

<sup>23</sup> “We can recognize example because of our habit of seeing pattern in text and in the historical world”. Tradução nossa.

<sup>24</sup> “O enquadramento geográfico das vidas dos santos, por exemplo, é praticamente sempre o mesmo, apesar de serem indicados diversos nomes de cidades e regiões. O perfil dos santos também é quase sempre o mesmo, independentemente de sexo, condição social, local de procedência” (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 15-16).

utilização dessas diversas narrativas folclóricas, em sua construção, estabelecendo, desse modo, um campo comum entre os dois polos distintos supracitados, o erudito e o popular. Ou “entre Deus e os homens” (ver distinção entre clérigos e leigos na nota 16)<sup>25</sup>.

O caráter de *exterioridade* do *exemplum* seria, portanto, essa utilização de um substrato outro que auxilia no estabelecimento de um terreno comum entre falante e ouvinte, ou escritor e leitor, em função justamente dos fins persuasivos do *exemplum*. Seria, como vimos, aquilo que permitiria a Bremond (2005, p. 16 apud BERLIOZ; BEAULIEU, 2016, p. 51) definí-lo como “[...] um texto encaixado em um texto mais vasto (em primeiro lugar, um sermão) e mesmo uma obra (uma coletânea de exempla)”. Trata-se, em outras palavras, do fenômeno da intertextualidade, ou seja, “a transposição de um (ou vários) sistema(s) de signos noutra” (SANT’ANNA, 2012, p. 248).

Complementar ao sentido da exterioridade, a *descontinuidade*, ou o caráter fragmentário do *exemplum*, em síntese, é justamente o que permitiria retirá-lo de um contexto para aplicá-lo em outro (LYONS, 1989, p. 31).

À exceção da raridade, que será tratada posteriormente devido à sua especificidade em relação ao nosso tema, as outras características apontadas por Lyons parecem nos ser menos relevantes. A *artificialidade* “[...] significa apenas reconhecer que não existe exemplo independente da formulação de generalidades e instâncias específicas” (LYONS, 1989, p. 33)<sup>26</sup>; a *indeterminação* trata-se da característica que indica a insuficiência do *exemplum* enquanto prova, reforçando o seu caráter mais indutivo; enquanto o excesso demonstraria a presença de uma grande quantidade de detalhes na composição da narrativa generalista do *exemplum*<sup>27</sup>, como um apoio para a melhor

---

<sup>25</sup> “Na *Legenda áurea*, isso ocorria sobretudo pela farta utilização dos *exempla*, narrativas eruditas que geralmente haviam registrado, por vias diretas ou indiretas, elementos de substrato folclórico” (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 15).

<sup>26</sup> “[...] means simply to recognize that no example exists independently of the formulation of generalities and specific instances”. Tradução nossa.  
Le Goff (apud BERLIOZ; BEAULIEU, 2016, p. 50) ajuda a complementar a questão ao afirmar que “não se deve esquecer que o *exemplum* medieval retirado de seu contexto é um objeto artificial e que ele era feito para funcionar no interior de um tratado ou de um discurso que era, na maior parte das vezes, um sermão. Ele faz parte, então, da categoria do gênero dentro do gênero. Sua retórica insere-se na retórica do sermão que o engloba”

<sup>27</sup> “O exemplo é excessivo porque qualquer elemento da realidade histórica, e até mesmo qualquer ficção aduzida para apoiar uma generalização, terá características que excedem o que

**consecução dos seus objetivos retóricos**. Esta última característica, apesar de parecer auxiliar-nos na compreensão do caráter generalista dos dados históricos, biográficos e geográficos, etc., presente nas legendas medievais, acrescenta muito pouco ao que já nos foi afirmado.

Deixamos a *raridade* para o fim, conforme dito, pois tal característica será fundamental no caso das legendas e das personagens que aqui iremos analisar. Apoiam-se nessa característica do *exemplum* tanto as narrativas das vidas dos santos, quanto a relação que nos permite transpor da legenda medieval para as histórias das nossas duas figuras do sertão nordestino, Padre Cícero e Lampião.

### 1.1.2. Legenda e antilegenda: as imagens do Bem e do Mal

Ao nos referirmos à legenda como uma narrativa exemplar, *verbi gratia*, acentuamos nela, enquanto elemento da linguagem, o caráter de um objeto especial. Isto porque um exemplar é, antes de mais nada, algo que tomamos como um modelo, uma referência, ou, poderíamos dizer ainda, um ente ao qual damos destaque por carregar alguma peculiaridade. Um “exemplar da espécie”, por exemplo, até pode ser colhido na natureza de modo aleatório por um biólogo, no entanto, uma vez que utilizado para determinada pesquisa, passa a ser o único “um” que ali importa, o objeto ideal que servirá de modelo para se pensar, se não todo o resto, ao menos boa parte da sua espécie.

No caso da legenda, dizer que ela é uma narrativa exemplar significa afirmar, além de seu aspecto doutrinário (ou mesmo em função deste), esse fundo ideal referente aos atos e às próprias personagens retratadas – as quais, no caso das legendas medievais originárias, são os santos, seres da ordem do divino, “acima”, portanto, do restante da humanidade. Nesse ponto assenta-se o paradoxo fundamental (e proposital) da legenda medieval: ao serem “tomados como exemplos”, tais atos e personagens serviriam como um ideal a ser seguido

---

pode ser coberto pela generalização. Uma breve história sobre Nero para ilustrar sua crueldade incluirá detalhes sobre Nero ou sobre a vida romana que são acessórios à crueldade de Nero” (LYONS, 1989, p. 34) [“Example is excessive because any element of historical reality and even any fiction adduced to support a generalization will have characteristics that exceed what can be covered by the generalization. A brief story told about Nero to illustrate his cruelty will include details about Nero or about Roman life that are incidental to Nero's cruelty”.] (tradução nossa).

pelos católicos. Acontece que, sendo ideal, estariam sempre no lugar do inalcançável, tornando a busca do fiel uma caminhada incessante.

Tal reflexão encontra pleno registro na última característica do *exemplum* da qual iremos tratar. Segundo Lyons (1989, p. 32), a raridade estaria associada aos “valores e expectativas” de um dado grupo social. Alguns indivíduos destacariam-se por apresentarem proezas muito acima ou muito abaixo de uma média do grupo, garantindo uma sobrevivência na memória das gerações futuras. Assim,

O "herói" é alguém que é mais forte, mais esperto ou mais devotado do que a maioria das pessoas. O criminoso ou o pecador lendário é muito pior do que a maioria das pessoas, e assim por diante. A escolha de um exemplo - por exemplo, de um santo - requer a criação de um membro de uma classe da qual os outros são deixados para trás, não mencionados. A raridade do exemplo, neste uso do termo (como a raridade social), supõe que, antes de tal ato do narrador / escritor, a comunidade já percebesse uma escala de normas e excessos entre entidades que reivindicavam uma certa qualidade. Por exemplo, existem príncipes comuns e existem príncipes excepcionais. Uma pessoa que exibe "virtude exemplar" é, por consequência, uma pessoa que provavelmente exibe uma virtude incomum e atípica (LYONS, 1989, p. 32)<sup>28</sup>.

São muitas as cogitações possíveis a partir da definição exposta no fragmento de Lyons, especialmente porque, é sobretudo neste aspecto da raridade do *exemplum* que está assentada a peculiaridade narrativa da legenda, além do verdadeiro sentido paradigmático da personagem legendária, promotora de milagres e/ou responsável por escolhas que dão mostra de sua virtude e a fazem se destacar como um ente extraordinário em relação ao restante da humanidade.

Podemos observar, por exemplo, que, ao olhar a legenda por esta ótica da “[...] criação de um membro de uma classe da qual os outros são deixados para trás, não mencionados”, percebemos que a história de um santo tende a

---

<sup>28</sup> “The ‘hero’ is someone who is stronger, Smarter, or more devoted than most people. The legendary criminal or sinner is much worse than most people, and so on. The choice of an example—for instance, an example of a saint—requires the bringing forth of one member of a class of which the others are left behind, unmentioned. The rarity of example, in this use of the term (as social rarity), supposes that before such an act by the speaker/writer the community already perceived a scale of norms and excesses among entities laying claim to a certain quality. For example, there are ordinary princes and there are exceptional princes. A person who displays ‘exemplary virtue’ is therefore likely to be a person who displays unusual, atypical virtue”. (Tradução nossa).

ser quase sempre uma narrativa solitária. Trata-se de um indivíduo raro, na maioria das vezes com poderes e percepção extra-humanos, cujas relações sociais do mundo humano, de fato, pouco o afetam. Comumente, essa personagem legendária é apresentada como uma espécie de grande conselheira, com o distanciamento próprio de alguém que conhece a Verdade, ou mesmo um eremita.

Assim, o santo (típico herói da lenda), apesar de sua presença física no mundo dos homens e mulheres comuns, está quase sempre distanciado, visto que representa uma ordem superior na Terra. Em termos próprios da dualística cultura medieval, o santo seria, portanto, a alma contra o corpo. Tanto isto é verdade que, nos momentos de grandes sofrimentos e provações das narrativas hagiográficas, é para o Além (na busca do diálogo com Deus, Jesus, anjos, virgens, ou mesmo com demônios, como vimos no trecho da vida de Santo Antônio do Egito) que a consciência do santo se volta.

No entanto, o trecho da obra de Lyons acima destacado distingue também, em relação a esse ser que apresenta uma “[...] virtude incomum e atípica” (representando, assim, a raridade no *exemplum* e, conseqüentemente, na lenda), sua delimitação tanto por um caráter considerado positivo (“o santo”) quanto por um caráter considerado negativo (“o criminoso ou o pecador lendário”).

Ainda que, até agora, tenhamos tratado apenas das lendas originárias da Idade Média, ou seja, das narrativas especificamente das vidas dos santos, podemos acenar também à possibilidade de uma aplicabilidade do termo num sentido inverso<sup>29</sup> em relação ao que é retratado nas narrativas hagiográficas. Aqui, onde são mostradas virtudes para inspirar as ações dos bons católicos, em sua inversão, são mostrados os vícios e as más ações que devem ser evitadas a todo custo. Onde havia o milagre do santo, inspirado muitas vezes nos ensinamentos de Cristo, agora ganha lugar a artimanha do demônio, a ação (do) anti-Cristo. Sendo assim, poderíamos afirmar que os seres legendários, quanto às suas disposições de caráter, dividem-se, de modo quase rudimentar, em

---

<sup>29</sup> Algumas lendas pós-medievais, ou seja, narrativas exemplares que não irão tratar especificamente das vidas dos santos, podem apresentar seres que podemos definir como antilegendários, em função de suas condutas reprováveis, como veremos a seguir, servirem de exemplo justamente pela indicação de como não agir.

representações do Bem e representações do Mal. Ou, mais precisamente, representações exacerbadas do Bem e representações exacerbadas do Mal. Uma das poucas exceções, conforme veremos adiante, estará justamente na figura legendária ambígua do herói bandido, representada por Lampião.

Como reforço a tal visão, Franco Júnior (2003, p. 18-19) nos aponta que duas importantes características da forma de pensar dos medievais eram o belicismo e o contratualismo. A primeira sendo fundada justamente na “[...] interpretação do mundo como palco de luta ininterrupta entre as forças irreconciliáveis do Bem e do Mal, combate ao qual nada e ninguém poderia ficar alheio”, enquanto o contratualismo seria “[...] a opção inevitável que cada ser humano deveria fazer, posicionando-se ao lado dos santos ou dos demônios”.

Tais características desenham um mundo amparado fortemente num imaginário permeado de relações maniqueístas, que precisava ser sustentado por imagens conflitantes. Para nutrir a ideologia medieval, portanto, ambos os lados, tanto o Bem quanto o Mal, necessitavam de representantes notáveis, daí o fato do Diabo ser considerado, de acordo com Le Goff e Schmitt (2017a, p. 358), “[...] seguramente uma das figuras mais importantes do universo do Ocidente medieval [...], ele é onipresente e seu terrível poder se faz sentir em todos os aspectos da vida e das representações mentais medievais”. Importante ressaltar que Le Goff e Schmitt (2017a, p. 359) apontam ainda que o cristianismo medieval não pode ser encarado como uma religião dualista, pois, segundo a doutrina cristã, Deus é um ente supremo e o Diabo apenas uma parte da Criação, um anjo decaído. A imagem do Diabo como um ser autônomo se desenvolve, portanto, fora da doutrina cristã.

Em relação às narrativas legendárias da Idade Média, a função dos seres demoníacos, como representações de tentações e questionamentos da fé, era de fundamental importância para a própria afirmação da imagem sagrada dos santos, principais alvos do Mal dentro da tradição medieval. Ainda segundo Le Goff e Schmitt (2017a, p. 364-365),

As almas mais santas são objeto de assaltos mais intensos por parte do Maligno. As tentações dos santos, tormentos terríveis, também são a homenagem do Diabo à virtude deles e a prova necessária para confirmá-la. Em todos os relatos hagiográficos, o Diabo é o oponente que valoriza o triunfo do santo herói sobre ele. Para os vivos, esses relatos servem de exemplo e mostram como se livrar dos assaltos do

Diabo. Ademais, enfatizam o poder dos santos que protegem os homens Aqui e no Além e frustram os ataques do Maligno. Contra a multidão dos demônios, o exército dos santos é sempre vitorioso e constitui um dos recursos mais eficazes para os homens que se colocam sob sua proteção.

Já aqui observamos, ao trazermos um trecho da narrativa da vida de Santo Antônio do Egito (ver citação p. 21), o quanto as ações dos demônios estiveram presentes intensamente em sua história. Vimos que, após se deparar com o trecho de um dos Evangelhos numa igreja, Santo Antônio resolve abandonar todos os seus bens materiais e seguir para o deserto em busca de uma existência mais nobre. A partir de então, passa a ter sua fé colocada à prova inúmeras vezes pela constante presença em seu caminho destes seres malignos.

Tanto as provações pelas quais passou Santo Antônio, quanto muitas das narrativas legendárias de inúmeros outros santos, foram objeto de diversas representações artísticas ao longo dos séculos. Uma das obras mais conhecidas é o famoso tríptico *As tentações de Santo Antão*, do holandês Hieronymus Bosch (imagem 6), no qual nos deparamos com diferentes passagens da vida do santo, representadas com uso de muitos elementos grotescos e nas quais ele está sempre cercado por entidades demoníacas.



Imagem 6: *As tentações de Santo Antão*, de Hieronymus Bosch (1500).



De modo geral, o que podemos observar na representação de Bosch é um mundo caótico a cercar um homem santo que, a despeito de todo o Mal e das tentações que lhe são apresentadas, mantém-se não apenas distante do seu arredor, mas também consciente, ao que tudo indica. Toda a imagem é disposta quase como uma cena teatral na qual Santo Antônio/Antão é o único a encarar o espectador/leitor da obra, com exceção apenas do primeiro quadro, em que o santo se encontra por demais debilitado, sendo amparado, após ter sido surrado por “[...] uma multidão de demônios [...] com tal violência que a pessoa que lhe trazia comida levou-o nos ombros pensando que estivesse morto”, conforme vimos no relato de Varazze (2003, p. 171-172).

Nesta obra, Bosch parece captar muito bem a essência da lenda medieval, e não apenas por reproduzir partes da vida de um santo. Ao retratar o olhar de Santo Antônio voltado para nós, o pintor manifesta claramente o caráter excepcional deste ser legendário. Mas também nos lembra do sentido exemplar da lenda, lembra-nos de que estamos presos nesse mundo cercado pelo Mal, do qual a salvação depende intimamente dos nossos atos.

Se Bosch consegue simbolizar muito adequadamente o sentido da lenda medieval, isto se deve, portanto, a relação que o pintor estabelece entre a utilização de figuras do Mal e a postura de Santo Antônio diante delas. Em suma, o Mal existe nesta obra, como na maioria das lendas medievais, para reforçar o poder do Bem, representado pelo ser legendário.

Existe ainda um outro aspecto importante quando refletimos a respeito das personagens legendárias nessa relação entre o Bem e o Mal. Se, até aqui, concebemos os santos como as únicas personagens centrais possíveis nas narrativas legendárias, foi unicamente em função da necessidade (didática) de apresentar as características gerais da lenda a partir de seu uso original. Entretanto, conforme já dissemos, é possível também encontrarmos, fora do espectro das lendas originárias (aquelas referentes apenas às vidas dos santos), seres legendários que podem ser lidos como representações não de virtudes, mas de condutas que não deveriam ser seguidas por serem consideradas representações do Mal.

De acordo com Jolles (1976, p. 39), ainda que possamos discernir o Bem do Mal (a partir, obviamente, de valores morais culturalmente estabelecidos), só podemos mensurá-los através de exemplos concretos. Sendo assim, são nas

formas personificadas do Bem (o santo com sua “virtude ativa”) e do Mal (o malfeitor com sua “falta condenável”) que vislumbramos parâmetros para tal medição.

Conforme bem compreendeu a Igreja Católica desde os seus princípios, mas também ao estabelecer as lendas como importante mecanismo doutrinário, a individualização de tais valores (Bem e Mal) em figuras exemplares (ou anti-exemplares) nos permite observar, mais do que tais indivíduos, condutas a serem seguidas:

O santo é o indivíduo em quem a virtude se consubstancia e objetiva, o personagem que permite aos que o cercam mais ou menos de perto imitá-lo. Ele é a representação efetiva do personagem que podemos tentar igualar e, ao mesmo tempo, a prova de que a virtude ativa se realiza, efetivamente, quando a imitamos. Sendo grau supremo da virtude e, como tal, inacessível, o santo permanece não obstante em nosso domínio, graças à sua natureza de objeto. É a figura cuja forma nos faz perceber, viver e conhecer uma realidade que nos parece desejável sob todos os aspectos; e essa figura exemplifica, ao mesmo tempo, a possibilidade de tal passagem à ação; tomado na acepção dessa forma, ele é, em resumo, um modelo imitável (JOLLES, 1976, p. 40).

É nesse sentido que o ente legendário se transubstancia de provável sujeito histórico em um ser paradigmático, através do qual poderíamos nortear nossas ações. Tal sentido de imitação é um dos principais pontos de sustentação da relação do católico com as lendas, mesmo que, paradoxalmente, o caráter extraordinário de um ser legendário seja inimitável, impossível de ser igualado por pessoas comuns.

Ao ampliar sua reflexão da legenda originária para a “legenda em sua forma mais genérica”, ou seja, aquilo que passa a ser comumente entendido ao longo dos anos como legenda ou legendário, Jolles nos indica a possibilidade de uma espécie de mão contrária a essa forma associada inicialmente à mostra de momentos da vida de um ser virtuoso. Segundo ele,

[...] é forçoso que existam em face das figuras em que a virtude se torna mensurável e apreensível, outros seres em que a maldade, a ruindade punível, objetivam-se da mesma maneira. É necessário poder-se confrontar o modelo digno de ser imitado, embora inimitável, com uma forma tal que não deva ser imitada, em caso algum; forma essa que nos mostre, clara e concretamente, o que não devemos imitar. Ao santo deve corresponder o anti-santo, à legenda a antilegenda (JOLLES, 1976, p. 51).

Nomes de mal-aventurados conhecidos como o Judeu Errante e Simão o Mago, ambos da tradição cristã, além de Doutor Fausto, Roberto do Diabo, Don Juan, dentre outros, constam na lista do teórico germano-holandês, na qual seguramente também poderíamos fazer figurar, em dado ponto de vista, o nosso Lampião. Todos eles estariam “[...] diante de nós, como São Jorge diante dos Cruzados, com a única diferença de que a imitação se tornou aqui negativa” (JOLLES, 1976, p. 53).

Tais nomes, junto a seus atos negativos, serviriam como um modelo justamente pelo seu sentido de anti-modelo, ou seja, por mostrar “[...] clara e concretamente, o que não devemos imitar”. Desse modo, são mostras de condutas a serem condenadas e, como tais, a não serem seguidas: a zombaria do Judeu Errante contra Jesus Cristo; a tentativa de comprar o Espírito Santo, subordinando, assim, o sagrado ao dinheiro, por parte de Simão o Mago; o pacto com o demônio do Doutor Fausto; as diversas mortes atribuídas a Roberto do Diabo; e as mentiras e artimanhas de Don Juan em seu vício por mulheres. Todos esses indivíduos se tornaram notáveis por suas práticas reprováveis

Se, nos santos, temos os milagres, nos malfeitores estão os grandes atos de crueldade. Se os santos se perpetuam através da reverência e oração dos crentes, os facínoras mantêm o pavor mesmo decorrido longo tempo após suas mortes, tendo, muitas vezes, até a pronúncia de seus nomes evitada pelas pessoas que temem atrair algo de ruim para si. Se, por fim, os santos atraem grande contingente de peregrinos aos espaços em que viveram ou realizaram seus atos milagrosos/exemplares, os lugares em que os malfeitores habitaram, ou por onde passaram, são quase sempre tidos como ambientes amaldiçoados.

As histórias dos malfeitores, contadas em diversas obras ou apenas como parte do imaginário popular, se assemelham assim, por uma via negativa, aos legendários originais. No entanto, guardam reais semelhanças com estes exatamente pela composição de suas (pseudo) biografias se dar pela presença de fatos e/ou atos memoráveis e que representam condutas extraordinárias (no caso, condutas negativas, não podendo ser confundidas com milagres), inalcançáveis por homens comuns.

É importante lembrar, todavia, que, diferente das lendas originárias, não é necessariamente uma instituição (a Igreja Católica) que delimita ou autoriza a antilegenda, mas sim, a cultura. São as crenças e valores atribuídos

a tais figuras no conjunto das tradições de um conjunto social específico que lhes confere o status de antilegendas. O mesmo se pode dizer das legendas positivas pós-Idade Média, estas não se referenciando necessariamente a figuras santas, mas a personagens dotados de virtudes aparentemente sobre-humanas. Nesse sentido, a forma literária original da legenda, escrita e baseada no *exemplum*, cede lugar a estruturas diversas, libertando o ser legendário do formato que lhe deu origem.

A perda da centralidade discursivo-ideológica que a legenda detinha na Idade Média, com a Reforma protestante pregando o fim da centralidade na figura dos santos e de seu sentido de imitação (*imitatio*), não significa, portanto, o fim dos seres legendários/antilegendários, visto que estes sempre permearam, como toda imagem poética forte, o imaginário cultural geral<sup>30</sup>. A legenda medieval, pode-se dizer, foi apenas a forma que modelou inicialmente o modo de olhar para estas personagens, que sempre tiveram abrigo nas narrativas populares.

As narrativas exemplares existentes na Grécia Antiga, como as odes triunfais ou as formas presentes nos diversos cantos entoados pelos coros (incluindo o ditirambo, centelha inicial do teatro grego), já possuíam traços característicos do que hoje entendemos como legendário. Ao refletir sobre tais *exempla* gregos, Jolles (1976, p. 56-57) mostra, a partir de questionamentos que lança sobre a I Ode Olímpica de Píndaro<sup>31</sup>, como tais formas, que apresentam

---

<sup>30</sup> “A disposição mental da ‘imitatio’ não foi, contudo, inteiramente eliminada; deslocou-se apenas o centro de gravidade e, o que é de importância fundamental, tornou-se ela secundária. Isto é igualmente válido para os círculos exteriores à Reforma, como se prova pela atitude do Concílio de Trento a respeito dos santos, atitude nova, mais hesitante e mais cautelosa; e foi essa, justamente, a razão por que se fixou e codificou, então, o processo de canonização [...]. Não se tratava de temor em face das contestações reformistas; no Catolicismo, a disposição mental da ‘imitatio’ também estava perdendo eficácia, enquanto que outras formas se tornavam preponderantes. Contudo, a imitação e o seu antípoda moral não cessaram a atividade, como bem se demonstra pela persistência ininterrupta do culto dos santos em outros círculos católicos e pelo nascimento de todas essas antilegendas que brotaram, em grande parte, dos meios reformistas” (JOLLES, 1976, p. 54-55).

<sup>31</sup> “Essa ode começa por um elogio dos Jogos Olímpicos em geral, depois aborda seu verdadeiro assunto, que é a vitória do cavalo Pherenikos, pertencente a Hierão de Siracusa, e, portanto, à vitória de Hierão. Nesse momento, o poeta passa imediatamente a contar a história de um herói, Pélops, fundados de Olímpia e caro a Poseidon. Antes de encerrar a narrativa, Píndaro interrompe-a para falar de Tântalo, o pai de Pélops, que não honrou os deuses e malbaratou suas oferendas. Descreve o castigo que os deuses lhe infligiram; depois, volta a Pélops e relata como, pretendente da jovem Hipodamia, recebeu de Poseidon um carro de ouro e cavalos alados que lhe asseguraram a vitória e a mão da jovem. Assim, o poeta retorna aos Jogos

tanto indivíduos cultuados quanto odiados, se aproximam profundamente do sentido presente das lendas originárias:

O que significam, pois, nesse conjunto, o Tântalo inimigo dos deuses e o Pélops ajudado pelos deuses? Não serão também personagens que nos fazem ver claramente o que devemos fazer ou evitar? O que desejamos aprender ou ignorar numa dada conjuntura da existência? Personagens que podemos, pois, seguir e que nos podem aceitar ou vice-versa? Não haverá um princípio que se objetiva neles de modo tal que se converte em poder, o qual, por outro lado, eles poderão conferir? A vitória do carro de Pélops não é o que quer designar e, ao mesmo tempo, não significa a vitória numa corrida e em todas as vitórias vindouras? O [...] carro de ouro e os cavalos alados [...] não são gestos verbais resultantes da cristalização de uma determinada disposição mental? A figura de Pélops não ocupa, na festa cultural que se segue à vitória, o mesmo lugar do santo diariamente cultuado pelo catolicismo? Pélops e Tântalo não são um santo e um contra-santo? O elemento básico desse poema não contém uma lenda e uma antilegenda? Assim sendo, não chamaremos “mito” nem “narração mítica” a esse elemento e recolocá-lo-emos no universo que lhe pertence: o universo da imitação.

Sendo assim, podemos dizer ainda que as personagens legendárias existem como tais, independente da forma literária da lenda ou mesmo de qualquer forma literária, sendo seus grandes feitos, o caráter exemplar (ou não exemplar, no caso das antilegendas) e suas fortes presenças no imaginário popular, mesmo e especialmente *post mortem*, as marcas indissociáveis e distintivas de tais figuras. É em função dessa abertura de percepção que pessoas notáveis como grandes ídolos do esporte – cujos recordes poderíamos associar aos milagres dos santos (JOLLES, 1976, p. 58) –, ícones das artes e também figuras com o impacto cultural de Padre Cícero e Lampião passam a ser observados como seres legendários.

## 1.2. Os aspectos legendários em Padre Cícero e Lampião

Após abordarmos, ao longo dos subcapítulos anteriores, algumas das características da lenda, passamos ao momento de refletir sobre determinados elementos constitutivos da forma legendária em relação às figuras de Padre Cícero e Lampião. Todavia, antes de adentrarmos mais detalhadamente nos aspectos constitutivos da *Vita* legendária de nossas duas

---

Olímpicos, ao seu significado e à vitória alcançada por Hierão na corrida de carros” (JOLLES, 1976, p. 56).

personagens, resta-nos ainda traçarmos uma breve, mas importante, delimitação acerca da legenda enquanto aquilo que Jolles denomina por “forma simples”.

Agrupada pelo teórico germano-holandês sob tal terminologia junto a outras configurações linguísticas como a saga, o mito, a adivinha, o ditado, o caso, o memorável, o conto fantástico e o chiste, a legenda seria uma forma simples justamente pelo fato de não se ater unicamente à forma literária ou artística. Tais formas simples existiriam na linguagem, obviamente, mas não necessariamente realizariam, por si só, uma obra de arte.

Nas palavras de Jolles (1976, p. 20), as formas simples seriam, em resumo:

[...] Formas que, embora provenham igualmente da linguagem, não comportam essa consolidação final [], ao que parece, e acabam por encontrar-se num outro estado de agregação, se nos for permitida tal imagem. Penso naquelas Formas que não são aprendidas nem pela estilística, nem pela retórica, nem pela poética, nem mesmo pela “escrita”, talvez; que não se tornam verdadeiramente obras de arte, embora façam parte da arte; que não constituem poemas, embora sejam poesia; em suma, aquelas formas a que se dão comumente os nomes de Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto ou Chiste.

Nesse sentido, mesmo que nenhuma obra (seja artística, acadêmica, biográfica etc.) contasse-nos as proezas de personagens como Padre Cícero e Lampião, suas histórias, pelas próprias características que comportam dentro do imaginário popular, possuiriam uma presença típica de uma forma simples. Diante do aqui já exposto sobre as legendas e do que ainda analisaremos sobre as histórias de vida (das quais pouco nos importa se são inventadas ou não) de Padre Cícero e Lampião, podemos afirmar que as narrações de seus feitos exemplares (ou anti-exemplares) acomodam-se como modelos claros de legendas modernas.

A força com que ambos dominaram seu tempo tornou-os, de certa maneira, seres imortais, tendo em vista a aguda presença com que ainda hoje se perpetuam no imaginário brasileiro. Suas sobrevidas, por assim dizer, se devem à marca que imprimiram em vida, como representantes maiores da religiosidade popular (no caso do Padre Cícero) e do banditismo sertanejo (no caso de Lampião). Assim, segundo Jolles (1976, p. 26):

Quando um homem vivo domina toda a sua época, ele existe basicamente de duas maneiras, ao mesmo tempo. Conhecemos um Mussolini pelas reportagens, pelas crônicas, pelas anedotas – mas ignorando em que medida ele coincide com o “Mussolini” real, o Mussolini in natura. Esses dois Mussolinis, o real e o literário, são um para o outro o que o trigo é para o pão: a linguagem penerou-o, moeu-o, molhou-o, aqueceu-o: é uma fabricação poética. E aspira a ser interpretado, pois somente a interpretação permite estabelecer as relações entre Mussolini I e Mussolini II.

Essa segunda existência, atribuída (quase que) unicamente ao plano do literário na citação acima, não se resume, porém, a ele. Narrativas orais, parte da linguagem não escrita, assim como outras estruturas não necessariamente literárias como as chamadas formas simples, também fundamentam essa segunda vida de tais figuras de grande proeminência histórica.

Não serão, portanto, nem Padre Cícero nem Lampião quem necessariamente veremos nas muitas histórias de vida e narrativas dramáticas que analisaremos ao longo do nosso estudo. Por mais paradoxal que pareça à primeira imagem, podemos até mesmo afirmar que aquilo que estará presente em tais narrativas será justamente a ausência de ambos, no sentido de serem constructos da linguagem.

Se voltarmos por um instante às narrativas das vidas dos santos, nas lendas originárias, podemos facilmente observar que tal afirmação não representa um elemento tão banal em nossa análise. Lembremo-nos que a grande marca da legenda é a exposição de narrativas exemplares, práticas a serem imitadas. Assim, como já dissemos, o que se apresenta é muito mais a mostra de uma virtude do que necessariamente a imagem de um homem. O mesmo vale para as lendas negativas ou antilegendas, nas quais vemos, em lugar das virtudes, a mostra de condutas reprováveis. Isto justifica, de certo modo, o fato de o processo de canonização ser feito sempre *post-mortem*, ou “[...] porque a comunidade cristã pouco se preocupa em saber quais os sentimentos do santo em sua conduta devota, quando age ou quando sofre” (JOLLES, 1976, p. 39).

Justamente pelo fato de funcionarem como objetivações do Bem ou do Mal, o sentido legendário da leitura da vida de tais personagens destoaria de seu sentido meramente biográfico ou histórico. Se, neste último, caberia ao biógrafo ou ao historiador se ater fielmente a uma busca pela veracidade dos fatos, no

primeiro sentido, a vida do sujeito em questão se assemelharia a uma espécie de imagem poética<sup>32</sup>, abordada e replicada de forma mais “aberta” e independente dos chamados fatos reais.

Conforme já expusemos em estudos anteriores (OLIVEIRA, 2012; COPQUE, 2016) acerca da visão de Gaston Bachelard sobre o ato criativo, a imagem poética funcionaria, para o filósofo francês, como um elemento mobilizador da imaginação do artista. Para Bachelard (2001, p.1), a imaginação aparece como a “faculdade de ‘deformar’ as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de ‘mudar’ as imagens”.

Tanto as referências em obras dramáticas sobre as vidas de Padre Cícero e Lampião quanto as narrativas mais vinculadas ao imaginário popular (mas que não necessariamente resultam em formas artísticas) se adequam a esse modo de funcionamento mobilizador das imagens poéticas. Padre Cícero e Lampião, agora como seres legendários, se apresentariam como as imagens primeiras, desencadeadoras da imaginação poética/popular<sup>33</sup>.

Como forma simples, para Jolles, ou como imagem poética, na aproximação que elaboramos com Bachelard, o destaque está na observação dos seres legendários mais como figuras da linguagem do que como sujeitos que possuíram uma existência factual, afinal, é justamente a vida para além da realidade, por assim dizer, que fundamenta a lenda. Em função disto, as vidas legendárias de Padre Cícero e Lampião não precisam se ater necessariamente a pormenores ou justificativas psicológicas, sociológicas, históricas, filosóficas

---

<sup>32</sup> “A imagem poética é uma imagem que desperta o imaginário, não devendo ser confundida com a imagem no sentido objetivo e estritamente visual, ou com o conceito filosófico, que é um elemento constitutivo, não-variacional” (COPQUE, 2016, p. 170).

<sup>33</sup> Élise Jasmin (2016, p. 29-30) expõe bem esse mecanismo em relação à imagem de Lampião: “Lampião nunca deixou de expor aos olhos dos outros e de impor à sociedade uma certa imagem de si mesmo. Por sua vez, a sociedade apropriou-se dessa imagem, criando metamorfoses a partir dela, ao sabor das circunstâncias ou construindo uma outra. Essa dinâmica de construção e desconstrução da sua imagem abre caminho para a elaboração do mito Lampião. Ele é o herói de uma história sempre reelaborada, construída e propagada não somente pelo e no sertão como também por e em outras regiões do Brasil. Lampião, personagem real, viveu e realizou ações cuja representação foi deformada e amplificada pelo imaginário coletivo, que fez dele ora um herói, ora um ser monstruoso. Isso transparece nos testemunhos que se pretendem os mais objetivos e se percebe também nos relatos, nos artigos de jornais, nas obras que lhe são consagrados e principalmente na literatura de cordel. A voz popular deforma, amplifica e transmite os ditos e as ações do herói e tenta dar, por meio dessas mesmas ampliações e deformações, uma coerência à construção de uma história que se torna intemporal”.



etc., o que, conseqüentemente, também não será elemento central de nossas preocupações no decorrer das análises a que procederemos.

A vinculação do sacerdote e do cangaceiro ao coronelismo, o contexto sociocultural que explicaria o fenômeno dos beatos e do banditismo no sertão nordestino, as questões econômicas, situá-los no ciclo do gado ou na Primeira República, nada disso nos é tão relevante no final das contas. Ainda que não devamos descartar por completo tais elementos, que poderão aparecer ao longo de nossas análises dos aspectos legendários tanto em Padre Cícero quanto em Lampião.

Sobre essa relação entre a existência legendária e a realidade, cabe-nos destacar a reflexão de uma das maiores pesquisadoras sobre o cangaço, a socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz, a respeito do papel da literatura na transformação de nomes como Lampião, uma de nossas personagens, em seres legendários. Segundo a autora,

Pouco a pouco, na literatura, o gênero de vida específico do cangaceiro, – historicamente específico, – foi sendo negligenciado em favor de qualidades ideais a ele atribuídas: o vingador rústico, o justiceiro, foi sendo transformado por escritores e artistas num contestatário, num agitador social. A imagem legendária teria alguma relação com a realidade? Uma vaga correspondência sem dúvida; no passado, o termo “cangaceiro” não adquirira no Sertão um sentido pejorativo, um sentido de malfeitor. Violento e muitas vezes criminoso, isso sim, porém por razões aceitáveis e de acordo com o código de honra tradicional (QUEIROZ, 1977, p. 18).

O predomínio dessa imagem chapada de malfeitor sobre outros aspectos da existência do cangaceiro, ainda segundo Queiroz (1977, p. 18), seria uma interpretação exagerada, que esconderia outras realidades, “a realidade dos errantes sem teto nem ofício, sem destino, sem projetos de futuro, vivendo no dia-a-dia e ao Deus-dará”. O que seria um problema caso estivéssemos aqui realizando um estudo crítico de natureza sociológica ou histórica, passa a ser um mecanismo libertador em uma análise de cunho artístico-literário como a nossa, com os objetivos que temos neste trabalho.

Billy Jaynes Chandler (1980, p. 76-77), um dos mais importantes estudiosos sobre Lampião, afirma, mas desta vez sobre Padre Cícero, que, apesar de ter sido inegavelmente um homem extraordinário, sua reputação de santo milagreiro poderia ser explicada pela forma com que foi forjada a

religiosidade do homem sertanejo<sup>34</sup>. Também nesse caso, por mais respeito que possamos ter pelo trabalho do historiador estadunidense e pela hipótese que levanta para desvelar as causas da construção da identidade legendária do sacerdote, não há grande relevância nesse tipo de análise para o nosso estudo, conforme já explicitamos em nossa “Introdução”. Em resumo, aqui podemos nos libertar um pouco mais da realidade.

Se, para procedermos à análise dos aspectos legendários de nossas personagens, precisamos ter sempre em mente que estamos tratando prioritariamente de seres da linguagem em vez de homens dotados de uma existência histórica, é necessário também orientar nosso olhar para o caráter fragmentário próprio das lendas.

Sendo a mostra apenas dos feitos exemplares/anti-exemplares de sujeitos extraordinários e apoiada no *exemplum* enquanto dispositivo discursivo, a lenda se estrutura sobre uma sucessão de fragmentos. Basta observar a composição narrativa das lendas originárias nas quais são expostos tais feitos exemplares dos santos. No fragmento sobre a vida de Santo Antonio do Egito, exposto na página 22, por exemplo, podemos ver essa estruturação fragmentária apresentada quase que didaticamente, com cada parágrafo contando um feito do santo.

A *Vita* dos seres legendários, conforme já dissemos (capítulo 1.1), trata especificamente dos momentos de objetivação do Bem ou do Mal, ou seja, as condutas exemplares ou anti-exemplares no curso da vida e os momentos milagrosos ou as grandes mafeitorias. Não caberia, portanto, nem a delongada reflexão sobre tais condutas, própria de uma abordagem biográfica ou das ciências humanas, nem a exposição de momentos ordinários. A lenda seria, nesse sentido, uma apresentação mais objetiva dos feitos da personagem que destaca.

---

<sup>34</sup> “Padre Cícero era um homem extraordinário. Denunciado por diversos intelectuais do nordeste como um astuto manipulador da ignorância popular, era respeitado pelo povo da região como se fosse um santo. Embora merecesse a reputação de ser um homem excepcional, não era fora do comum, naquela região, ver o povo considerar como santo uma pessoa que se destacasse por sua religiosidade. Os que o precederam, assim como os que se seguiram, foram padres carismáticos, místicos sinceros, fanáticos, embusteiros, desequilibrados e às vezes, perigosos. Para a massa ignorante e supersticiosa do Nordeste, todas estas figuras populares tinham uma característica em comum. Possuíam poderes mágicos, ou, para os mais sofisticados, eram eficazes intercessores junto à força ou às forças que governam o universo. A religião do povo do sertão – aparentemente, romana, católica, porém de uma modalidade bem mais popular – não está longe do primitivismo” (CHANDLER, 1980, 76-77).

A seguir, veremos, algumas histórias contadas sobre Padre Cícero e Lampião. Recortes retirados de fontes diversas com os quais buscaremos demonstrar a força legendária de tais personagens, tentando refletir sempre a relação dessas histórias com a forma simples da lenda. Em última análise, estaremos ainda esboçando uma espécie de narrativa legendária para Padre Cícero e Lampião ao apresentarmos tais histórias agrupadas em quatro blocos (“Nascimento”, “Milagres e Feitos de Padre Cícero”, “Feitos de Lampião” e “Morte”) que imitam, de certo modo, a linha do tempo da vida de um ser legendário.

A mística que cerca algumas das narrativas sobre o nascimento, a morte e mesmo a pós-morte (imortalidade) das nossas duas personagens, além de seus milagres/malfeitorias e feitos exemplares/anti-exemplares, estarão presentes nos subcapítulos a seguir. Cada um dos tópicos conterà citações que revelam, à semelhança dos *exempla* medievais, as histórias sobre tais momentos da vida legendária de Padre Cícero ou Lampião e que servirão de base para nossas posteriores discussões.

### 1.2.1. Nascimento

Segundo Élise Jasmin (2016, p. 77), “foram numerosas as profecias ligadas ao nascimento de Virgulino que anunciaram seja o caráter excepcional da personagem, seja seu estranho destino [de cangaceiro]”. Dentre as narrativas apresentadas pela historiadora francesa, estão versos que dão conta de que sua parteira profetizou “que ele seria assassino” ou de que, ao lhe dar banho, observou “a mancha da cartucheira” na cintura do recém-nascido. Uma das profecias citadas pela autora vem do livro de Aglae Lima de Oliveira (1970, p. 49)<sup>35</sup> e atribui a Antônio Conselheiro o aviso do nascimento de um cangaceiro:

Ligeiro qui nem um gato,  
Matando muito macaco,  
E nasceu o Lampião,  
Marvado sem coração.

---

<sup>35</sup> Por algum motivo, a autora opta por manter a grafia próxima da oralidade. Assim, reproduziremos os textos de sua obra tal como os encontramos.

Marcado para pertencer ao cangaço desde antes de nascer, os aspectos legendários atribuídos a Lampião parecem ter início, contudo, especificamente a partir da morte de seu pai, José Ferreira dos Santos, possivelmente a mando das famílias Nogueira e Saturnino, e do desejo de vingança subsequente, motivo apontado por alguns historiadores, a partir do próprio Lampião, como fundamental para a sua entrada no cangaço. Ainda conforme Jasmin (2016, p. 78),

Dessa maneira a profecia de Antônio Conselheiro evocada anteriormente não se referia, segundo Frederico Bezerra Maciel, ao nascimento da criança Virgulino, mas à de Lampião, homem adulto que, impelido pelas forças do destino, por esse novo nascimento haveria de impor-se na história do sertão.

Igualmente, de acordo com Chandler (1980, p. 47), “[...] a meta declarada de Lampião, ou seja, vingar a morte de seu pai, deu à sua carreira fora da lei, uma ‘raison d’être’ que ajudou a criar a lenda de cangaceiro vingativo”. Desse modo, vemos que, apesar das muitas histórias de profecias que cercam seu nascimento, é a um fato específico da vida adulta que, verdadeiramente, se poderia atribuir o surgimento da vida legendária de Lampião.

Curiosamente, o elemento da vingança, as tais “forças do destino” que, segundo alguns pesquisadores, impeliram Lampião a ingressar no cangaço, configura-se também como uma espécie de salvo-conduto para suas ações posteriores, ainda que as atividades criminosas de Virgulino e seus irmãos já vigorassem antes mesmo da morte de seu progenitor. Alguns autores, inclusive, apontam que José Ferreira morrera possivelmente em decorrência de perseguição policial após saques efetuados por seus filhos na cidade de Pariconhas, em Alagoas, no ano de 1921, e não em 1917 ou em Água Branca, como propagado pelo rei do cangaço<sup>36</sup>. Desse modo, de acordo com Negreiros (2018, p. 28), “a narrativa de Lampião para dar um sentido justiceiro à sua trajetória não obedecia às leis da lógica”.

A história contada pelo cangaceiro, contudo, não se distingue muito de inúmeras outras histórias de vingança que durante anos pesaram sobre gerações e gerações de famílias do nordeste brasileiro. Em alguma medida, o

---

<sup>36</sup> “A favor da versão de Virgulino reside o fato de que foi somente após a tragédia que ele se tornou cangaceiro profissional” (NEGREIROS, 2018, p. 28).

fundo trágico que cerca a entrada de Lampião no banditismo até redimi-o. Vingança a morte do pai é, afinal, situação recorrente e quase sempre abordada como um ato de nobreza nas narrativas dramáticas. É o que justifica, por exemplo, a ação do jovem príncipe Hamlet contra seu tio fratricida.

Em fala atribuída a Lampião, é na religião que o cangaceiro encontra a permissão para a sua vingança: “A Bíblia manda honrar pai e mãe, e se eu não defendesse nosso nome, eu perderia minha humanidade” (HOBBSAWN, 2010, p. 87). No entanto, se o (re)nascimento do cangaceiro encontra apoio nas sagradas escrituras, o que dizer do nascimento daquele que era, inclusive para Lampião, um santo?

Nas narrativas hagiográficas, não é raro encontrarmos o nascimento do santo cercado de mistérios e predições ou como a descrição de um evento extraordinário. Assim, temos um São João Batista e um São Remígio cujos nascimentos foram anunciados por um ermitão e um arcanjo, respectivamente, ou ainda um São Nicolau que já “no dia de seu nascimento [...] ficou de pé no banho” (VARAZZE, 2003, p. 69). Contudo, a história de nascimento mais marcante do universo católico, obviamente, é a do próprio Jesus Cristo, circundada de acontecimentos maravilhosos desde o anúncio de sua chegada à Virgem Maria. E é justamente na imagem ou narrativas de e sobre Cristo que se apoiam muitas das histórias a respeito dos chamados santos populares, como Padre Cícero.

Vejam, por exemplo, essa narrativa que faz parte da biografia escrita por Lira Neto (2009, p. 23) sobre o sacerdote cearense, mas que poderíamos muito bem fazer figurar, *ipsis litteris*, como parte inicial de uma lenda sobre Padre Cícero:

Mais de 1800 anos após ter sido pregado numa cruz pelos soldados romanos no monte Gólgota, em Jerusalém, Jesus Cristo, o homem em cuja memória se fundou a Igreja que congrega mais de 2 bilhões de fiéis espalhados por todo o mundo, voltou à Terra. Nasceu de novo, na cidade do Crato, interior do Ceará. Cristo retornou na forma de um bebê sertanejo, com traços nitidamente caboclos, mas de cachinhos dourados e olhos azuis. O Menino Jesus redivivo chegou dos céus em meio a uma explosão de luz, com a força de mil sóis, no meio do sertão. Foi trazido por um anjo de asas cintilantes, que na mesma hora levou embora a filhinha recém-nascida de uma católica fervorosa, a cearense Joaquina Vicência Romana, mais conhecida como dona Quinô. De tão intenso, o clarão deixou a mulher temporariamente cega, bem na hora do parto, o que a impediu de perceber a troca das duas crianças. Como sinal de que era um iluminado, o menino santo acabara de regressar

ao mundo em um 24 de março, véspera da data em que se celebra a Anunciação de Nossa Senhora, exatos nove meses antes do Natal.

Ainda segundo o biógrafo, são muitos os fiéis que acreditam nessa história, difundida pela oralidade e pelos folhetos de cordel ao longo dos anos e ocasionalmente narrada com pequenas alterações<sup>37</sup>.

Sobre o nascimento de Padre Cícero, um relato que também nos interessa é o trazido por outro importante biógrafo, Otacílio Anselmo, autor de uma obra claramente destinada a romper com a imagem de santo do “Padim”. Assim, afirma Anselmo (1968, p.14):

Quando se referem a esse acontecimento, seus apologistas o fazem com abundância de detalhes extraordinários. Um deles, por exemplo, depois de aludir a “um menino diferente dos outros”, que “traz no semblante a auréola da santidade”, que “é decerto um enviado de Jesus para aplacar a cólera de Seu Pai, contra as criaturas”, que, afinal, “é um santo descido do céu para nos salvar”, esboça o evento com esta tirada lírica: “O dia estava claro, o céu coberto de luz, a natureza em festa, tudo a indicar que algo de extraordinário e grandioso acabava de ocorrer em Crato, naquela data, consagrando-a à imortalidade, como uma das mais auspiciosas da História do Cariri”.

Por meio das citações expostas por Neto e Anselmo, que apresentam relatos de alguns devotos, nos é revelada toda a mística que envolve o nascimento de Padre Cícero na perspectiva do imaginário popular<sup>38</sup>, além da confirmação do vínculo feito entre sua imagem e a de Jesus Cristo.

Sobre esse último aspecto, se, nos relatos apresentados por Anselmo, Padre Cícero é visto como “um enviado de Jesus”, na exposição de Neto, o padre alcança o *status* do próprio Jesus Cristo reencarnado<sup>39</sup>. De tal modo que,

---

<sup>37</sup> “[...] às vezes é a própria Virgem, e não um anjo de luz, quem traz nos braços o Cristo menino de volta à Terra” (NETO, 2009, p. 23-24).

<sup>38</sup> Segundo Anselmo, parte desse imaginário mágico que envolve a vida de Padre Cícero foi alimentado possivelmente pelo próprio sacerdote. A respeito de uma provável modificação da data de nascimento de Padre Cícero para dia mais propício à composição de sua imagem de santo, o biógrafo afirma que, caso a fraude tenha partido do religioso, o fato se ajustaria “[...] à vaidade doentia de que foi portador, devendo-se juntá-la às lendas por ele mesmo criadas, como se verá no curso de sua história” (1968, p. 18).

<sup>39</sup> A literatura de cordel, instrumento fundamental para a propagação da imagem legendária tanto de Padre Cícero quanto de Lampião, também irá apresentar tal versão. Naquela que é considerado o primeiro cordel a tratar de Padre Cícero como um membro da Santíssima Trindade, João Mendes de Oliveira, em 1917 (ainda durante período em que o religioso estava vivo, portanto), indica que ele “é uma das três pessoas / é filho de São José”. O cordelista finaliza afirmando ainda que “*Pade Cisso é uma pessoa / da santíssima trindade*”.

pensando a narrativa contada por Lira Neto nos termos de nossa tese, a história de Padre Cícero existiria como uma continuidade, uma parte da legenda do próprio Cristo, sendo Padre Cícero uma espécie de segunda face do filho de Deus.

Essa ideia de continuidade transformaria nosso ente legendário em uma espécie superior no espectro das lendas de cunho católico, afinal, conforme nos lembra Jolles (1976, p. 41), “quaisquer que sejam os Seus outros atributos, Jesus Cristo é também o ‘santo supremo’, de quem os demais santos são, por sua vez, os êmulos”. Mais que um santo que viveria à semelhança de Cristo, suas ações estariam vinculadas, em última instância, ao destino de toda a humanidade, já que estaríamos diante de um messias retornado.

Em termos práticos, tal imagem apenas nos daria a dimensão da grandiosidade com que Padre Cícero era, e ainda é, visto por seus seguidores. No entanto, dar um sentido messiânico à figura do religioso cearense implica ainda acoplar alguns significados próprios de um movimento baseado num ente especial que “anuncia e introduz um reino celeste na terra, o que significa trazer a salvação para uma coletividade” (QUEIROZ, 1965, p. 24), ou seja, o Messias.

No caso de Padre Cícero, esse reino celeste na terra do qual nos fala Queiroz, seria Juazeiro do Norte, identificada como uma espécie de Jerusalém nordestina pelo próprio padre, que chegara a afirmar que um dia sua cidade seria chamada de Nova Jerusalém (QUEIROZ, 1965, p. 267).

Se Rui Facó (1980, p. 137) parece certo ao afirmar que “o principal contingente dos peregrinos a Juazeiro era constituído por [...] míseros desesperados, privados de quaisquer meios de consultar um médico ou comprar um medicamento”, não eram apenas estes, no entanto, os que se deslocavam (e ainda hoje se deslocam) para a região sul do Ceará atraídos pela esperança de um milagre do Padre Cícero. À cidade, que cresceu graças a presença, mas também aos esforços políticos do religioso, passaram a confluir pessoas de todas as classes sociais e de todos os cantos do sertão (QUEIROZ, 1965, p. 256) em busca, dentre outras coisas, de uma proximidade com o proclamado salvador.

Conforme Queiroz (1965, p. 266), “identificavam-no ora com Jesus Cristo, ora com o Espírito Santo, ora com o Padre Eterno”, indicação que corrobora com a amplitude de figuras santas que vimos associadas a Padre Cícero nas

referências de Neto e Anselmo sobre seu nascimento. Ainda segundo a autora, haveria certa contradição na postura do religioso que, apesar de desmentir inúmeras vezes seu caráter santo, lançava mão de afirmações que aproximavam sua imagem à imagem de Jesus Cristo e confirmavam a ideia da reencarnação:

O próprio Padre Cícero contribuía para a identificação, com suas palavras sibilinas. Fora para Juazeiro porque a Virgem Maria lhe aparecera e assim ordenara, “a fim de ver derramara de novo o sangue de seu Filho”, o que acontecera com os milagres da hóstia consagrada. Nas profecias, afirmava que “sobre o Horto, Jesus Cristo se colocará no Dia do Juízo, para julgar os vivos e os mortos, porque o vale do Cariri é o mesmo Vale de Jozafá”. Doutra feita, disse que “no futuro templo do Horto se reunirão e terão sua sede principal de toda a Terra as duas Igrejas, isto é, a de Moisés e a de Jesus Cristo, as quais formarão uma só Igreja”. Finalmente, seria de Juazeiro que sairia “todo poder e direção do mundo no futuro”, assim como “da malsinada Galileia saiu o Salvador” (QUEIROZ, 1965, p. 267).

Se, para Queiroz, havia grande incongruência do sacerdote em relação à associação de si ou de Juazeiro com a história de Cristo, na visão do padre Azarias Sobreira (1969, p. 145), nem sempre Padre Cícero adotou essa postura de apresentar-se como uma figura especial, tendo sido muito influenciado por seus devotos. Com o passar dos anos, segundo o autor, Cícero passava a assumir a máscara que as massas lhe conferissem, persuadido inicialmente de ser “um ente providencial” para, anos depois, crer ser “[...] uma espécie de profeta ou taumaturgo, que talvez houvesse existido, na mente divina, desde os primórdios da humanidade”.

Já Otacílio Anselmo (1968, p. 164), menos partidário do Patriarca do Juazeiro, apresenta-nos outra explicação para essa mudança paulatina do sacerdote. Segundo ele, também com o passar dos anos, Padre Cícero passou a dar “[...] um sentido nebuloso ao seu sacerdócio” até tornar-se um completo herege. Curiosamente, Anselmo atribui tal fato não apenas à influência de José Marrocos (o Zé Teles), primo do Padim, como também a um “[...] impulso de pendores ancestrais”, afirmando que o pai de Cícero teria sido um mitômano.

De volta à historietta de nascimento exposta por Neto, há, em sua simbologia, uma manifesta conexão com a imagem de Jesus Cristo. Na narrativa bíblica, não existe qualquer elemento carnal na concepção de Jesus, que é anunciado por um anjo e concebido por uma virgem. Ainda que dona Quinô não seja descrita como uma virgem, apesar de ser retratada como “uma católica



fervorosa”, a forma como seu filho vem ao mundo o afasta de qualquer imagem mundana. Padre Cícero não é fruto de uma relação sexual e nem mesmo nasce do ventre de uma mulher, mas vem dos céus, pelas mãos de um anjo que o troca com uma menina a quem, de fato, dona Quinô dera à luz, segundo a lenda descrita.

Além disso, chama-nos atenção também a ampla utilização de imagens luminosas no trecho, reforçando o aspecto extraordinário do evento em questão. Assim, o pequeno Cícero é retratado por Neto como “um iluminado”, “trazido por um anjo de asas cintilantes”, que “chegou dos céus em meio a uma explosão de luz, com a força de mil sóis”, num “clarão” tão forte que chega a cegar sua mãe por um tempo.

A narrativa exposta por Anselmo também recorre à luminosidade para retratar o nascimento de Padre Cícero. Nela, vimos que “o dia estava claro, o céu coberto de luz”, ainda que, logo em seguida, o biógrafo trate de alertar-nos para o fato de que a natureza dificilmente estaria festiva naquele instante, “[...] pois, como é sabido, 1844 foi um ano de terrível seca no Ceará, a qual se estendeu ao ano seguinte” (ANSELMO, 1968, p. 14-15).

Como sabemos, a utilização da luminosidade como uma simbologia do Bem, assim como a relação da escuridão com o Mal, é típica do catolicismo<sup>40</sup> e era extremamente comum já na Idade Média, período de florescimento das lendas. Vejamos novamente a imagem 4, por exemplo, em que São Nicolau surge no céu envolto por um círculo luminoso. Assim, não é difícil de se imaginar que foram provavelmente os “cachinhos dourados e olhos azuis” de Padre

---

<sup>40</sup> “A luz simboliza constantemente a vida, a salvação, a felicidade dadas por Deus (Salmos 4, 7; 36, 10; 97, 11; Isaías 9, 1) que é ele próprio a luz (Salmos 27, 1; Isaías 60, 19-20). A lei de Deus é uma luz sobre o caminho dos homens (Salmos 119, 105); assim também sua palavra (Isaías 2, 3-5). O Messias também traz a luz (Isaías 42, 6; Lucas 2, 32).

As trevas são por corolário, símbolo do mal, da infelicidade, do castigo, da perdição e da morte (Jó, 18, 6, 18, Amós 5, 18). Mas essas realidades não encobrem um poder estranho a Deus: foi ele quem igualmente criou as trevas, é ele quem castiga etc. Além do mais, a claridade de Deus penetra e dissipa as trevas (Isaías 60, 1-2) e chama os homens para a luz (Isaías, 42, 7).

Os símbolos cristãos não fazem mais que prolongar essas linhas. Jesus é a luz do mundo (João, 8, 12; 9, 5); os crentes devem ser assim também (Mateus, 5, 14), tornando-se os reflexos da luz de Cristo (II Coríntios 4, 6) e agindo de acordo com ela (Mateus 5, 16). Uma conduta inspirada pelo amor é o sinal de que se caminha na luz (I João 2, 8-11). Entretanto, em certas passagens do Novo Testamento, a oposição luz-trevas toma um carácter mais fundamental e parece influenciada pelas especulações dualistas de certos círculos do judaísmo tardio, nos quais ideias iranianas foram introduzidas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 570).

Cícero que ajudaram a transformar seu semblante na “auréola de santidade” destacada por Anselmo.

Por se tratarem de narrativas simples e que objetivavam uma fácil assimilação por parte de seus interlocutores, as legendas originárias comumente lançavam mão dessa fácil associação entre luz e Bem, escuridão e Mal, até hoje corriqueira no aspecto geral das representações humanas, afinal, segundo Jean-Paul Roux (1966, p. 228 apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 569), “[...] através do mundo, a revelação mais adequada da divindade se efetua pela luz”. Ao menos nos termos simbólicos.

Ao explicar a etimologia de Santa Lúcia, por exemplo, Varazze (2003, p. 77) nos informa que

Lúcia vem de *lux*, “luz”. A luz é bonita de se ver, porque segundo Ambrósio ela está por natureza destinada a ser graciosa para a visão. Ela se difunde sem se sujar, por mais sujos que sejam os lugares em que se projeta. Seus raios seguem linha reta, sem a menor curva, e sem demora ela atravessa imensas extensões. Daí ser apropriado o nome Lúcia para aquela virgem bem-aventurada, que resplandece com o brilho da virgindade sem a mais ínfima mácula, que difunde calor sem nenhuma mescla de amor impuro, que vai direto a Deus sem o menor desvio, que sem hesitação e sem negligência segue em toda sua extensão o caminho do serviço divino. Lúcia também pode vir de *lucis via*, “caminho da luz”.

A ideia de pureza associada à claridade, na descrição sobre Santa Lúcia e em tantas outras imagens conhecidas, é a mesma buscada pelos narradores populares, sejam as “pessoas comuns” ou os artistas do cordel, para ilustrar a origem não-carnal de Padre Cícero (seja na versão do santo ou do Jesus redivivo) e sua chegada ao impuro mundo dos homens, conforme vimos. De acordo com Jolles (1976, p. 38), é comum, nas histórias dos santos que seu nascimento seja “[...] anunciado antecipadamente à mãe, que enxerga uma luz deslumbrante ou algum outro fenômeno parecido”. Assim, a luz, que, de tão forte, chega a cegar dona Quinô na hora do parto, passa a ser um importante elemento nas narrativas sobre o nascimento do nosso legendário, o iluminado e, portanto, imaculado Padre Cícero.

Não é de se espantar, no entanto, que a simbologia da iluminação nesse caso possa ter vindo do nascimento do próprio Jesus Cristo, momento no qual, também segundo Varazze (2003, p. 98), “[...] a escuridão foi transformada em claridade semelhante à do dia”, uma estrela guiou os reis magos à Judeia e três

sóis surgiram no Oriente, aos poucos tornando-se um, num “sinal de que a Trindade e a unidade de Deus iam ser conhecidas no mundo, ou então de que aquele que acabava de nascer reunia em sua pessoa três substâncias: a alma, a carne e a divindade”.

### 1.2.2. Milagres e feitos de Padre Cícero

Mas o que faz, de fato, um homem tornar-se santo?

Ainda que seja parte indissociável da imagem que trazemos de um santo, não parece bastar a um indivíduo ser essencialmente puro ou seguir uma vida repleta de virtudes para alcançar a santidade. Mesmo os santos do nosso século precisam passar pelo chamado processo de canonização para alcançar tal condição perante à instituição que sempre os oficializou. Através deste processo, a Igreja Católica busca a confirmação daquele que parece ser o verdadeiro elemento definidor da santidade: o milagre.

Também os chamados santos populares, como Padre Cícero, não escapam deste componente fundamental para a promoção de suas imagens legendárias. Dizer que não há santo sem milagre significa afirmar, em relação ao nosso objeto, que não há personagem legendário sem um ato extraordinário que assim o defina.

No caso de Padre Cícero, por exemplo, ainda que existam outros momentos associados a ações milagrosas suas, é o caso da hóstia transformada em sangue na boca da beata Maria de Araújo, ou “Maria Preta” (imagem 7) o caso mais famoso, e também aquele que parece ter sido o marco inicial das demais narrativas e toda a mística sobre a santidade do padre (apesar do milagre propriamente ter tido a beata como sua protagonista).



**Imagem 7: Foto da Beata Maria de Araújo.**

Segundo a descrição de Ralph Della Cava (2014, p. 84) sobre o milagre da hóstia, ocorrido em 1º de março de 1889, a beata Maria de Araújo era uma das muitas devotas que acompanhavam a missa e os rituais do Sagrado Coração de Jesus durante as sextas-feiras na capela de Juazeiro, quando, após receber a comunhão, “[...] caiu por terra e a imaculada hóstia branca que acabava de receber tingiu-se de sangue”. O fato repetiu-se durante inúmeras outras celebrações nos dias seguintes.

Outros autores, como Lira Neto (2009, p. 66), afirmam ainda que, em algumas dessas ocasiões, o sangue derramado pela beata teria sido espirrado com tamanha força que chegara até mesmo a encharcar alguns dos materiais litúrgicos utilizados por Padre Cícero. Também não são poucos os relatos

daqueles que afixam ter presenciado a beata sangrar pelas regiões corporais referentes às chagas de Cristo. Uma testemunha chega a descrever que, num período de três horas em estado de pleno êxtase, Maria de Araújo teria vertido “[...] sangue da testa, como Jesus coroado de espinhos, das mãos e dos pés, que tinham visíveis os estigmas da paixão” (MACEDO, 1960b, p. 83). O próprio Padre Cícero corroborava com a imagem santa da beata ao dizer que Maria de Araújo “[...] conversava com toda a corte celeste e fazia viagens espirituais ao Céu, ao Inferno e ao Purgatório” (NETO, 2009, p. 78).

Os espetáculos milagrosos da hóstia que se transformava em sangue geraram ampla repercussão em toda a região, ainda mais em virtude da frequência com que os eventos passaram a ocorrer. Se “nas feiras do Nordeste, cantadores apregoavam os milagres [e] multiplicavam-se os folhetos impressos, que corriam de mão em mão” (MACEDO, 1960b, p. 82), Maria de Araújo também passou a ter sua imagem reproduzida em retratos e medalhinhas espalhados pelo sertão nordestino (ANSELMO, 1968, p. 74).

Ainda que seja apontado que a fama da beata não teria durado muito tempo a partir do momento em que os eventos milagrosos passaram a ter menos frequência<sup>41</sup>, tendo sido Maria de Araújo até retirada da exposição pública e afastada de Juazeiro do Norte por ordem do bispo do Crato, dom Joaquim José Vieira, as consequências do milagre, no entanto, se fizeram presentes e tiveram seus vetores direcionados especialmente para a figura de Padre Cícero, o confessor e protetor da beata. Segundo Queiroz (1965, p. 255-256), “ninguém pôs em dúvida que a transmutação era uma maneira de Deus indicar a santidade do Padim, recompensa especial de sua vida pura e caridosa”.

Em virtude do milagre, aumentou-se significativamente o número de fiéis em Juazeiro do Norte e, pela primeira vez, uma romaria chegou à cidade, convocada pelo monsenhor Francisco Monteiro e com cerca de 3 mil pessoas (CAVA, 2014, p. 84; NETO, 2009, p. 66). Entretanto, também como consequência dos fatos que se seguiram ao chamado “milagre do Juazeiro”,

---

<sup>41</sup> “Mas, como era natural, sua popularidade teve a consistência do fogo-fátuo. Realmente, extinta a safra dos ‘milagres’, ei-la de volta à obscuridade. Conta Manuel Diniz que ao chegar a Juazeiro, em janeiro de 1912, encontrou-a na humilde condição de lavadeira e engomadeira. Às vezes, fazia bolos para vender. Por fim, aquela que fora ídolo de milhares de sertanejos mistificados, suscitara interpretações de teólogos e cientistas e atraía a admiração até de certos clérigos, morreu esquecida no dia 17 de janeiro de 1914 [...]” (ANSELMO, 1968, p. 74).

alguns anos depois, a resposta da Igreja Católica chegou na forma da excomunhão de Padre Cícero. O que pode ter abalado o religioso, em nada parece ter afetado a crença popular, já àquela altura bastante consolidada, nos poderes milagrosos do agora ex-padre.

Antes mesmo do referido milagre, no entanto, alguns devotos já atribuíam a Padre Cícero o caráter santo devido a visões atribuídas ao sacerdote e a ações tidas como virtuosas. De acordo com Cava (2014, p. 83),

[...] até suas ações mais ordinárias eram com frequência tidas como de inspiração sobrenatural. Quando, em 1887, mandou para as terras devolutas do alto do Araripe muitas vítimas da seca, que haviam fugido do sertão em busca do vale, obrigando-as a plantar mandioca para aliviar a fome, os sobreviventes agradecidos, mais tarde, atribuíram sua salvação ao padre, a quem consideravam santo. Durante a seca de 1888, ocorreu um episódio semelhante, mas que se admite ter sido ainda mais dramático, vindo a confirmar a convicção que os crédulos tinham da sua santidade. Na medida em que a seca de 1888 continuava a infligir grandes sofrimentos ao Vale do Cariri, padre Cícero, padre Felix de Moura e padre Fernandes Távora, então vigário do Crato, uniram suas preces e fizeram uma promessa semelhante àquela que d. Luís havia feito em 1877. Caso Deus atendesse ao pedido e terminasse a seca, os três clérigos ergueriam uma enorme igreja em honra ao Sagrado Coração, no alto da serra do Catolé, na extremidade setentrional de Joazeiro. Dizem que algumas chuvas caíram na região; pouco depois, o capelão de Joazeiro pôs-se a trabalhar para cumprir a promessa. Nesse ínterim, atribuiu-se a padre Cícero e à sua santidade singular o alívio provisório no vale. Esse episódio deu aos crédulos, mais uma vez, uma oportunidade de aureolar com o mito certos fatos irrefutáveis que engrandeceram, nos decênios anteriores ao milagre em Joazeiro, a fama de virtuoso, desprendido e santo daquele clérigo sertanejo.

Depois do milagre, a fama de santo de Padre Cícero só se expandiu, rompendo até mesmo as barreiras regionais ao atrair para Juazeiro do Norte devotos vindos de fora do Nordeste brasileiro. Além das visões, dos sábios conselhos e ações virtuosas que continuaram sendo atribuídas ao religioso, centenas de curas milagrosas foram associadas à fé no Padim. “Sua mão – apregoava-se – curava doenças, restituía a vista aos cegos, fazia andar os paralíticos ou mesmo restaurava a razão dos ensandecidos” (FACÓ, 1980, p. 137).

No livro intitulado *O Patriarca do Juazeiro*, o padre Azarias Sobreira (1969, p. 111-120) chega a listar algumas dessas curas, e mesmo alguns outros tipos de milagres, atribuídos a Padre Cícero. Os relatos vão desde uma parente próxima e descrente de Sobreira que, em momento de desespero, foi ao

encontro de Padre Cícero e retornou “[...] sem nada mais sentir até vinte anos depois quando, havendo perdido a idolatrada filha caçula, foi vítima de outra crise de nervos, mas de proporções muito menos alarmantes” (p. 111); um homem que, com um fogaréu alcançando a cerca que protegia seu roçado, gritou pela ajuda do Padre Cícero e viu, logo em seguida, o fogo esmorecer (p. 111-112); outro que testemunhou o clérigo ir atrás de um doente que clamava por ajuda no meio da noite, e que, no entanto, só Padre Cícero conseguira escutar (p. 112); o mudo que o religioso fizera falar (p. 114-115); até o caso de um homem que, mesmo inconsciente sob o efeito de um hipnotizador, conseguiu recusar-se a realizar determinada ação, afirmando que não poderia fazê-la, pois o Padre Cícero não consentiria (p. 118).

No entanto, chamam a atenção, em meio a essas pequenas narrativas apresentadas por Sobreira, algumas histórias de reveses: a primeira, de um sujeito chamado Cazuzá Belém que, ao falar mal do padre santo, machucara a mão e vira quatro panarícios lhe nascerem, durando três meses para sarar (p. 112-113); a de um viajante desaforado que resolvera desafiar pessoalmente Padre Cícero, pedindo-lhe um exemplo de seus poderes, ao que o religioso mandara-lhe devolver um objeto que o viajante havia furtado em segredo (p. 113-114); uma terceira, de um homem que seguira direção contrária à indicada por Padre Cícero e acabara barbaramente assassinado por bandoleiros (p. 115-116); outra de um fazendeiro que resolvera dar o nome de Padre Cícero a um cavalo e vira sua vida cair em desgraça até que “[...] se persuadiu de estar sendo visivelmente castigado por Deus, em consequência de seu proceder para com o velho sacerdote a quem vinha votando, por forma tão gratuita, profundo rancor” (p. 116-117); ou ainda o caso da mulher cujo maxilar inferior caiu, fazendo-a emudecer depois de falar mal do padre (p. 118).

De modo semelhante, Aglae Lima de Oliveira (1970, p. 56), lembrando a fé de muitos cangaceiros em relação ao Padre Cícero, traz o relato contado por um deles, de codinome Bom de Veras, sobre um forasteiro que, após tentativa frustrada de provocar o religioso cearense, “[...] foi chorando pedi perdão no Artá de N. Senhora das Dôres e nunca mais duvidou da divina graça do meu padim”.

Não se trata, nesses seis últimos casos apontados, de histórias de cura ou ato milagroso, mas sim de narrativas de castigo, mostrando que a mesma

força que age para o Bem em relação àqueles que creem, pode agir para o Mal em relação àqueles que desafiam ou desrespeitam o poder do ser legendário.

Cabe-nos aqui recordar que a principal força da lenda reside em seu caráter exemplar e que, portanto, o sentido de imitação seria algo inerente à figura dos seres legendários, cujas práticas virtuosas deveriam ser replicadas por toda a humanidade, ao menos de acordo com a utopia católica. A partir dessa lembrança, poderíamos considerar a possibilidade de que a descrença na virtude do santo conduziria a infortúnios justamente por ser a negação do caminho da virtude. Não seguir o caminho do Bem é, conseqüentemente, alcançar a perdição reservada aos mal-aventurados.

Observemos ainda que cada uma dessas histórias, ainda que pareça ter outras personagens como protagonistas, diz respeito a uma só narrativa legendária, a de Padre Cícero. São, portanto, também elas, histórias exemplares que serviriam para demonstrar o que ocorre com quem agir de acordo – ou contrário – aos desígnios do santo padre.

Um caso que também nos chama atenção em relação aos feitos legendários ligados a Padre Cícero está vinculado a outro fato histórico devidamente documentado: a sedição ou revolução de Juazeiro, em 1914. O conflito se tratou da reação dos juazeirenses, sob o comando de Floro Bartolomeu<sup>42</sup> e a benção de Padre Cícero, à tentativa do governo federal de retirar o poder das oligarquias locais através da chamada “política das salvções”. Tal política consistia na nomeação de interventores para assumir regiões até então administradas pelas oligarquias, o que representava um forte impacto no coronelismo reinante no estado do Ceará e que tinha em Padre Cícero um de seus mais proeminentes apoiadores, se não o seu maior representante.

No caso de Juazeiro do Norte, malfadado o caminho do diálogo, o tenente-coronel Franco Rabelo, interventor no Ceará, viu-se obrigado a recorrer às tropas militares para, à força, retirar o Padim e seus aliados do poder. Através da análise das várias informações históricas sobre a sedição de Juazeiro, podemos

---

<sup>42</sup> (1876-1926) Médico baiano que fez vitoriosa carreira política no Ceará, tendo o Cariri como sua principal base eleitoral. É apontado como o grande responsável pela entrada de Padre Cícero na política e como grande influenciador das ações do sacerdote. Foi também o comandante da Sedição de Juazeiro e quem convidou Lampião para vir a Juazeiro do Norte.



claramente observar o enorme poder de influência que Padre Cícero exercia sobre seus devotos. Segundo Neto (2009, p. 348), por exemplo, com o prenúncio da vinda das tropas estaduais a Juazeiro do Norte, inúmeras migrações espontâneas começaram a chegar à cidade.

De beatos a cangaceiros (imagem 8), todos queriam defender o religioso e sua terra santa. “Os primeiros traziam rosários. Os outros, rifles e parábéluns” (NETO, 2009, p. 348), e não parece restar dúvidas de que a fé depositada no Patriarca do Juazeiro foi tão decisiva quanto os rifles ou as estratégias de guerra para a vitória dos revoltosos. Uma guerra de cunho meramente político que, com a presença de Padre Cícero de um dos lados, se transformaria facilmente numa guerra santa. O próprio sacerdote parecia fazer questão de acentuar o caráter religioso da sedição, conforme também nos indica Neto (2009, p. 362) ao relatar que, enquanto os devotos choravam, empunhavam relíquias e faziam votos de fidelidade ao Padim e à cidade, Padre Cícero falava-lhes da guerra santa e de que não deveriam atacar, mas sim “[...] defender o Juazeiro das balas do governo de Satanás”.



**Imagem 8: Sediciosos reunidos na trincheira construída ao redor da cidade de Juazeiro. Em cima, o terceiro da esquerda para direita, é Floro Bartolomeu.**

No entanto, junto a fé dos revoltosos, uma estratégia bélica foi extremamente determinante para a vitória deles. A ideia, apresentada por Antônio Vilanova, um dos sobreviventes da guerra de Canudos, era construir um enorme fosso e uma muralha de areia e pedra ao redor da parte central da cidade de Juazeiro do Norte, impedindo assim o avanço das tropas invasoras. Por mais estapafúrdio que pudesse parecer à primeira vista, o plano do combatente veterano funcionou perfeitamente.

Lira Neto (2009, p. 363) nos conta do seguinte modo a história do “Círculo da Mãe de Deus”, reafirmando a importância da vinculação de um aspecto sobrenatural à figura de Padre Cícero e, mais uma vez, apontando o uso, pelo próprio sacerdote, da simbologia cristã a favor da construção de uma imagem sagrada sua e de Juazeiro do Norte:

Parecia maluquice de um guerrilheiro aposentado. Mas Floro e Cícero concluíram que a ideia, por mais esdrúxula que pudesse ser à primeira vista, podia funcionar. Aos primeiros raios do sol do dia 15 de dezembro, conforme prescrevera o padre, a multidão de juazeirenses estava a postos com as ferramentas diante da igreja. Durante seis dias ininterruptos, debaixo de sol e chuva, pelas manhãs, tardes, noites e madrugadas, rezando ave-marias, pai-nossos e cantando benditos, a população inteira da cidade se entregou à tarefa. Os homens cavavam a terra. Mulheres e crianças transportavam areia em baldes e panelas, para depois empilhá-la em montes de dois metros de altura, bem contíguos às valas que iam sendo abertas, formando uma inexpugnável trincheira. Naqueles morros gigantescos de areia fresca, eram introduzidos tubos de metal, por onde se poderia enfiar o cano de rifles em direção ao inimigo. Na falta de pás e enxadas para todos os braços, muitos ajudavam a revolver o solo com o que estava mais à mão, como machados e facões. As crianças menores e algumas beatas acudiam raspando o chão até mesmo com garfos e colheres trazidas da cozinha de casa.

O grande fosso, de nove quilômetros de extensão, com oito metros de largura e em alguns locais com até cinco metros de profundidade, ficou praticamente pronto ao fim do sexto dia de trabalho. A malha central do Juazeiro estava protegida pela trincheira, que serpenteava terreno adentro até alcançar a serra do Catolé. Em volta da casa do padre, no alto da colina, erguia-se uma poderosa muralha de pedra. Era, sem dúvida, uma obra engenhosa, extraordinária do ponto de vista da engenharia militar, principalmente se levados em conta o tempo exíguo e as ferramentas precárias com que foi construída.

Cícero abençoou o grande valado e resolveu batizá-lo com um nome que fizesse jus à fé com que fora edificado. Aquele não era apenas um fosso descomunal e uma imensa trincheira, que passara a envolver defensivamente o Juazeiro.

Era, nomeou Cícero, o “Círculo da Mãe de Deus”.

A atribuição de uma simbologia cristã, já presente nas narrativas sobre seu nascimento, era comum a praticamente todos os atos de Padre Cícero, reforçada não apenas pelos devotos e aliados políticos, mas também pelo próprio padre. Todo o aspecto legendário vinculado ao Patriarca do Juazeiro advém dessa conexão de suas ações com elementos tradicionais do catolicismo, afinal, sua máscara legendária é a de um santo popular, com farta utilização de simbologias próprias das narrativas cristãs tradicionais.

Conforme pudemos observar, Cícero parecia ter, se não a real crença, a clara noção do impacto que tinha sobre a população a narrativa de Juazeiro do Norte como uma terra santa e dele mesmo como alguém que guardaria uma vinculação especial com o mundo extraterreno. Haveria mesmo, no entendimento popular, uma proteção garantida àqueles que seguem seus conselhos e uma maldição àqueles que desdenham do Padim.

Como sabemos, Padre Cícero não está sozinho, faz parte de um fenômeno comum à história do Brasil, e em especial à história do sertão nordestino, que é o messianismo. São inúmeros os líderes político-religiosos populares que irão surgir, em especial entre meados do século XIX e começo do XX, em torno ou através dos quais ocorrerão inúmeros conflitos rurais no país<sup>43</sup> cujo traço comum seria, segundo Rui Facó (1980, p. 39), “[...] o choque aberto entre a religiosidade popular e a religião oficial da Igreja dominante”. Não foi este o caso da Sedição de Juazeiro, um conflito que envolveu interesses explicitamente políticos, mas do qual o aspecto religioso, dado pela presença de Padre Cícero, foi fundamental para a vitória de um dos lados.

A proeminência da biografia de Cícero, sua capacidade de arregimentar fiéis de diferentes partes e a sua fundamental atuação nos rumos da política regional deram, possivelmente, maior relevo ao religioso cearense em relação aos demais líderes messiânicos que pipocaram pelo país. Na figura de Padre Cícero aliaram-se de modo particular o poder religioso e o poder político, num raro misto de messianismo e coronelismo. Assim, muitas de suas narrativas de cunho legendário (ou seja, histórias exemplares e associadas a feitos sobre-humanos), possuem igualmente um forte aspecto político, como as referentes à

---

<sup>43</sup> Além da Sedição de Juazeiro, em 1914, podemos ainda destacar a Guerra de Canudos, na Bahia (1896-1897), o Caldeirão, no Ceará (1936-1938), e a Guerra do Contestado, em Santa Catarina (1912-1916).

sua atuação na Sedição de Juazeiro, por exemplo. Afinal, apesar de tanto Padre Cícero quanto Floro Bartolomeu terem negado veemente a participação do primeiro na Sedição, são inúmeros os registros e testemunhos que dão conta da presença de Cícero como partícipe do movimento, seja como líder (ANSELMO, 1968, p. 401) ou um simples “[...] cúmplice atônito e indeciso” de Floro (CAVA, 2014, p. 244).

No entanto, se não buscamos aqui desenvolver as discussões sobre Padre Cícero e a política, dá-se unicamente em virtude da conexão com o catolicismo popular e o acento no sentido virtuoso das ações serem os principais elementos que caracterizam e, portanto, realmente interessam ao apontarmos o caráter legendário do Padim Ciço. Lembremos ainda que, neste trabalho, buscamos observar nossas personagens muito mais enquanto imagem do que como realidade histórica.

Notemos, contudo, um fato curioso nessa relação entre a lenda e a política no que se refere à nossa outra personagem legendária. Sabemos que tanto Padre Cícero quanto Lampião possuíram, e ainda possuem, seus defensores e detratores, no entanto, apenas o rei dos cangaceiros parece ter alcançado uma dupla imagem legendária: de um lado, um bandido cruel e sanguinário, de outro, um Robin Hood do sertão ou alguém que afrontava os poderosos que oprimiam a população pobre<sup>44</sup>. Lenda e antilegenda. Entretanto, como logo veremos, muitas vezes combinadas numa mesma imagem de Lampião.

### 1.2.3. Feitos de Lampião

Na visão dos opositores de Padre Cícero, o religioso seria um grande coronel do sertão e/ou um aproveitador da fé alheia. Nada haveria de extraordinário em sua pessoa a não ser a capacidade de arregimentar fiéis seguidores, o que não se daria através de feitos sobrenaturais e/ou necessariamente exemplares. Desse modo, as visões críticas à figura santa de

---

<sup>44</sup> Sabemos que havia bastante estreiteza nas relações entre Lampião e alguns donos do poder, com “[...] gestos de constante auxílio recíproco” (MELLO, 2011, p. 87), no entanto, aqui estamos trabalhando com o aspecto imaginário de Lampião e dos cangaceiros, e não com as suas figuras reais, históricas.

Padre Cícero surgem no campo da história, referentes ao seu caráter humano, e dificilmente encontraremos, na voz de seus opositores, atribuições extra-humanas a ponto de contemplarem a construção de uma imagem antilegendária do Patriarca do Juazeiro. O objetivo principal dos inimigos do padre seria justamente desconstruir sua imagem de santidade, e desconstruir um santo significa precisamente apontar seu caráter estritamente humano, distante de um ente legendário, portanto.

Considerado “[...] um bandido sem par, entre os de sua profissão” (CHANDLER, 1980, p. 16), o mesmo não acontece, todavia, em relação ao rei do cangaço, cujas narrativas legendárias vinculam-se tanto a representações positivas (do Bem) quanto negativas (do Mal), com o Capitão Virgulino orbitando em alguns momentos de modo bastante peculiar pelos dois polos do jogo maniqueísta no qual sustentam-se as legendas.

A descrição de Lampião por parte do sertanejo Oleron Barretto (1936, p. 5 apud JASMIN, 2016, p. 11), por exemplo, é, sem dúvida, um dos relatos mais contundentes no sentido de desenhar uma imagem antilegendária, como grande representante do Mal na terra, do cangaceiro. Nele, Barretto transforma a figura de Lampião na de um animal inferior, “[...] detentor de um coração que se vulcaniza num Vesúvio de crimes [...], um raro bandido”, sem compaixão e que, dentre outras coisas “[...] professa a religião da crueldade”<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> Vejamos a descrição completa:

“De tantos maus indivíduos a que temos conhecido, qual deles pode merecer de nós a pecha de bandido?”

Unissonamente, em coro, todos dirão: Lampião. Sim, eu também o digo: esse bípede, criatura inferior ao tigre e à pantera, porque estes lhe dão uma egrégia lição quanto ao sentimento familiar, é sem dúvida alguma a vergonha e a humilhação de nossa própria igual individualidade. Lampião, não há de negar, detentor de um coração que se vulcaniza num Vesúvio de crimes, é em verdade um raro bandido.

Ele gera e se nutre do crime.

Esse homem que pela manhã fita o sol pelo orifício do cano longo de seu fuzil matador, que a noite banha a folha fria de seu punhal nos raios merencórios do luar, que mira farto de gozo e sem remorso algum, ao corpo inanimado de sua presa, que conta sob gargalhas de seu bando as linhas douradas, número de vítimas, encrustadas na coronha de seu fuzil, que faz higiene do mecanismo de sua arma com água de colônia e aromatiza as balas pontiagudas com perfume semelhante aos preferidos pelas filhas de Jericó, esse Lampião que semeia a dor e a viuvez, a orfandade e o algoz das donzelas, a violação dos lares e o exterior de corações paternos, é na realidade um bandido cuja compleição psicológica analisada por apropriados cientistas daria ao mundo um laudo singular pelo valor de uma rara entidade piormente conhecida, por superior aos demais tarados tipos delinquentes.

Todas as suas forças psíquicas são controladas para manter o afã do ódio contra todos que não oram pela sua plataforma.

Ele professa a religião da crueldade e tanto rejubilasse com a sua horda sanguinária sobre os destroços da vida de um moço gentil, como canta com igual entusiasmo a canção dos finados,

De acordo com Chandler (1980, p. 33) “[...] entre os anos de 1922 até 1938, não se passava uma semana sem que Lampião fosse mencionado no noticiário, quer regional, quer nacional”. Se o rei do cangaço, em toda a sua apregoada vaidade, gostava de se ver nos jornais, como bem vimos em nossa “Introdução” sobre sua passagem nada discreta por Juazeiro do Norte, o fato é que seria mesmo impossível a qualquer jornal negar a extraordinariedade do fenômeno Lampião. Em 1926, por exemplo, ano do encontro do cangaceiro com Padre Cícero, as páginas dos jornais traziam Lampião não apenas nas seções policiais, mas também estampado em anúncios de eventos culturais, como a divulgação do *Jornal do Brasil* para a opereta *O manda-chuva de Lampião*, no histórico Teatro Carlos Gomes, ou mesmo em peças publicitárias<sup>46</sup> (NEGREIROS, 2018, p. 29).

Claramente, o elemento político-ideológico estará presente na definição do lado (Bem ou Mal) para o qual penderá nossa personagem principal e seus compartes nas diversas representações legendárias, afinal, será o posicionamento político em relação aos atos de Lampião e dos seus que definirá se ele irá ser aceito mais como um temido malfeitor ou como um herói que agiu a favor dos oprimidos. Assim, segundo Macedo (1960a, p. 15), “Lampião tornou-se um mito, uma gesta, um romance no país nordestino” e, enquanto seus contemporâneos o pintavam como um bandido cruel (“sátiro”, “estuprador de virgens”, “dominado sempre de hipersexualismo”), o povo sertanejo que o testemunhou “recria e interpreta os fatos de acordo com a sua imaginação, anulando desse modo o rigor cronológico e preferindo as versões dos poetas e cantadores populares, sempre aptos a inventar e transfigurar”.

Bandido cruel ou herói do povo. De modo recorrente, vemos em algumas narrativas populares, no entanto, uma máscara que mescla ambas as representações em relação à imagem de Lampião (mesmo que possa pender mais para um dos lados). “Num sentido amplo, a ‘imagem’ do cangaceiro combina os dois tipos”, afirma Hobsbawm (2010, p. 86). O historiador britânico

---

por sobre a frente gelada de um ancião, vitimado por sua sanha” (BARRETTO, 1936, p. 5 apud JASMIN, 2016, p. 11).

<sup>46</sup> “Lampião tem dúvidas de ser preso. Nunca duvidou e nem duvidará que a Casa das Fazendas Bonitas sempre foi, é e será a mais barateira do Recife” (JORNAL do Recife, 30 de nov. 1926 apud NEGREIROS, 2018, p. 29).

foi o grande responsável por inserir, no campo das pesquisas sobre o banditismo, um conceito que se encaixa perfeitamente no caso que estamos abordando e que auxilia a compreender não apenas Lampião, mas fenômenos como Robin Hood, o revolucionário mexicano Pancho Villa e a lenda do velho Oeste estadunidense, Jesse James. Ao estudar as lendas a propósito de tais homens, além de suas façanhas, Hobsbawm observou determinadas características e as fixou no bojo do que denominou de “banditismo social”.

Conforme observa o sociólogo brasileiro Carlos Alberto Dória (1981, p. 11),

o bandido social é, em geral, membro de uma sociedade rural e, por várias razões, encarado como proscrito ou criminosos pelo Estado e pelos grandes proprietários. Apesar disso, continua a fazer parte da sociedade camponesa de que é originário e é considerado como herói por sua gente, seja ele um “justiceiro”, um “vingador” ou alguém que “rouba aos ricos”. Quer dizer, na prática os membros da sociedade não reconhecem no Estado e na classe dominante a legitimidade para dizer quem está ou não agindo segundo a ‘lei’ e os costumes reconhecidos pelo povo simples.

Ainda de acordo com o autor, Lampião mesclaria em si os dois tipos fundamentais dessa espécie de fora-da-lei: o “ladrão nobre”, que “rouba aos ricos”, e o “vingador” ou “justiceiro” (DÓRIA, 1981, p. 13). Tal categorização também provém de Hobsbawm, que, conforme vimos em nossa Introdução (p. 7), irá definir Lampião como um herói ambíguo, apresentando tal ambiguidade também a partir do estudo das lendas sobre o cangaço, exibindo-nos uma forma peculiar de legenda que mesclaria atitudes exemplares positivas (Bem) e negativas (Mal).

As vestimentas características dos cangaceiros, os símbolos que adotaram, os proclamados feitos em combate, além de suas argutas estratégias de sobrevivência, contribuíram significativamente para a construção de uma imagem legendária dos mesmos e, em especial, de Lampião. Mas não apenas isto. Lampião também era um propagandista de si mesmo e não é à toa, afinal, o fato do Capitão Virgulino, junto à patente que lhe foi concedida em Juazeiro do Norte, também ostentar o título de rei do cangaço.

Sempre preocupado com a divulgação de suas ações, portanto, segundo Jasmin (2016, p. 28),

Lampião foi o primeiro cangaceiro – e essa é a sua grande originalidade – a cuidar de sua personagem; utilizou métodos de comunicação – principalmente a imprensa e a fotografia, que não faziam parte de sua cultura – para impor a imagem que queria dar de si mesmo. Concedeu entrevistas, deixou-se fotografar por várias vezes, instando para que as imagens fossem difundidas na imprensa do Brasil inteiro ou distribuídas à população do sertão. Chegou mesmo a participar, em 1936, da filmagem de um documentário consagrado à sua vida e à do seu grupo na caatinga.

Contudo, as múltiplas representações legendárias de Lampião e dos cangaceiros devem muito por suas existências, e a conseqüente perpetuação no imaginário popular, não apenas ao próprio Lampião, quanto àquela que foi, se não a maior, sem dúvida uma das suas mais importantes propagandistas: a literatura de cordel. Lampião era ciente de que precisava cuidar da divulgação de sua imagem de homem poderoso, por isso escrevia e incentivava a produção de cordéis que exaltassem sua história e seus feitos. Ainda de acordo com Jasmin (2016, p. 28),

Depois que se tornou uma personagem pública, foi o herói de numerosos poemas de cordel, de toda uma gesta que evocava sua entrada para o cangaço, os momentos importantes de sua vida, seus atos de bravura, seu destino excepcional e trágico, espécie de voz popular que o acompanha e o inscreve em uma tradição épica própria do sertão. Ele não é o primeiro cangaceiro a ser objeto de tal heroicização na literatura de cordel e nas canções de gesta. Antônio Silvino, seu ilustre predecessor, também foi cantado em inúmeros poemas. Entretanto, Lampião é uma personagem muito mais complexa, e a literatura de cordel testemunha sua singularidade e ambivalência, traduzindo em inúmeros poemas sua profunda dualidade: anjo e diabo, bom e cruel, vítima do destino e assassino sádico, amante apaixonado e criminoso implacável...

Foi justamente sobre os folhetos dos cordelistas que Hobsbawm e outros tantos pesquisadores se debruçaram a fim de buscarem um melhor entendimento a respeito do fenômeno do cangaço. No entanto, como se pode notar pela citação acima, também foi através da literatura de cordel que determinados estudiosos encontraram, em alguns dos folhetos, além da descrição dos inúmeros feitos dos cangaceiros, a elaboração de uma imagem legendária ambígua para os famosos bandoleiros nordestinos. Num caso especial de seres legendários que conservam a ambigüidade como traço fundamental de seu aspecto extraordinário, a figura dos cangaceiros, em parte



da literatura de cordel, espelhava o terror e o respeito com que eram vistos por parcela significativa da população sertaneja, em especial Lampião.

Mesmo aqueles artistas populares que viam o rei do cangaço como um facínora, muitas vezes também tratavam de apontar elementos concernentes a essa ambiguidade, como podemos observar nos versos a seguir a respeito de Lampião<sup>47</sup>:

Ele matava de brincadeira,  
Por pura perversidade,  
E alimentava os famintos  
Com amor e caridade (HOBSBAWM, 2010, p. 86).

Em outro folheto, intitulado “Lampião, o capitão do cangaço”, o cordelista cearense Gonçalo Ferreira da Silva (1983, p. 16) apresenta-nos ao cangaceiro-mor de maneira não muito afastada dos versos anteriores:

Lampião era a um tempo  
Venenosa caninana  
E cordeirinho domado  
Capaz de ação humana  
Mas dentro de tais ações  
A fúria da fera insana.

Não faltam mais exemplos, como o caso de dois cordéis de outro poeta cearense, Moreira de Acopiara. Em *Lampião absolvido*, o cordelista imagina o julgamento celeste do rei do cangaço a pedido do próprio Deus, que soube que Virgulino não teria sido “somente um homem ruim” (ACOPIARA, s.d., p. 19). Já no folheto intitulado *Lampião e Padre Cícero num debate inteligente*, Acopiara (idem, p.1) principia indicando que tanto Lampião quanto o santo popular possuíam “um lado bom e um ruim”, para depois tratar de amenizar especialmente a imagem de malfeitor do cangaceiro. Note-se também, neste caso, que o encontro entre Padre Cícero e Lampião não se dará nem no Céu, nem no Inferno, mas no purgatório.

---

<sup>47</sup> Em virtude da grande quantidade de obras do cordel que tratam dos feitos de Lampião, utilizaremos neste capítulo os seguintes folhetos: “Lampião, o capitão do cangaço”, de Gonçalo Ferreira da Silva; “Lampião absolvido” e “Lampião e Padre Cícero num debate inteligente”, de Moreira de Acopiara; “Lampião, o terror do Nordeste” e “Lampião não era tão Cão como se pinta”, de Rodolfo Coelho Cavalcante; e “Visita de Lampião a Juazeiro”, de José Cordeiro.

Até mesmo os títulos de alguns cordéis refletiam essa dualidade com que o Capitão Virgulino era visto, como no folheto *Lampião: herói ou bandido?*, do sergipano João Firmino Cabral. Já Rodolfo Coelho Cavalcante que, em 1979, publica um cordel intitulado *Lampião, o terror do Nordeste*, três anos depois irá editar uma obra em tudo mais amena em relação à figura do cangaceiro, a começar pelo título claramente apaziguador. Eis os primeiros versos de *Lampião não era tão Cão como se pinta*:

Como muitos trovadores  
Da Bahia ao Maranhão  
Que escreveram combatendo  
O famoso Lampião,  
Eu estou também na lista  
Porém como cordelista  
Já mudei de opinião (CAVALCANTE, 1982, p. 1).

O motivo da mudança de opinião de Cavalcante (1982, p. 1) seria, nas palavras do próprio, o fato do cordelista alagoano ter entrevistado pessoas pelo Nordeste brasileiro a fim de obter uma imagem mais exata de Lampião.

Em relação a muitos fatos acontecidos, era através do cordel, e não necessariamente do jornal, que parte da população buscava informar-se<sup>48</sup>. Entretanto, devido à intrínseca relação imaginária entre os leitores e os poetas populares, estes últimos acabavam por conformar a notícia à mentalidade do povo, assimilando ao cordel, além do acontecimento, elementos como o comentário apaixonado, os rumores, os boatos, as múltiplas versões colhidas sem necessariamente um rigor jornalístico, os sentimentos e a filosofia popular (BELTRÃO, 1971, p. 71). São esses elementos que ajudam a compor a atmosfera legendária de certas narrativas de cordel e, mesmo aquelas do tipo biográfico como o *Lampião não era tão Cão como se pinta* de Cavalcante ou o *Lampião: o capitão do cangaço* de Gonçalo Ferreira da Silva, possuem essa forte contaminação do imaginário sobre o real ou o histórico.

---

<sup>48</sup> Segundo o poeta popular e chefe das oficinas gráficas da editora de folhetos “Lira nordestina” Expedito Sebastião da Silva (apud LOPES, 1983, p. 675): “Quando acontece um caso interessante, muita gente nem sequer vai comprar o jornal pra saber dos fatos: chega aqui, na gráfica, e pergunta: ‘Já fizeram os versos do caso tal?’ Então, quando a gente tem feito o folheto, eles compram, levam e saem lendo, divulgando o fato real, porque acham que aquilo é mais real do que o que está no jornal e na revista. E mais: o folheto eles leem e guardam”.

A necessidade de os autores buscarem atestar o sentido de verdade, de não-ficção, em relação àquilo que dizem, especialmente em relação a Padre Cícero e Lampião, é artifício recorrente nessas narrativas de cordel, quer as de tipo biográfico quanto aquelas sobre notícias em geral. Assim, José Cordeiro (1977, p.1) inicia seu *Visita de Lampião a Juazeiro*, por exemplo, informando ao leitor que narrará um fato “legalmente verdadeiro”; já Cavalcante (1982, p. 2-3) busca atestar a veracidade dos acontecimentos a partir de testemunhos vindos do povo, com frases como “diz muita gente” e “assim o povo me disse”; enquanto Silva (1983, p.1) aponta que seu cordel é feito “à luz da verdade viva”, advertindo que mostra a imagem de um Lampião humano e, por isso, “a menos repetitiva”.

Essa imagem indicada como a “menos repetitiva” por Gonçalo Ferreira da Silva, todavia, pode ser encontrada em inúmeros cordéis, os quais parecem esforçar-se para nos mostrar a “imagem verdadeira” de Lampião. No fim, os cordelistas acabam selecionando e apresentando feitos que, mesmo tendo sido reais, colaboram com a imagem legendária do cangaceiro em função do caráter extraordinário de tais façanhas e da estrutura poética com que são expostas. Seguindo “[...] a tradição discursiva dos exempla medievais” (MELLO, 2016, p. 251), a literatura de cordel se vale, sempre e no final das contas, de elementos simbólicos e códigos amplamente conhecidos de seu público.

Mesmo em alguns cordéis assumidamente mais inventivos, os autores parecem ter a necessidade de atestar a veracidade daquilo que contam, como em *Lampião e Padre Cícero num debate inteligente*, no qual Moreira de Acopiara resolve estabelecer um diálogo no purgatório entre nossas duas personagens. Nesse caso específico, se Acopiara (s.d., p. 1) inicia dizendo que escreve “isento de fanatismo”, baseado na “[...] real história” que leu sobre ambos, em seguida, no entanto, une história e imaginário popular para ancorar sua narrativa, deixando no ar a possibilidade de estar contando um fato verdadeiro, por mais fantasioso que este seja. Assim, afirma em determinado momento o autor:

Mas no Nordeste até hoje  
Corre solto um falatório  
De que os dois se encontraram  
Certa vez no purgatório.  
Eu não se isso é verdade  
Ou se é discurso ilusório (Acopiara, s.d., p. 6).

Voltemos agora, no entanto, ao cordel de Rodolfo Coelho Cavalcante. Nele podemos perceber que, mesmo a imagem mais apaziguada de Lampião não deixa de apresentar seus traços negativos, com seus exemplos de malfetorias. Assim o poeta baiano descreve o cangaceiro em seu folheto:

Lampião – diz muita gente –  
Não ofendia a ninguém  
Sem haver uma causa justa  
Porque só fazia o bem,  
Se transformava em pantera  
Ou a própria Besta-Fera  
Quando existia um porém (CAVALCANTE, 1982, p. 2).

O homem que “só fazia o bem”, e ao qual Cavalcante pede que não seja mais chamado de bandido ao final do cordel, era, no entanto, também capaz de matar ou cortar a língua dos delatores, conforme ainda nos conta o poeta alagoano, além de diversas outras crueldades.

Mais algumas histórias lendárias de Lampião são igualmente expostas pelo cordelista, todas encontradas em diferentes folhetos e narrativas, como a história de um cangaceiro que ofendeu dona Zefinha, uma senhora simpatizante do Capitão Virgulino. Conta-se que o bando almoçava na casa da velha sertaneja quando o cabra reclamou da falta de sal na comida. Lampião imediatamente mandou trazerem ao homem todo o sal da casa, fazendo-o comer até cair morto.

Essas e outras historietas exemplares sobre Virgulino Lampião e seu bando se repetirão em diversas obras da poesia popular nordestina, desde fatos violentos até casos mais leves ou engraçados. Gonçalo Ferreira da Silva, por exemplo, em obra anteriormente mencionada, conta-nos uma dessas histórias recorrentes. Segundo o autor, Lampião comumente obrigava moças e rapazes a dançarem forró completamente pelados, contudo,

[...] se alguém faltasse  
com um tico de respeito  
Lampião autorizava  
que dessem fim no sujeito  
para que ninguém ousasse  
repetir seu triste feito (SILVA, 1983, p. 16).

Outro elemento recorrente tanto nos cordéis biográficos sobre Lampião quanto em suas biografias propriamente ditas, e que cabe aqui ressaltarmos, é

a atribuição de sua entrada para o cangaço a uma necessidade de vingança contra a morte de seu pai. Neste fato amplamente alardeado sustenta-se a máscara legendária de “vingador” exposta tantas vezes e que parece justificar, para alguns, a ira do cangaceiro. Como vemos no cordel de Acopiara (s.d., p. 6), por exemplo:

E aquele jovem ferido  
Quis fazer revolução  
E começou sua luta  
Com uma pistola na mão;  
Logo em seguida adotou  
O nome de Lampião.

Ou nestes versos de *Lampião: o terror do Nordeste*, escritos por Rodolfo Coelho Cavalcante (1979, p. 3):

Ao morrer seu velho  
Lampião o sepultou  
E partiu para as caatingas  
Com um rifle que se armou.  
Escreveu ele a história  
Da sua vingança inglória  
Que o sertão presenciou.

Assim, ainda que Virgulino e seus irmãos possam não ter se preocupado tanto com tal vingança ao longo das suas vidas de cangaceiros, em função da necessidade sempre prioritária de se defenderem e sobreviverem, lembremos que é aquele objetivo que Chandler (1980, p. 47) atribui como a razão de ser da carreira fora-da-lei de Lampião. Elemento fundamental, portanto, à sua identidade legendária.

Resta-nos ainda assinalarmos aqui, em relação ao cordel, que os poetas populares se fartaram e continuam utilizando largamente a figura de Lampião (e também a de Padre Cícero) em seus folhetos. Nas narrativas de teor menos biográfico, por exemplo, vemos o rei dos cangaceiros virar serpente, lutar contra um homem que se transforma em bode, chegar no Inferno, derrotar o Diabo, casar-se com a filha do mesmo, encontrar-se com São Pedro na entrada do Céu, com santos, artistas, esportistas, políticos etc. São múltiplas as possibilidades, o que só demonstra a força imaginativa do artista de cordel. Contudo, trataremos

ainda de algumas dessas abordagens legendárias, aquelas que tratam mais da alma de Lampião, em tópicos posteriores.

Antes de prosseguirmos ao próximo subcapítulo, no entanto, cabe-nos ainda apontar outras perspectivas legendárias a respeito de Lampião, que não apenas a da literatura de cordel. Maria Isaura Pereira de Queiroz (1977, p. 16), por exemplo, irá nos apontar o crescente interesse sobre o tema do cangaço por parte de artistas brasileiros das mais diversas linguagens a partir de 1930. Se, de acordo com a visão da socióloga, a literatura popular do cordel tratava de conservar a ambiguidade dos cangaceiros ao retratá-los, a visão dos literatos dito eruditos, que passaram a abordar o tema com maior afinco neste período, seria mais partidarizada em relação à construção de uma imagem dos cangaceiros em geral como bons bandidos:

Na literatura erudita ou mais elaborada, principalmente na literatura recente, os aspectos negativos foram se diluindo em favor dos positivos. O inegável bandido da literatura de cordel e dos livros mais antigos foi tomando ares de cavaleiro andante, defensor dos fracos e dos oprimidos. E num último avatar, passou a ser o oposto do “coronel”, opressor dos pobres, a quem combate como um verdadeiro “Robin Hood” [...].

Na tentativa de explicar o porquê de foras da lei responsáveis por inúmeras violências terem se transformado em heróis para parte do imaginário artístico brasileiro, a autora irá apontar semelhança com os índios, içados pela literatura à posição de heróis nacionais por volta de 1822, e os *cowboys*, símbolo conservador do heroísmo estadunidense. No caso dos cangaceiros, no entanto, estes teriam sido escolhidos por representarem um símbolo de transformação, estritamente conectado aos anseios de mudança da sociedade brasileira (QUEIROZ, 1977, p. 212-213).

Em análise complementar ao pensamento de Queiroz, Dória (1981, p. 94), assinala que

[...] o cangaço jamais se resumiu à existência concreta de bandos de homens em armas à margem da lei. Esses homens reais sempre foram expressão do inconformismo e da revolta do trabalhador do eito contra as injustiças e misérias a que estavam submetidos na sociedade patriarcal e latifundiária. O desaparecimento dos bandos não significou a solução desses problemas e, na medida em que eles simbolizavam a esperança em dias melhores, puderam continuar vivos na memória popular.

Essa persistência dos cangaceiros na memória popular se dá, no entanto, através de seus distintos avatares legendários (do Bem, do Mal ou a mescla de ambos). Nesse sentido, Lampião, aquele que é considerado o maior símbolo do cangaço, não poderia escapar a essas diversas abordagens, sendo o mais destacado nas muitas obras artísticas que retratam o ambiente dos cangaceiros, quer as eruditas, quer as populares.

O cruel sanguinário, o bom bandido, o herói vingador e até mesmo o santo guerreiro, capaz de lutar contra demônios e hereges em nome de sua fé<sup>49</sup>. Todas essas representações podem ser encontradas nas máscaras legendárias de Lampião e, ainda que as mesmas estejam atualmente espalhadas por diversas mídias e espécies de narrativas, é sempre importante lembrar-nos que o berço da imagem legendária do rei do cangaço sempre será o sertão nordestino, tendo a voz dos cantadores e a literatura de cordel como principal meio de divulgação do Lampião legendário.

Romances, filmes, quadrinhos, videogames e peças de teatro. Em geral, todas essas mídias preservam parte do que os cordelistas já nos contaram sobre o capitão Virgulino, fazendo ecoar as histórias, as crendices e a inventividade tão presentes no imaginário popular nordestino. Eis o motivo pelo qual, nesse subcapítulo, nos detivemos nos cordéis para tratar brevemente de alguns dos feitos exemplares de Lampião. Por ora é o bastante, pois ainda voltaremos ao tema do cordel nas próximas páginas ao tratarmos de algumas obras que apontam e corroboram com outros aspectos de nossa análise.

#### 1.2.4. Morte

A morte é o último, mas não o menos importante, aspecto da vida legendária de nossas personagens. Ainda que sejam sempre exaltados os feitos em vida tanto de Padre Cícero quanto de Lampião, suas existências legendárias

---

<sup>49</sup> O exemplo dá conta também do preconceito de Lampião com as religiões de matriz africana: “Tinha cismas de crença. Contam que, numa noite, quando descansava da caminhada, ouviu toadas de candomblé no meio do mato. Não era aquela a sua religião, a dos africanismos. Aproximou-se, de manso, surpreendendo alguns fiéis em torno de um pai-de-santo, um negro. Espantou-se, obrigando o feiticeiro a comer a galinha sacrificada. Expulsou-os de seus domínios, em nome da Virgem Maria e do Padre Cícero Romão Batista” (MACEDO, 1960a, p. 27).

têm forte relação especialmente com o imaginário relativo à morte e ao *post-mortem* de ambos. Assim, os versos de Marcus Acioly (1978, p. 118-119) sobre Lampião, ainda que alcançando certa pieguice nas linhas finais, parecem dar conta corretamente dessa vinculação da lenda com a morte:

— Não sei se é lenda ou verdade,  
Seu moço, falo por mim,  
A lenda sempre começa  
Quando uma história tem fim.  
Pois se a história nos conta  
Que Virgulino nasceu,  
A lenda logo acrescenta  
Que Lampião não morreu.  
Além da história e da lenda  
Existe o sonho do povo,  
Que entre o que houve e não houve  
Inventa tudo de novo.  
Por isso a lenda é mais certa  
Do que o sonho e a história,  
Pois Lampião anda vivo  
Dentro de cada memória.

Observemos que o poeta separa Virgulino de Lampião. Virgulino como o homem da história, mortal, enquanto Lampião é uma lenda (legenda), imortal. Vale ressaltar que o autor também compara lenda, sonho e história, atribuindo importância maior à primeira e, conseqüentemente, ao Lampião legendário e eterno. Exemplo semelhante está na fala da personagem Corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), icônica obra cinematográfica de Glauber Rocha. Em dado momento do filme, após a morte recente de seu líder em Angicos, afirma o cangaceiro que “Virgulino acabou na carne, mas o [seu] espírito está vivo”, indicando, assim, o sentido de perenidade imaginária do rei do cangaço.

Até aqui, partimos das reflexões de teóricos, da transcrição de relatos e da literatura de cordel para tratarmos dos aspectos legendários de nossas duas personagens. Agora começaremos de outro modo, com dois registros fotográficos marcantes que nos ajudam a compreender a intensa relação entre morte e lenda.

No primeiro registro (imagem 9), do dia 21 de julho de 1934, vemos uma multidão aparentemente dividida entre aqueles que carregam e aqueles que assistem à passagem de um caixão numa grande praça de Juazeiro do Norte. Trata-se do cortejo fúnebre de Padre Cícero, cujo corpo no ataúde segue “[...] carregado por cima dos braços estendidos do povo, passando de um grupo para



outro, em revezamento constante, avançando sobre a onda colossal de milhares de cabeças, braços e mãos humanas” (NETO, 2009, p. 513).



**Imagem 9: Multidão em Juazeiro do Norte carrega caixão com o corpo de Padre Cícero, 1934.**

A outra fotografia (imagem 10), talvez a mais conhecida das duas e cujo autor permanece anônimo, mostra-nos as cabeças decepadas de Lampião e parte de seu bando após a ação da polícia em Angicos. As partes mutiladas expostas na imagem, incluindo a de Maria Bonita, aparecem arranjadas nos degraus de uma escada, junto a objetos característicos de uso do grupo. Numerada cada cabeça, é possível ler, no canto superior esquerdo da fotografia, aquilo que seria a legenda da imagem, com a listagem das alcunhas correspondentes a cada cangaceiro.



**Imagem 10: Cabeças expostas dos cangaceiros, 1938.**

A mórbida exibição percorreu diversas cidades do Nordeste como forma de intimidação e indicação da vitória do poder público, além de servir de atração para os muitos curiosos, numa espécie de “[...] museu ambulante de horrores” (MACEDO, 1960a, p. 279). Ironicamente, o bandido que fazia questão de tirar fotografias e aparecer poderoso em jornais e revistas, agora era exposto em sua derrocada. Entretanto, o que, no discurso do Estado, seria um exemplo do que aconteceria àqueles que desafiassem a sua autoridade, poderia ser visto também como um verdadeiro altar de cangaceiros, com destaque para seu grande líder, o Capitão Virgulino.

As duas fotografias não apenas demarcam a importância atribuída às nossas personagens, como ainda auxiliam na construção da imagem legendária de Lampião e Padre Cícero. Tal contribuição se daria em função do caráter acentuadamente espetacular das referidas imagens, corroborando com uma ideia de que ali estariam figuras que teriam feito algo de extraordinário, dado a grande aglomeração da população ao redor de um caixão ou a exposição de cabeças decapitadas como um prêmio por parte do poder público.

Antes de prosseguirmos, existe uma questão fundamental vinculada aos santos, as personagens centrais das lendas originárias medievais, e que nos

cabe agora ressaltar. De fato, a morte é um elemento fundamental para a proclamação da santidade de um indivíduo, contudo, um elemento observado quase sempre de modo independente do como se deu a morte em si ou da comoção e repercussão gerada por ela. O processo que conduz à canonização leva em consideração os milagres póstumos atribuídos, por meio de testemunhas, a dados vinculados ao candidato à santo. Milagres que aconteceriam, assim, “no seu túmulo, no lugar onde ele habitava – por meio das roupas que usava, dos objetos em que tocou em vida, do seu sangue, de partes do seu corpo” (JOLLES, 1976, p. 35).

Ainda segundo Jolles (1976, p. 36):

A virtude ativa deve concretizar-se e podemos concebê-la como desvinculada não só da pessoa viva mas também da própria vida; se o indivíduo morre, ela torna-se independente, é realmente o fundamento de si mesma, atinge então a plenitude de sua força intrínseca. A virtude ativa se objetiva.

Essa transformação de uma virtude ativa, ou seja, das práticas de boaventurança dos seres legendários, em realidade objetiva se daria por meio da chamada relíquia, objeto que seriam o “[...] testemunho para o servo de Deus, tal como o milagre o é d’Ele” (JOLLES, 1976, p. 37). Desse modo, a relíquia, como artefato sagrado, restabeleceria, a partir de sua materialidade, os poderes atribuídos pelos fiéis ao santo<sup>50</sup>.

No caso de Padre Cícero, canonizado em vida por seus devotos, o registro da grande comoção do povo durante a condução de seu corpo por Juazeiro do Norte pode ser concebido também como uma espécie de ritual de confirmação dessa sua esfera sacro-popular. Além disto, podemos ainda concebê-lo como um ritual de passagem da virtude ativa do santo homem à objetividade da relíquia, pois, se em vida já eram inúmeros os milagres associados ao Padim, com sua morte, estes passam a ser associados de modo mais efetivo aos objetos

---

<sup>50</sup> “Tudo o que o santo pode significar enquanto pessoa – inicialmente, depois de apresentar-se no meio humano como portador de uma virtude, da qual recebe confirmação pelo milagre; em seguida, após ele morrer, o caráter ativo de sua virtude voltar a ser conhecido e confirmado, de forma independente; e, por último, depois que a nova feição de sua personalidade celeste for vinculada à sua virtude e dotada de poder – todos estes significados, enfim, podem ser investidos num objeto e restituídos por uma relíquia, sem qualquer intervenção exterior” (JOLLES, 1976, p. 37).

de seu círculo mais íntimo e mesmo aos monumentos erguidos em seu nome, como a estátua de 27 metros na Colina do Horto.

Até mesmo a cama em que dormia o religioso assume o status de relíquia após sua morte, conforme nos conta Oliveira (1970, p. 75-76):

As senhoras com doença de natureza ginecológica, passam 3 três vezes por baixo da cama do padre Cícero, exposta no museu de preferência. Nas sextas-feiras, julgam-se curadas dos seus males. Todos os objetos do padre Cícero estão guardados no museu, protegidos por vidros e cadeados.

Ainda segundo a autora, “essas medidas [guardar os objetos no museu com vidros e cadeados] são necessárias para que se conserve a batina, os paramentos, como relíquias” (OLIVEIRA, 1970, p. 76).

Outra aproximação do culto *post-mortem* a Padre Cícero com o culto aos santos está nas peregrinações feitas ao seu sepulcro. A Romaria de Finados, em Juazeiro do Norte, por exemplo, se tornou uma das maiores peregrinações do país, iniciando-se dias antes do Dia de Finados com missas e cortejos que culminam na visita ao túmulo do Padim no dia 2 de novembro, chegando a atrair, no total, cerca de 600 mil pessoas.

Constata-se, portanto, em torno de Padre Cícero, uma ampla vinculação com a tradição medieval cristã de culto aos mortos, segundo a qual

Somente as sepulturas dos santos podiam ser veneradas pelos fiéis, e seus restos ser objeto de todos os tipos de manipulações rituais; descobertas, elevações, translações. Os fiéis oram pelos mortos, mas recomendam-se aos santos, evocam a memória dos santos a fim de obter a intercessão deles. No entanto, para a maioria, os ritos realizados sobre os corpos e as tumbas desses “mortos muito especiais” tiveram por consequência concreta suscitar entre vivos e defuntos um novo tipo de familiaridade e multiplicar os elos entre este mundo e o Além [...] (GOFF e SCHMITT, 2017b, p. 280).

Além da questão das relíquias, e assim como acontece em relação a seu nascimento, também não faltam vinculações da imagem de Padre Cícero, no que diz respeito à sua morte, com a figura de Jesus Cristo.

Enquanto Cava (2014, p. 327), por exemplo, afirma que muitos dos romeiros que seguem até Juazeiro do Norte “[...] acreditavam, e ainda acreditam, que padre Cícero voltará em breve!”, numa clara alusão ao retorno do Messias,

em Anselmo (1968, p. 583), encontramos a reprodução dos seguintes versos populares<sup>51</sup>:

O vento silenciou,  
O Sol apagou a luz,  
A imagem do Senhor  
Chorou pregada na Cruz.  
A Terra quase tremia,  
Sua morte parecia  
Com a morte de Jesus.

O que acontece ao religioso cearense, no entanto, não necessariamente se repete em relação ao rei do cangaço. Afinal, se Padre Cícero estaria vivo quase que tão-somente no coração e na mente dos seus devotos, a existência legendária de Lampião parece estar associada a certo sentido de eternidade da sua alma, ou mesmo de sua presença física.

Assim, se uma pretensa eternidade de Cícero seria correspondente à eternidade de um santo, distante do mundo dos homens e presente apenas através de relíquias, Lampião, todavia, teria a sua imortalidade legendária muito mais associada a certo aspecto de fantasmagoria.

Nesse sentido, alguns depoimentos são bastante significativos e representativos dessa ideia de imortalidade terrena do Capitão Virgulino. Temos, por exemplo, o ex-cangaceiro Balão (1973 apud MELLO, 2011, p. 282), algumas décadas após a morte de seu líder, afirmando nunca ter pensado que Lampião poderia morrer. Ou a reação de um sertanejo da vila de Mosquito, afirmando que “mataram o Capitão [...] porque oração forte não vale dentro d’água” (MACEDO, 1960a, p. 279), numa alusão ao leito seco do riacho no local da morte de Lampião e demonstrando que somente o “fracasso da magia” (HOBBSAWM, 2010, p. 88) poderia ter derrotado nosso ser legendário.

De modo mais contundente, no entanto, são aqueles que garantiriam, ou ainda garantem, que, ao contrário do que nos conta a história oficial, o cangaceiro-mor não teria morrido em Angicos. Filho de um dos tantos coiteiros de Lampião e seu bando, o sanfoneiro Zé Paraíba, por exemplo, em entrevista publicada no jornal *Notícias Populares* de 17 novembro de 1977, afirma que seu pai viu a suposta cabeça decepada de Lampião e atestou não ser a do

---

<sup>51</sup> Sem indicação de autoria, Anselmo (1968, p. 583) nos diz apenas que se trata “[...] de certo violeiro apologista da fama milagreira do Padre Cícero”.

cangaceiro, que, ainda segundo Paraíba, estaria vivo e vivendo com outro nome no interior de Minas Gerais (LIMA, 2017).

Muito provavelmente, um dos objetivos das autoridades em expor as cabeças dos cangaceiros após o massacre de Angicos tenha sido, além de dar um exemplo e mostrar o poder da máquina de segurança estatal, desmistificar (ou “deslegendarizar”) a imagem do bando, em especial a de Lampião. Entretanto, fazer isto a uma figura já tão arraigada no imaginário cultural de um povo talvez não tenha sido algo muito possível de ser realizado, como podemos atestar pelas inúmeras narrativas extraordinárias ainda hoje espalhadas sobre Lampião pelo sertão nordestino. Como bem observou Georges Bataille (2015, p. 173) a respeito da análise sartriana sobre o dramaturgo francês Jean Genet, “[...] o roubo tem pouco prestígio ao lado do assassinato, e a prisão ao lado do cadafalso. *A verdadeira realeza do crime é aquela do assassino executado*” [grifo nosso]. Ironicamente, numa espécie de comprovação da força repercussiva do cangaceiro no universo imaginário nordestino, a morte de Lampião e seu posterior uso político só fizeram ampliar ainda mais o seu status legendário.

Segundo Jolles (1976, p. 52-53), assim como existem os milagres e as relíquias em relação aos santos, existiriam contrapartidas no caso das antilegendas. Desse modo, os lugares em que viveu e passou se tornariam assombrados; alguns seriam condenados a vagar sem repouso mesmo após sua morte, sendo recusado por Deus (como no caso do “Judeu errante”); quando não o próprio Diabo que lhe vem buscar (como o “Doutor Fausto”) etc.

Os dois últimos exemplos também encontramos no caso do legendário Capitão Virgulino. A cabeça de Lampião, cortada em 1938 e só enterrada em 1969, parece ter sido a representação perfeita, no plano da realidade, do que são muitas das narrativas, especialmente as da literatura de cordel, que têm a alma de Lampião como personagem central. Uma alma quase sempre condenada a vagar depois de sua morte, por terra, Céu, Inferno e Purgatório<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> Para Sant’Anna (1982, p. 3), os cordéis que versariam sobre as “façanhas do herói depois de morto”, classificados por Maxado (1980) como folhetos do tipo “especulações do além”, constituiriam, “[...] a nosso ver, os mais fecundos do ponto de vista criativo e os mais ousados, conseqüentemente, no que concerne o tratamento do real. A ruptura com o real, através da inserção do ‘sobrenatural’, permite uma mobilidade do tema através do tempo, ao incluir elementos da atualidade (Kung Fu, ou, o feminismo, por ex.). Por outro lado, enquanto parte integrante da vida do sertanejo, essas incursões pelo ‘sobrenatural’ revela-nos, na verdade, traços inerentes à própria vida espiritual do povo – suas concepções sobre a vida depois da morte e sobre as relações do homem com a divindade”.

Nesse sentido, além dos já brevemente citados *Lampião e Padre Cícero num debate inteligente* e *Lampião absolvido*, de Moreira de Acopiara, que, de certo modo, absolvem a figura de Lampião – no primeiro, temos as almas de nossas duas personagens se encontrando no Purgatório por não terem sido nem tão bons, nem tão maus; no segundo, o Céu é o cenário do julgamento do cangaceiro, a pedido de Deus –, existem outras tantas histórias de cordel que tratam da pós-morte do rei do cangaço nos mais variados contextos ficcionais, quase sempre apresentando uma visão antilegendária de Lampião.

Em *A volta de Lampião*, por exemplo, o cordelista sergipano Valeriano Felix dos Santos nos apresenta, a princípio, o espírito de Lampião, então renegado por Céu, Inferno e Purgatório, “baixando” continuamente em um médium de um terreiro carioca. Após causar inúmeros transtornos no local, com agressões verbais e físicas aos presentes, o rei do cangaço arrepende-se de seus malfeitos, passando a buscar sua absolvição. Desse modo, o perdão celestial, ideia recorrente nas histórias populares sobre o Capitão Virgulino, também tem seu espaço na narrativa de Santos: ao cabo, depois da interferência de Nossa Senhora frente à intenção de Satanás de carregar a alma do cangaceiro para o Inferno, Lampião despede-se de seus ouvintes para finalmente poder reencarnar<sup>53</sup>.

Chama atenção, no entanto, a descrição que o espírito do cangaceiro faz de si mesmo em dado momento da obra, numa clara expressão da imagem comum do pós-morte de muitos seres antilegendários: deixam a vida para tornarem-se assombração. Vejamos, portanto, os seguintes versos exemplificadores:

Sou fantasma nos caminhos  
Do meu sertão sempre amado  
Com meus punhos para o ar  
Eu espero atormentado.  
Que surja na minha frente  
O fantasma d'um soldado (SANTOS, s/d, p. 5).

---

<sup>53</sup> “E dizendo estas palavras  
Lampião se despediu,  
Voltar de novo p’ra vida  
O Senhor lhe consentiu  
E na mesma Pajeú  
Uma mulher lhe pariu” (SANTOS, s/d, p. 32).

O poeta popular Pedro Jacob de Medeiros, por sua vez, no cordel “Lampião virou serpente”, nos apresenta outra versão pós-morte: o rei do cangaço materializado em serpente, assombrando Angicos, como punição por seus atos em vida<sup>54</sup>. Trata-se da história de um castigo divino contra Lampião em que “não há, em nenhum momento, defesas em favor do cangaceiro. A postura do poeta é de acusação (‘horrendo criminoso’, ‘coração de metal’, ‘brutal’), bem como de moralização” (SANT’ANNA, 1982, p. 4).

A escolha de Angicos como cenário, o local da morte de Lampião, assim como a autodescrição da alma do cangaceiro em *A volta de Lampião*, demonstra como funcionaria parte do imaginário popular em relação às figuras antilegendárias em geral. Assombrado, o espaço geográfico associado aos antilegendários após suas mortes, seria, assim, “[...] uma inversão perfeita dos lugares de peregrinação” (JOLLES, 1976, p. 53). Desse modo, a Angicos legendária distancia-se enormemente de Juazeiro de Norte, assim como um amaldiçoado Lampião se distanciaria do seu Padim santo. Já no início do capítulo a seguir, veremos como outras obras do cordel nos contam a respeito das diferenças dessas almas.

Por fim, no entanto, cabe-nos ressaltar que as histórias de Padre Cícero e Lampião expostas neste capítulo vieram de relatos diversos, que ajudaram a nos dar uma ideia do amplo leque de possibilidades que ronda as imagens legendárias de ambos. São muitos os escritos e estudos tanto sobre o santo popular quanto sobre o rei do cangaço e, conscientes de que dificilmente daríamos conta de universo tão vasto, resumimos nosso estudo a certo número de autores e depoimentos suficientes para nos dar uma visão do todo.

No próximo capítulo, procederemos à análise de três obras da dramaturgia teatral, aprofundando nosso estudo em direção a outras possibilidades de uso de nossas personagens. Também aqui, será impossível dar conta de todas as probabilidades, e sequer faz parte de nossos objetivos. A partir de agora, teremos como foco principal a observação de como se organiza

---

<sup>54</sup> “Ele materializado  
Não tem forma de gente  
Porque o crime transforma  
Tudo automaticamente” (MEDEIROS, s/d, apud SANT’ANNA, 1982, p. 4).



a relação dessas imagens legendárias com a forma dramática nas três diferentes escritas que analisaremos.

## 2. PADRE CÍCERO E LAMPIÃO: AS IMAGENS LEGENDÁRIAS NO DRAMA

*“Assim, o como são as personagens de um texto dramático, supõe que se saiba muito bem o que eles são naquele texto, o que vieram fazer no universo dramático, quais funções se propuseram cumprir, qual é, enfim, o seu papel, para usar uma expressão clássica. Conforme o que se tenham proposto – e, portanto, o que tenha tido o autor em mente, como proposta, quando os criou, ainda fantasmas sem forma –, de acordo com suas vontades, seus desejos, seus sentimentos, suas funções (para usar várias nomenclaturas), será a sua caracterização”.*

**Renata Pallottini.**

*“No teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas”.*

**Décio de Almeida Prado.**

No presente capítulo, abordaremos três obras dramáticas que possuem Padre Cícero e/ou Lampião como personagens principais ou em destaque. O foco de nossa abordagem será, conforme já exposto, a relação entre as diferentes escritas dramatúrgicas que aqui veremos com a forma e os elementos da legenda. Com isto, objetivamos analisar as diferentes estratégias dos dramaturgos para a abordagem de nossas personagens a fim de compreender como os autores operam a construção (ou desconstrução) das imagens legendárias do padre e do cangaceiro, além de coletar subsídios para a nossa criação dramatúrgica.

Serão analisadas, portanto, três peças teatrais com diferentes características e enfoques a respeito das nossas personagens. No entanto, apesar do título de nosso capítulo, em apenas uma delas Padre Cícero e Lampião surgem como seres legendários, justamente por acreditarmos que a referida peça contempla parcela significativa de elementos que nos permitem uma adequada caracterização da relação legenda-dramaturgia nas obras de

cunho legendário a respeito de nossas personagens. De outro modo, será precisamente através de uma via negativa que poderemos melhor visualizar questões referentes ao tratamento da legenda pela dramaturgia nas duas peças seguintes, nas quais Padre Cícero e Lampião aparecem como personagens não-legendárias.

O principal critério para a escolha de tais obras, dentro de um universo tão vasto de dramaturgias a respeito das duas personagens, foi justamente a busca por uma amostra representativa. Cientes de nossas limitações e longe de querer buscarmos uma generalização, as três produções analisadas contemplam, a nosso ver, discursos dramáticos divergentes e pertinentes ao foco de estudo e em relação à variedade de escritas dramáticas sobre Padre Cícero e Lampião.

É preciso registrar aqui o fato de que todas as obras são de autores de origem nordestina, elemento que inicialmente não foi levado em consideração para a seleção das mesmas, mas que, de todo modo, não se trata necessariamente de mera coincidência, afinal, as mencionadas escritas se referem a duas personagens fortemente presentes no imaginário do nordeste brasileiro. Dito isto, cabe-nos também ressaltar que, tendo em vista o objetivo de nossa análise, elementos biográficos sobre os autores e dados contextuais a respeito de possíveis encenações só serão abordados quando relevantes para a compreensão de aspectos referentes à relação legenda/dramaturgia.

Assim, no primeiro momento (“capítulo 2.1. A plenitude da legenda na abordagem de Jairo Lima”), analisaremos uma produção na qual ocorre a manutenção dos aspectos legendários das personagens. Veremos, desse modo, como dramaturgia e legenda se amoldam e, especialmente, como o elemento épico é fundamental para o ajustamento dessa relação. Nesse tópico, portanto, será analisada a peça *A chegada de Lampião no inferno*, do pernambucano Jairo Lima, entendida como um modelo extremamente adequado e até mesmo completo no que tange ao trato legendário pela dramaturgia.

Em seguida, no capítulo 2.2 (“Abordagens na contramão das legendas: Francisco Pereira da Silva e Marcos Barbosa”), veremos os enfoques não-legendários de Padre Cícero e de Lampião, respectivamente através das peças *O chão dos penitentes*, do piauiense Francisco Pereira da Silva, e *Auto de Angicos*, do cearense Marcos Barbosa. Duas obras que, ainda que por caminhos

estéticos bem diferentes, visam desconstruir as imagens legendárias do Padim e do rei do cangaço.

De acordo com Décio de Almeida Prado (2011, p. 83), o núcleo inicial, quer de um romance, quer de uma peça de teatro, seria narrar uma história “[...] que supostamente aconteceu em algum lugar, em algum tempo, a um certo número de pessoas”. Ainda segundo o teatrólogo, muitas vezes, seria a partir da vida real, da história ou da lenda que surgiriam tais narrativas. É importante observarmos que estes três aspectos originários apontados por Prado frequentemente se encontram mesclados no caso de nossas personagens. As linhas que separariam vida real, história e lenda são extremamente tênues, tanto no plano do imaginário popular quanto, mais especificamente, nas diversas representações artísticas a respeito de Padre Cícero e de Lampião. Do mesmo modo como acontece em relação a inúmeras figuras de proezas reconhecidas na história e que rapidamente se tornaram legendárias, conforme aponta Le Goff (2011, p. 15) em relação aos medievos Carlos Magno e El Cid, por exemplo<sup>55</sup>.

Deve-se, de antemão, ressaltar que tal distinção entre vida real, história e lenda não significa, a nosso ver, que esta última seria sinônimo de artifício, mentira ou ficção, em contraposição às primeiras, que estariam identificadas como salvaguardas da verdade. Afinal, assim como, a despeito de todas as afirmações em contrário dos cordelistas, não seria muito seguro tomar como verdadeiras as histórias dos seus folhetos, também historiadores e biógrafos apresentam versões diversas, e por vezes contraditórias, sobre personagens e fatos históricos. Sem dúvida, dois dos casos mais explícitos de conflitos entre pesquisadores da história são justamente Padre Cícero e o Capitão Virgulino.

Além disso, sem que necessariamente precisemos recorrer a alguma explicação sobrenatural, não seria impraticável creditar como reais alguns dos feitos extraordinários e/ou exemplares de ambos. Sabemos, por exemplo, das elaboradas estratégias de batalha dos cangaceiros ou de como a fé pode

---

<sup>55</sup> Le Goff (2011, p. 15) cria uma categorização interessante, conectando a lenda às origens de alguns heróis da mitologia medieval. Ao apresentar tais personagens, o autor trata daquelas de origem histórica que logo se tornaram legendárias (a categoria na qual se encaixariam Padre Cícero e Lampião); de personagens “puramente legendárias”, que não teriam “qualquer aproximação histórica [...] convincente”; e de personagens semilegendárias, cujas origens seriam “obscuras e às vezes incertas. É o caso do rei bretão Artur, encontrado em uma crônica do apogeu da Alta Idade Média, ou do Conde Rolando, sobrinho real, mas bastante obscuro, de Carlos Magno”.

conduzir homens a caminhos inimagináveis. Dessa forma, dificilmente será possível escapar de algum elemento da vida real ou histórico nas abordagens legendárias de Padre Cícero e Lampião. E vice-versa. O modo como esses elementos são abordados e articulados é que indica, no entanto, o lado para qual pendem as narrativas.

Creio, portanto, que não haverá muita diferença em relação às obras que aqui serão analisadas. Aquela que assume uma perspectiva mais legendária das nossas personagens não deixará, com isso, de trazer vestígios de dados histórico-biográficos. De igual modo, não se pode efetivamente dizer que as peças que tentam construir uma imagem mais “real” ou histórica de Padre Cícero e Lampião conseguiriam ignorar por completo o aspecto legendário de tais figuras, afinal, é quase impossível separar a vida de ambos dos elementos extraordinários a elas associados.

Nas obras que serão analisadas a seguir, contudo, veremos diferentes Padres Cíceros e Lampiões: legendários ou não, no inferno e no sertão, vivos ou mortos, em Juazeiro do Norte ou numa pequena fazenda entre Alagoas e Sergipe. Contextos diferentes em abordagens diferentes que nos oferecem materiais suficientes para a nossa análise da relação entre legenda e dramaturgia.

## **2.1. A plenitude da legenda na abordagem de Jairo Lima**

Conforme dito anteriormente, analisaremos, neste subcapítulo, uma peça teatral que apresenta imagens legendárias tanto do rei do cangaço quanto do Patriarca de Juazeiro do Norte, ainda que esta última personagem apareça como secundária. A partir de tal obra, interessa-nos saber, específica e objetivamente, como os elementos relativos aos aspectos legendários de nossas personagens se relacionam com a estrutura dramática.

Dividida em cinco cenas, segundo denominação do próprio autor<sup>56</sup>, a peça *A chegada de Lampião no inferno*, escrita pelo dramaturgo Jairo Lima, tem como mote justamente o que o seu título nos aponta: a chegada do rei do cangaço, após sua morte, ao inferno, território dominado por Satanás.

---

<sup>56</sup> Conforme será explicado adiante, preferiríamos chamar de quadros, no entanto, respeitaremos a designação de Jairo Lima.

Conforme nos indica uma nota inicial, a obra, datada de 1972,

[...] foi baseada nos seguintes folhetos de cordel: “A Chegada de Lampião no Inferno”, de José Pacheco; “O Casamento de Lampião com a Filha de Satanás”, de José Costa Leite; “A Eleição do Diabo e a Posse de Lampião no Inferno”, de João José da Silva e “O Sanfoneiro que foi tocar no Inferno”, de José Costa Leite (LIMA, 1972, p. 2).



**Imagem 11: Capas de *A chegada de Lampião no Inferno*, de José Pacheco, e *O casamento de Lampião com a filha do Satanás*, de José Costa Leite, dois dos cordéis utilizados por Jairo Lima para a composição de sua peça.**

Nesse sentido, a marca da intertextualidade será fortemente presente na peça. O próprio título reflete a relação da obra em questão com a literatura de cordel, não apenas pelo fato do mesmo ser tomado de empréstimo do famoso folheto homônimo de José Pacheco, mas pela constante utilização que os poetas populares fazem desse tipo de intitulação autoexplicativa em relação ao conteúdo da obra. Deste modo, nos títulos dos quatro cordéis que serviram de

fonte para a criação de Lima, podemos ver que já estão apresentados nitidamente os temas de cada uma das referidas obras<sup>57</sup>.

Todos os mencionados cordéis utilizados como fonte para o trabalho de criação do dramaturgo pernambucano possuem em comum, como também podemos adivinhar através de seus títulos, o mesmo cenário principal que a peça de Lima possui: o inferno. Segundo Sant'Anna (1982, p. 11), em referência às obras de cordel que tratam da alma de Lampião no inferno,

Neste subgrupo, o poeta move-se mais à vontade pois trata-se agora do espaço do Mal (a outra face do sagrado), que é desejável vencer, seja pela prece (religiões), seja por meio da chacota, do “rebaixamento” pelo riso, que ridiculariza a imagem do diabo – que é sempre logrado nos folhetos de cordel, nos “casos”, ditos e dramatizações populares – herança direta dos diabos-bufões dos mistérios medievais e da *commedia dell'arte*.

Conforme já observamos, o inferno é uma paisagem recorrente na literatura de cordel, assim também como o céu e o purgatório. Nesse aspecto, portanto, é evidente a forte influência do mundo medieval, o mesmo mundo que forjou as lendas e cujo imaginário apoia-se na austera divisão entre o Bem e o Mal, santos e demônios, além de seus cenários característicos.

A ideia de personagens, especialmente os de natureza sobre-humana, visitarem o mundo dos mortos possui nascedouro muito mais distante na história ocidental, como podemos observar na visita do deus Dionísio ao inferno grego na comédia *As rãs*, de Aristófanes. No entanto, é na Idade Média, com a prevalecente ideologia maniqueísta, que o inferno surge nos moldes que o mundo cristão hoje conhece e Dante Alighieri, com sua *A Divina Comédia*, parece ser um inegável marco para obras posteriores, inclusive modernas. Desse modo, o cordel brasileiro, tão influenciado pela visão de mundo medieval, ecoa, à sua maneira, algumas narrativas que surgem justamente a partir deste período (da mesma forma como as lendas medievais ecoavam as narrativas populares).

Dario Fo, por exemplo, tratando do que poderia ser o nascimento da imagem (anti)legendária de Arlequim, o mais famoso personagem da *Commedia*

---

<sup>57</sup> Provavelmente, tal fato deva sua justificativa ao aspecto comercial dos folhetos de cordel e à consequente necessidade de facilitar, para o comprador e futuro leitor, o acesso ao conteúdo das obras em questão.

*dell'Arte*, nos conta uma história muito próxima das muitas que vemos sobre Lampião na literatura de cordel e retratada também na peça de Lima: uma personagem legendária que acaba parando no inferno e afronta o próprio dono do lugar, Satanás ou Lúcifer. Vejamos:

[...] a primeira vez que o nome de *Arlecchino* apareceu em um papel impresso (no ano de 1585) foi para denunciá-lo como emérito ganhão.

[...] No panfleto se narra a viagem de *Arlecchino* ao Inferno. O *Arlecchino* em questão era interpretado por Tristano Martinelli, o ator que vestiu essa máscara pela primeira vez. *Arlecchino* desce ao Inferno para tentar arrancar das garras de Lúcifer a alma de uma notória *maitresse*, *mére* Cardine, famosa dona de bordel nos ambientes folgazões de Paris... alcoviteira da qual, se comenta, Martinelli era o valoroso rufião (FO, 2011, p. 15-16).

Em *A chegada de Lampião no inferno*, a própria lista de personagens já aponta a clara divisão entre Bem e Mal que encontraremos. Com exceção de um homem, uma mulher e alguns soldados, que surgem apenas na curta primeira cena, e a entrada de um cangaceiro de nome Pilão Deitado ao final, todas as outras personagens parecem fazer parte dessa estrutura maniqueísta. Assim, temos o lado do Bem representado por um Anjo e pelo Padre Cícero (com este último sendo exibido como um santo na peça), enquanto o lado do Mal possui Satanás e alguns demônios (Coxo, Forrobodó, Canguinha, Leva-e-Traz, Trepadeira, etc.) como seus representantes.

Lampião, com a alma condenada ao inferno, a princípio também faria parte deste segundo grupo, no entanto, mesmo pendendo para o lado do Mal, o rei do cangaço não deixa de demonstrar traços de sua dualidade, coincidindo com a imagem propagada por parte significativa da literatura de cordel, conforme já apontado (ver 1.2.3). Assim, vemos que o temido Lampião, sempre muito devotado ao seu santo Padim<sup>58</sup>, é o mesmo sujeito que mostra seu compromisso com os mais pobres ao prometer ajudar a uma “[...] viúva de um vaqueiro honrado” (LIMA, 1972, p. 4) expulsada de seu rancho<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> “LAMPIÃO – Assubindo para o céu me procure, por favor, na corte celestial o santo de mais louvor: o meu padim Padre Cícero! E diga a ele onde estou” (LIMA, 1972, p. 7).

<sup>59</sup> “LAMPIÃO – Morreu com honra o sujeito e eu vou lhe arremediar. Volte agora pro seu rancho e deixe os cabras encostar. Adispois, dê um assovio que é pra eu poder encostar” (LIMA, 1972, p.4).



Segundo Mello (2016, p. 249), “se na longa Idade Média a luta entre Deus x Diabo, a metáfora do bem e do mal era um *leitmotif* para a narrativa de *exemplum*, situação semelhante acontece ainda nos sertões do Brasil”. Recordemos que, mesmo com as particularidades e o desenvolvimento diverso alcançado em território nacional, o cordel brasileiro é uma herança cultural dos colonizadores portugueses<sup>60</sup>, desse modo, não seria totalmente estranho dizermos que a nossa literatura de cordel deva parte de seus elementos narrativos à influência do universo medieval europeu.

Portanto, ainda de acordo com Mello (2016, p. 251),

Os *exempla* das narrativas populares seguem, assim, o imaginário, a tradição discursiva dos *exempla* medievais, especialmente, da literatura da Península Ibérica em que se entrecruzam os *topoi* da realidade judaicocristã, extraídos da Bíblia, com os *topoi* do imaginário da Antiguidade pagã e principalmente da tradição árabe-islâmica. Esta combinação garante ao receptor um recrudescimento na crença no que é dito, reforçando a função do *exemplum*, justificando, assim, a preocupação do emissor em usar códigos do sistema ideológico para assegurar o seu objetivo.

A relação de similaridade temática dos *exempla* que compõem o cordel brasileiro com os das narrativas medievais<sup>61</sup> e a utilização, por parte de Jairo Lima, de cordéis que apresentam características deste mundo legendário-medieval (repleto de heróis, santos e demônios) como fonte para a sua obra, por si só já nos dariam pistas suficientes de que, em *A chegada de Lampião no inferno*, estaríamos diante de uma representação com fortes elementos legendários.

A leitura da obra, por sua vez, irá justamente nos confirmar tal suposição, ao apresentar, por meio de uma linguagem popular (com forte presença da musicalidade do cordel) e de um discurso moralizante, as imagens legendárias comumente associadas pelo imaginário comum a Padre Cicero e Lampião. Dessa maneira, teríamos o primeiro representado como um santo e o último

---

<sup>60</sup> “No Brasil – não mais se discute –, a literatura de cordel nos chegou através dos colonizadores lusos, em ‘folhas soltas’ ou mesmo em manuscritos. Só muito mais tarde, com o aparecimento das pequenas tipografias – fins do século passado –, a literatura de cordel surgiu e se fixou no Nordeste como uma das peculiaridades da cultura regional” (MELO, 1983, p. 11).

<sup>61</sup> Dentre os quais estariam aqueles *exempla* que sustentam discursivamente as legendas originárias.

como um homem na maior parte do tempo temido e cheio de artimanhas, mesmo diante da figura de Satanás.

Observemos agora, portanto, como Jairo Lima compõe a sua narrativa dramática, com foco nos elementos associados a uma construção legendária do enredo e das personagens. Por ser a primeira obra a analisarmos, e em função desta conter subsídios importantes para pensarmos a relação entre legenda e dramaturgia, utilizamos a exposição cena a cena dos elementos legendários da peça como metodologia para a nossa análise no lugar de uma divisão por assunto.

É importante ressaltar que partimos do entendimento de que cada cena de *A chegada de Lampião no inferno* se apresenta como uma unidade temática e de modo mais independente em relação às outras. Dessa forma, estaríamos diante de uma espécie de dramaturgia que, conseqüentemente, encontrar-se-ia mais associada a uma estrutura de quadros do que de cenas<sup>62</sup>. Com isso, cada (pseudo-)cena apresentada por Jairo Lima teria uma completude narrativa (ou seja, uma ação com início, meio e fim), e especificidades espaço-temporais que convém não ignorarmos, pois se assemelhariam a *exempla* ampliados. Em outras palavras e tendo em vista a lente de nossa análise, cada cena da peça seria uma espécie de tradução das historietas legendárias para a linguagem dramática, o que também justificaria a escolha por uma abordagem partimentada da obra, a fim de identificarmos de modo mais adequado as possíveis congruências da estrutura narrativa da peça de Lima com os *exempla* de composição das legendas medievais.

Sendo assim, temos:

**Cena 1:** Trata-se de uma clara exposição da personagem central, motivo pelo qual, nesta cena, podemos encontrar muitos dos elementos que explicitam os aspectos legendários na construção de Lampião.

---

<sup>62</sup> “A estruturação em quadros não se integra ao sistema ato/cena, o qual funciona mais no plano da ação e da entrada/saída das personagens.

A referência à pintura que o termo quadro implica indica bem toda a diferença em relação ao ato: quadro é uma unidade espacial de ambiência; ele caracteriza um meio ou uma época; é uma unidade temática e não-actancial. Ao contrário, o ato é função de uma decupagem narratológica estrita, e não passa de um elo na cadeia actancial, ao passo que o quadro é uma superfície muito mais vasta e de contornos imprecisos que recorre um universo épico de personagens cujas relações bastante estáveis dão a ilusão de formar um afresco, um corpo de baile ou um quadro vivo” (PAVIS, 2008, p. 313).

A cena, que termina com a morte do rei do cangaço por soldados (o ponto de partida para a sua ida ao inferno), não parece, contudo, acontecer em Angicos, local da morte do Lampião histórico, mas sim em um ambiente indefinido. De igual maneira, grande parte do movimento desta unidade narrativa se dá a partir das súbitas entradas e saídas de personagens, além do uso de blecautes, o que corrobora com a ideia de estarmos na presença de um não-lugar ou de um espaço-tempo fragmentado, próprio de estruturas não-dramáticas, como a narrativa épica ou as construções líricas.

Jairo Lima nos apresenta um cenário e um jogo teatral que, por sua vez, revelam o grande domínio do dramaturgo pernambucano em relação aos elementos que compõem o universo da cena. Como exemplo, vejamos a rubrica inicial, permeada de referências à iluminação, sonoplastia e até mesmo à disposição dos atores no espaço cênico-teatral:

Ao apagarem-se as luzes, ouvem-se fortes acordes de uma viola num crescendo arrebatado. Luz amarela em resistência descobre a figura de Lampião no centro do palco, sobre um praticável, braços abertos, punhal na mão, expressão de altiva ferocidade. Fora do teatro, ouve-se uma descarga de bacamarteiros. Tempo. Pela porta de entrada da plateia, surgem os soldados correndo em fila indiana, subindo ao palco e percorrendo-o em círculos. Prosseguem os disparos em cena. A luz se amplia definindo toda a cena. Súbito, os soldados se retiram e a luz se concentra sobre LAMPIÃO (LIMA, 1972, p. 3, grifo do autor).

Em seguida, como indicado, surge a imponente figura de Lampião, que, expondo características que já apontam a forma legendária (ou antilegendária) com que é retratado por Jairo Lima, apresenta-se diretamente aos espectadores:

LAMPIÃO – Sou Lampião, o famoso bandoleiro do sertão. Cabra que ouve o meu nome deixa uma poça no chão: de mijo, se for valente... os frouxos eu não conto, não. Coveiro, quando me vê, se ri todo satisfeito e diz pra mulher: “Ferve a água que o angu já vem de jeito. E pode comprar fiado que o pagamento eu prometo”. Moça donzela suspira e pede benção aos pais. Os véios dizem à cabrita: “Vai moça e não volta mais. Se puder, morra com honra; se não puder, tanto faz...” (LIMA, 1972, p. 3).

Desse modo, numa clara intervenção de natureza épica, a personagem se apresenta a partir de historietas de cunho mais geral, muito próximas do que seriam os adágios populares. As aspas no texto demarcam ainda a presença de traços da oralidade sertaneja, demonstrando a clara vinculação da peça de Jairo

Lima com um substrato popular, observável também na utilização de uma linguagem rimada e própria do cordel. O autor segue, portanto, a mesma lógica que permeava as lendas medievais, unindo o discurso moralizante (que logo veremos surgir na peça) com conteúdo e forma narrativas provenientes de uma raiz popular e/ou folclórica.

Através da fala de Lampião, também observamos que o cangaceiro temido e sanguinário, que faz homens valentes se mijarem e a alegria dos coveiros, é o mesmo sujeito que é desejado e que provoca suspiros nas moças donzelas. Atributos extraordinários, alardeados pela própria personagem central, que confirmam sua vinculação legendária. Entretanto, se sabemos disto através da fala do próprio cangaceiro, outras características da personagem podem ser destacadas, na leitura da cena, a partir de suas ações.

Vemos, por exemplo, seu caráter destemido e zombeteiro quando, confrontado por um homem armado com um punhal, Lampião não se acovarda e encara o desafiante. Antes de puxar também a sua arma, no entanto, o cangaceiro procura ainda fazer troça de seu inimigo: “Briga de muita conversa, ou é de puta ou de sogra” (LIMA, 1972, p. 4).

Além disso, sua grande habilidade para a luta e agilidade, tão propagadas pelos sertões e em suas biografias<sup>63</sup>, também se apresentam neste momento. Assim, no duelo com esse mesmo homem, Lampião vence derrubando-o duas vezes, antes de cravar o fatal punhal (primeiro, desviando-se de um golpe e, em seguida, aplicando-lhe uma rasteira), numa clara exibição de sua destreza para pelejar.

Em função de ter sido expulsa de seu rancho, também é nesta unidade narrativa que surge uma viúva pedindo auxílio ao cangaceiro. Lampião promete ajudá-la, mas, o que nos chama mesmo a atenção, é justamente a forma como a mulher se dirige a Lampião, colocando nele toda a sua esperança. Infelizmente

---

<sup>63</sup> Lembremos os versos populares que Aglae Lima de Oliveira (1970, p. 49) nos apresenta:

“O finado Conseêiro  
Nas caatingas do sertão,  
Avisou o nascimento  
Dum ligeiro Cangacêro

Ligeiro qui nem um gato,  
Matando muito macaco,  
E nasceu o Lampião,  
Marvado sem coração”.

para ela, a exibição da cabeça decapitada do rei do cangaço, ao final da cena, simplesmente retira toda a expectativa depositada.

Se Lampião é extraordinário em suas habilidades, o que o torna único entre tantos cangaceiros e já lhe confere, assim, um traço legendário, a ocorrência relativa à viúva serve também para estabelecer uma imagem condizente com a face do bandido herói, popularmente atribuída a ele.

**Cena 2:** acontece na entrada do inferno e dela tomam parte, além do agora morto Lampião, um Anjo, alguns demônios e Padre Cícero. Temos nessa cena, portanto, além da presença de nossas duas personagens, seres que compõem o imaginário legendário católico e que instauram, a partir de suas presenças, uma ordem maniqueísta na peça.

A cena se inicia com a chegada da alma de Lampião e do Anjo às portas do inferno, guardadas por um “Cão Vigia”, numa nítida referência ao Cérbero<sup>64</sup> da mitologia grega. Ambiente e animal/demônio, que depois será rebatizado para Coxo, são descritos do seguinte modo por Jairo Lima (1972, p. 6): “Uma cancela de fazenda. Um tamborete onde está sentado o Cão Vigia. É (sempre) noite. Vigia está enrolado num capote grosso, praticamente só com o rabo do lado de fora. À entrada de Lampião ele está cochilando”.

Poderíamos resumir a ação da cena através de cinco momentos. 1º: o Anjo apresenta a Lampião a entrada do inferno (p. 6-7); 2º: Padre Cícero surge e acaba convencendo o cangaceiro de que o inferno é melhor para ele do que o céu (p. 7-8); 3º: Lampião se apresenta a Coxo, que lhe dá informações sobre o inferno (p. 8-11); 4º: por conta da disputa por um capote, surgem outros demônios que torturam e perseguem Lampião (p. 11-13); e 5º: o rei do cangaço vira o jogo, derrota seus inimigos e, enfim, adentra no inferno (p. 13-14).

Pelo exposto, podemos já observar que estamos diante de mais uma cena com grande movimento narrativo, dessa vez, através especialmente da fatura de acontecimentos em intervalos pequenos de tempo/páginas. Assim, Jairo Lima coloca em cena uma sucessão de ações cuja dinâmica guarda analogia com a ágil narrativa dos cordéis que serviram de base para *A chegada de Lampião no inferno*, confirmando a estrutura épica na qual o dramaturgo assenta sua peça.

---

<sup>64</sup> Cão de três cabeças responsável por guardar a entrada do reino de Hades, o inferno da mitologia grega.

Também nesta cena, confirma-se o caráter legendário de Lampião. Vejamos, por exemplo, as primeiras palavras trocadas entre ele e Coxo, o porteiro do inferno, e a notável valentia com que o cangaceiro se dirige ao representante de Satanás:

COXO – (bocejando). Quem vem lá?  
LAMPIÃO – Lampião, rei do cangaço!  
COXO – Aqui não tem essa história de rei, não. Entrou, experimenta da macaíba.  
LAMPIÃO – Moleque, não se alvoroce.  
COXO – (à parte). É alma mal-educada. Vai virar assombração (LIMA, 1972, p. 9).

Lampião, que termina a cena derrotando os demônios, encara e vence o Mal, assim como faziam alguns dos santos das lendas medievais. No entanto, longe da bondade daqueles representantes divinos, o rei do cangaço derrota seus inimigos demoníacos sem titubear justamente por ser maior ou igual a eles em matéria de perversidades<sup>65</sup>. Seu caráter raro, portanto, elemento fundamental às lendas, se confirma pela via do Mal.

Devemos ainda chamar atenção à presença de Padre Cícero. Sua breve intromissão nesta cena não chega a trazer maiores consequências no que tange ao desenrolar da ação dramática, no entanto, vemos o Padim através daquela que é a sua principal imagem legendária: a de santo conselheiro. Um conselheiro católico pouco convencional, por assim dizer, afinal, sua principal recomendação nesta cena é para que Lampião desista de ir para o céu e se entenda com Satanás.

PADRE CÍCERO – Pra que tu quer se salvar? O céu é bom pelo clima e pela paisagem de lá. De resto, só tem novena. Tu ia te chatear.  
LAMPIÃO – E o senhor?  
PADRE CÍCERO – Sendo santo é lá que é meu lugar, mas tu, que gosta de samba, não ias te adomar (LIMA, 1972, p. 8).

Por fim, não deixa de ser notável também o fato de que é nesta cena que a peça se transforma de fato numa comédia, ao surgirem os seus primeiros elementos cômicos, inclusive através da ridicularização da imagem dos demônios, numa estratégia comum da literatura de cordel ao abordar tais

---

<sup>65</sup> “LAMPIÃO – [...] Eu que já passei fogo num batalhão de macacos, vou aguentar prosa desse sagui fantasiado de diabo?” (LIMA, 1972, p.11).

personagens infernais pelo seu rebaixamento. Tal mecanismo, conforme já apontado (ver p. 81), é vinculado especialmente ao trato dado pelo teatro medieval aos referidos seres.

Segundo Baschet (2017, p. 367), em relação à abordagem grotesca ou ridícula dos demônios na Idade Média,

O teatro (em particular os mistérios da Paixão) comumente põe em cena esse aspecto. O Diabo do teatro é ridículo quando ignora sua própria fraqueza, é cômico quando se vê enredado por causa de sua tolice, ou quando os diabos se atormentam mutuamente [...]. Mas constata-se uma tensão entre os diferentes aspectos da figura diabólica, ao mesmo tempo vítima e carrasco, temível e lastimável, aterrorizante e grotesca. Conhecendo as afinidades entre o medo e o riso, é fácil afirmar que os traços cômicos atribuídos ao Diabo são um modo de exorcizar o temor que ele inspira.

É importante ressaltarmos, porém, que o riso, para além do cordel e do teatro medieval, já fazia parte das lendas originárias na Idade Média, em função justamente da tarefa evangelizadora a que elas eram destinadas. Assim, de acordo com Franco Júnior (2003, p. 15), já naquele período se “[...] reconhecia que os *exempla* deveriam ‘fazer rir’”, como parte da conexão que as lendas buscavam estabelecer entre o erudito e a cultura popular<sup>66</sup>.

**Cena 3:** basicamente toda ela é a amostra do poder legendário de Lampião e uma ampliação da imagem ridicularizada dos seres demoníacos. Na cena, Satanás, junto à sua corte, discute a situação decadente do inferno até o momento em que é informado do estrago causado pela chegada de Lampião em seu território. À posterior entrada do rei do cangaço em cena, afrontando o Príncipe do Inferno, conecta-se o pedido de Satanás para que sua filha, Trepadeira, cuide dos convidados do samba que Lampião ordenara.

O final da cena, com todos dançando sob as ordens do cangaceiro, guarda grande conexão com as histórias, tão proclamadas tanto nos cordéis quanto na voz do povo do sertão afora, das festas que o Capitão Virgulino determinava, sempre exigindo que não se parasse de dançar e que se respeitassem as mulheres (ver p. 64). Assim, o homem temido e cruel é,

---

<sup>66</sup> “Para a cultura intermediária, enfim, o denominador comum daquelas duas visões sobre o riso era seu caráter sagrado e sacralizador. Se São Martinho de Tours nunca riu [...], muitos outros divertiam-se sem culpa, como São João Evangelista [...] e Santo Antônio [...], ou serviam a Deus com alegria como Santo Hilário” (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 15).

curiosamente, o guardião da moralidade também no inferno, afirmando de modo categórico que “[...] quem desrespeitar as damas comigo vai se ver” (LIMA, 1972, p. 20).

Nesta cena, todo o temor gerado pela presença de Lampião no inferno pode ser observado pelas falas dos demônios antes mesmo da entrada do cangaceiro-mor, numa clara demonstração da força legendária desta personagem que amedronta até mesmo aqueles que seriam os maiores representantes do Mal na tradição católica. Assim, vejamos os seguintes trechos:

1º DEMÔNIO - Satanás, filho das trevas, valha a tua proteção! Tamos correndo perigo.

SATANÁS - Que foi?

1º DEMÔNIO - Chegou Lampião.

SATANÁS - Que é que tem? Tu não é macho?

1º DEMÔNIO - É grande a minha aflição. Lampião fez um estrago...

[...]

2º DEMÔNIO - Satanás, grande perigo! Atacaram o paiol, abriram o cano da merda e tá se formando uma enchente.

SATANÁS - E tu, onde é que estavas, canalha incompetente?

2º DEMÔNIO - Tava cuidando da pá, como é minha obrigação, quando me surge um vulto dizendo-se Lampião; com a mesma pá que eu tava bateu-me: caí no chão. Aí, foi tanta pancada no rabo, nas mãos, nas pernas, que me deixou sem ação.

(Entra o Cão Coxo conduzido numa padiola)

SATANÁS - Com os seiscentos mil diabos do inferno! Coxo, que te fizeram?

COXO - Ah, meu patrão, sua conta tá errada. Com os quinhentos e quarenta e seis mil diabos do inferno, porque cinquenta e quatro mil não são mais cão pra nada. Tá uma danação lá fora. É cão com o rabo cortado, caras ensanguentadas, pelo voando pra todo lado e não tem quem agarre o homem. Aquele cabra deve estar com o diabo no couro (LIMA, 1972, p. 15-16).

Com a chegada do temido cangaceiro ao recinto, este confirma a imagem apresentada pelos demônios, impondo-se desde o início, referindo-se, inclusive, sem a menor indicação de medo ou respeito a Satanás:

LAMPIÃO - Não grita comigo, não, que eu fico nervoso. Já tô fazendo muito favor de não te lascar a cara e tu ainda quer te meter a besta.

SATANÁS - Vê lá como fala...

LAMPIÃO - Passa pra lá!

SATANÁS - Não se atreva, bandido.

LAMPIÃO - Tu ainda estás prosando?

SATANÁS - Maior poder não há que o que reina no inferno. Dos males tenho o comando, dos homens decido a sina.

LAMPIÃO - Escuta lá, Satanás. Leva a sério o que eu te digo: o teu inferno já foi muito melhor protegido. Mas, agora que eu cheguei, tá



tudo comprometido. Toco fogo no teu trono, destruo teus armazéns, a cancela ponho abaixo, vivo não deixo ninguém (LIMA, 1972, p. 18).

O fato do inferno ser apresentado como um ambiente decadente e do próprio Satanás declarar seu declínio<sup>67</sup> até podem servir de justificativa para Lampião aparecer com tamanha valentia. No entanto, a forma como o cangaceiro se apresenta, desde sua fala inicial na peça, nos deixa claro que ele encararia Satanás, ou mesmo outro poderoso inimigo, em qualquer circunstância. Some-se a isso, tendo em vista o caráter especial (bandido herói) que a legenda de Lampião parece apresentar, a religiosidade do cangaceiro que, sob tais conjunturas, se torna mais um elemento que impulsiona sua ação contra os demônios.

“[...] Tu perdeste a batalha com Deus e ainda não entendesse” (LIMA, 1972, p. 17), afirma Lampião a Satanás num certo ponto da cena. Em outro, é o Príncipe do Inferno quem parece indicar que o rei do cangaço possui algum traço especial que o vincula diretamente a Deus, nem que seja por ser a encarnação de algum castigo divino:

SATANÁS - (levantando os braços para o alto) É mais uma desfeita tua? Tua vingança não tem fim? Mandaste aqui o teu filho, há muito tempo atrás, libertar as almas puras das garras de Satanás, tirando o melhor bocado que para o diabo existe que é perseguir os justos e zombar dos infelizes. Mas, tudo isso foi pouco; não ficaste satisfeito. Agora, mandas um bandido perseguir-me deste jeito! (LIMA, 1972, p. 19).

A passagem citada por Satanás sobre Jesus seria o episódio da descida aos limbos, no qual, de acordo com Baschet (2107, p. 365),

[...] Cristo desceu aos infernos entre sua morte e sua ressurreição a fim de libertar os Justos mortos antes da Encarnação. Satã é então vencido em seu próprio reino, e a abundante iconografia dessa cena (a partir do século IX) reforça sua humilhação mostrando-o esmagado sob os pés do Salvador.

Pela ação de Cristo representar, ainda nas palavras de Baschet (2107, p. 365), “[...] o fim do poder absoluto do ‘príncipe deste mundo’”, a fala de Satanás

---

<sup>67</sup> “SATANÁS – Como Príncipe do Inferno convoquei esta assembleia pra tomar conhecimento de tudo o que aqui se faz. Pois, bem sabem os companheiros, meus irmãos da malandragem, os dias da malandragem já me ficaram pra trás. Já não tenho aquela força, perdi a agilidade, não posso mais andar a pé por toda a propriedade [...]” (LIMA, 1972, p. 14-15).

comparando Lampião a Jesus, em tais circunstâncias, indicaria o entendimento de que também o cangaceiro viria para dar fim a esse poder. E, ao menos por enquanto, nada parece mesmo apontar que sua queda estaria por vir.

**Cena 4:** pouco acrescenta ao que dissemos ou ao que já apontava o final da cena anterior. Neste momento da narrativa, Lampião continua a dar as ordens, elege-se prefeito do inferno, tomando assim, oficialmente, o poder, além de casar-se com a filha de Satanás.

Confirma-se nesta cena, portanto, o aspecto raro de Lampião, como o maior representante do Mal, capaz de grandes feitos (exemplares) como subjugar demônios e mandar em todo o inferno. No entanto, este não é o seu fim e a narrativa de Jairo Lima nos reserva ainda seu momento mais moralizante, fundamental para apontar que a história de nossa personagem antilegendária talvez possa estar mais próxima do percurso de um santo guerreiro do que de um demônio.

**Cena 5:** última cena da peça, reserva-nos mais uma mostra da velocidade narrativa proposta por Jairo Lima. Nela, o arдил de Satanás é, enfim, revelado, fazendo com que Lampião encontre seu tão adiado castigo no reino do Mal. Numa simulação do que seria sua decapitação, o rei do cangaço observa um vulto surgir e depositar sua cabeça arrancada no centro do palco, seguido pelos demônios que passam a torturar o membro arrancado com puxões de orelha, tridentes, azeite quente, etc. Lampião sente cada golpe que é dado na cabeça replicada, chegando a sangrar “as órbitas” (LIMA, 1972, p. 28) de seus olhos quando Satanás crava dois punhais nos olhos do membro depositado.

O desenlace escolhido para a peça, no entanto, não é trágico como o início da cena parece indicar e a punição ao cangaceiro logo cessa. É justamente o retorno de Padre Cícero à história e sua interferência milagrosa, quase ao modo de um deus *ex machina*<sup>68</sup>, que salvam Lampião de seu martírio e de um fim catastrófico e impõem um desfecho moralizante.

---

<sup>68</sup> Resolução da peça pela intromissão de um elemento ou personagem até então ausente do desenrolar da ação, “milagroso”. Em geral, nas tragédias gregas, tal resolução se dava pela interferência de algum deus que, na encenação, surgia suspenso por meio de um maquinário, daí o nome “deus ex machina” que, em grego, significaria “Deus surgido da máquina”. No caso de “A chegada de Lampião no inferno”, cremos que não seria tão seguro dizermos que a entrada de Padre Cícero significaria o uso de tal estratégia em virtude de dois aspectos: 1. Padre Cícero já havia surgido na cena 2, portanto, de certo modo, já pertencia ao desenrolar da ação e; 2. A estrutura épica da dramaturgia de Jairo Lima, fragmentária, com saltos espaço-temporais a cada cena, entradas e saídas abruptas de personagens e grande velocidade no desenvolvimento das

Vejamos as poucas réplicas necessárias para que a situação se resolva:

LAMPIÃO - Pequei muito sobre a terra, porém, por ignorante. Valei-me meu padim Cirço, nesta hora tão minguante!

(Sinos. Os demônios recuam. Surge Padre Cícero)

PADRE CÍCERO - Arrependimento não mata, meu filho, mas dá vida. (toca-lhe os olhos) Vamos, levante-se.

LAMPIÃO - (voltando a ver) Meu padim...

PADRE CÍCERO - Satanás, volta ao teu posto.

(Satanás, com um rugido, volta ao trono).

PADRE CÍCERO - (arrancando o manto de Lampião) Tira este manto de treva e o cetro da perdição. Devolve tudo ao Demônio. Pra ti ainda há perdão.

LAMPIÃO - Mas, como, meu santo padre?

PADRE CÍCERO - Vou te dizer, meu irmão: precisamos, lá no céu, de tua reputação pra fazer frente a um anjo que também quer virar cão (LIMA, 1972, p. 28-29).

A entrada abrupta e resolutiva de Padre Cícero frente ao apelo de Lampião é milagrosa. Não só por curar a cegueira causada pela tortura a que o cangaceiro fora submetido, fazendo ainda cessar essa tortura, como também por salvar a alma do Capitão Virgulino, convocando-o a aplicar sua reputação no combate “[...] a um anjo que também quer virar cão”.

Se Padre Cícero já havia surgido como santo anteriormente, sua imagem legendária agora apenas confirma-se através da consecução dos milagres. Já no caso de Lampião, se o que víamos era a figura de um valente malfeitor capaz de subjugar até mesmo Satanás, com a intromissão do Padim, o que passa a desenhar-se é a promessa do surgimento de uma espécie de santo guerreiro, lutando, a partir de então, a favor das causas divinas, tal como “[...] o cavaleiro de Cristo que é São Jorge”<sup>69</sup> (JOLLES, 1976, p. 48).

A passagem para a redenção de Lampião parece muito próxima do expresso no seguinte poema de Gregório de Matos (1986, p. 297):

Pequei, Senhor, mas não porque hei pecado,

---

ações na peça (portanto não-aristotélica), fazem, de certo modo, o surgimento de um Padre Cícero milagreiro ao final da história não parecer muito incoerente ou imprevisível em relação ao todo.

<sup>69</sup> Segundo Jolles (1976, p. 48), sempre que coragem e fé se manifestem juntas, estaremos diante de uma imitação da imagem legendária de São Jorge. Não acreditamos que, no caso de Lampião, a relação seja tão próxima, afinal, a sombra legendária do rei do cangaço possui imensa força, a ponto de estabelecer uma marca distintiva extremamente forte em relação a outras lendas (ou antilendas). Lampião, em sua relação coragem e fé, seria tão fonte de imitação quanto São Jorge, com a diferença estando concentrada no fato da personalidade legendária do cangaceiro possuir aspecto mais violento e cruel que a do santo guerreiro.

de vossa alta clemência me despido;  
porque quanto mais tenho delinquido,  
vos tenho a perdoar mais empenhado.

Se basta a vos irar tanto um pecado,  
a abrandar-vos sobeja um só gemido:  
que a mesma culpa, que vos há ofendido,  
vos tem para o perdão lisonjeado.

Se uma orelha perdida e já cobrada,  
glória tal e prazer tão repentino  
vos deu, como afirmais na sacra história,

eu sou, Senhor, a ovelha desgarrada,  
cobrai-a; e não queirais, pastor divino,  
perder na vossa ovelha a vossa glória.

Podemos notar, na visão barroca do poeta baiano, que quanto maior é o pecado do homem, maior também é a glória do Senhor. A ambivalência do símbolo do fogo na visão de Durand (ver p. 37) e o Mal que reforça o poder do Bem no quadro de Bosch (ver p. 33) se conectam perfeitamente à figura de Lampião na peça de Lima. A ovelha desgarrada é, enfim, cobrada, para, literalmente, lutar pela glória do Senhor. Lampião percorre, assim, um caminho que vai de uma imagem antilegendária para a lenda. Sua valentia para afrontar os demônios que, a princípio, serve apenas para mostrar sua superioridade em matéria de vilania, torna-se uma virtude, uma importante arma de luta do Bem contra o Mal. Por sua especialidade, o cangaceiro transmuta-se numa espécie superior para os desígnios celestiais.

Desse modo, segundo Jolles (1976, p. 54):

[...] não é raro um santo começar a existência como contra-santo. É esse, inclusive, o sinal mais claro da virtude que se tornou atuante por graça de Deus, como no caso de São Gregório, que começou por um duplo parricídio e um incesto para acabar os dias em cheiro de santidade. Tais santos talvez sejam, justamente, os mais próximos para o comum dos mortais.

Esta última cena é a que dá, portanto, o tom moralizante que faltava para que a peça alcançasse um caráter legendário não apenas na composição das personagens, mas também em relação à própria totalidade narrativa. Assim, além da breve fala de Padre Cícero a respeito do arrependimento, elemento fundamental para a remissão dos pecados na religião católica, temos até mesmo o próprio Satanás como porta-voz de um discurso moralista. É o que podemos

observar em uma de suas réplicas, quando, antes de cravar os dois punhais nos olhos da cabeça replicada de Lampião, o Príncipe do Inferno lamenta seu destino:

SATANÁS - (com dois punhais nas mãos) Tu, que me roubaste o trono. Tu, que usurpas o meu cetro. Agora vês que o reinado de Satanás é incerto. Ah, Lampião, jamais ninguém quis ficar no meu lugar, pois governar sobre os tristes, castigo maior não há. Fui um anjo, é bem verdade; me revoltei contra Deus. Por isso, em todo o universo ninguém sofre como eu. Mas, agora eu divido contigo a minha sina. Não reclames, tu quiseste ocupar o horrível posto. Sofre agora, alma danada, teu suplício me faz gosto (LIMA, 1972, p. 28).

*A chegada de Lampião no inferno* termina com a entrada do cangaceiro Pilão Deitado que pede licença ao Padim “[...] para voltar para o mundo virado em assombração. E contar pelas esquinas mais escuras, e nos desertos, nas encruzilhadas soturnas, em todo caminho incerto: do que aqui foi passado farei relatório certo” (LIMA, 1972, p. 29). O homem do bando de Lampião apresenta-se ao público e declama os versos finais do cordel homônimo de José Pacheco, dando conta da veracidade do acontecido<sup>70</sup> e escancarando o elemento intertextual que permeia toda a peça de Lima. Se a alma do rei do cangaço ascende ao céu, resta justamente a Pilão Deitado cumprir o papel de assombração na terra, papel próprio das antilegendas, espalhando e perpetuando a história de Lampião pelos caminhos incertos.

Ao final do embate no inferno, portanto, enquanto Lampião, representando o pecador arrependido, se redime e alcança um lugar no céu, Satanás segue em seu martírio eterno. Através da exibição do contraste entre a redenção do cangaceiro e a danação do demônio, com este último vendo frustrados os seus objetivos ao término da narrativa, Jairo Lima acaba por nos apresentar estratégia comum a formas de representação teatral próprias da Idade Média (BERTHOLD, 2011, p. 208)<sup>71</sup>, em especial os mistérios e as

---

<sup>70</sup> “Quem duvidar nessa história  
Pensar que não foi assim  
Querer zombar do meu sério  
Não acreditando em mim  
Vá comprar papel moderno  
Escreva para o inferno  
Mande saber de Caim” (LIMA, 1972, p. 29-30).

<sup>71</sup> “Assim Teófilo, que se vende ao demônio por amor aos bens terrenos, obtém a graça divina por intercessão de Maria. *Le Miracle de Théophile* (O Milagre de Teófilo), escrito pelo *trouvère*

moralidades, possuindo esta última uma ação alegórica que “[...] mostra a condição humana comparada a uma viagem, a um combate incessante entre o bem e o mal, donde o caráter pedagógico e edificante das peças” (PAVIS, 2008, p. 250). Trata-se, portanto, de uma forma que parece assemelhar-se muito com o estabelecido na obra do dramaturgo pernambucano, o que não necessariamente deveria nos surpreender, já que partilham praticamente do mesmo substrato, ou seja, o universo imaginário medieval e os *exempla* que estruturam as lendas originárias medievais.

Conforme dissemos ainda no início de nossa análise, a escolha por abordar os aspectos legendários em *A chegada de Lampião no inferno* através de um exame cena a cena se deve também à busca das relações estruturais entre a peça de Jairo Lima e as lendas originárias medievais. Os *exempla* que compunham a *Vita* legendária dos santos nestas últimas e as cenas/quadros que compõem a dramaturgia de Lima possuem, claramente, uma mesma dinâmica: servem como elementos de composição de uma narrativa maior, através de uma fragmentação em narrativas menores, completas (ou seja, com início, meio e fim) e com considerável grau de independência em relação à ação explicitada nas demais micronarrativas que formam o todo.

Vejamos, portanto, a título de exemplificação (e rememoração do modelo legendário medieval), o seguinte trecho da lenda de São Gregório, ainda há pouco citado:

11. Todo domingo uma dama oferecia pão ao bem-aventurado Gregório, e certa vez quando, durante a solenidade da missa, ele lhe dava o corpo do Senhor, dizendo: “Que o corpo de Nosso Senhor Jesus Cristo guarde você para a vida eterna”, ela sorriu de forma indecente. Ele imediatamente tirou a mão, pôs o corpo do Senhor de volta no altar e perguntou-lhe, diante de todos, por que ela ousara rir.

---

parisiense Rutebeuf, antecipa, sob a roupagem da lenda cristã, a quintessência do *Fausto*, de Goethe: ‘O eterno feminino nos conduz às alturas’. *Spiel von Frau Jutta* (O Auto da Senhora Jutta) termina com a mesma solução de perdão. Essa peça, escrita por volta de 1480 pelo sacerdote Dietrich Schernberg de Mühlhausen, na Turingia, é baseada na lenda da ‘Papisa Joana’, uma mulher que supostamente subiu ao trono papal em 855 como João VIII. Disfarçada com roupas masculinas, Joana vai estudar com os grandes eruditos em Paris, justamente com seu amante Cléricus. Mais tarde, no meio de uma procissão papal, a Morte se aproxima dela e a ataca. Logo em seguida, ela dá à luz uma criança e é desmascarada – não mais o Papa João, mas a ‘Papisa Joana’ – agora como Frau Jutta, em vergonha e desonra. Ela morre, e os demônios levam sua alma para o Inferno. Frau Jutta ora a São Nicolau para que interceda por ela, e Deus envia São Miguel para trazer a pecadora arrependida ao Paraíso. A cena dos demônios, santos e arcanjos, representando simbolicamente a doutrina cristã da redenção, é vivificada pela riqueza imagética da linguagem” (BERTHOLD, 2011, p. 208).

A mulher respondeu: “Porque você chama de corpo do Senhor o pão que faço com minhas próprias mãos”. Gregório então se ajoelhou em prece por causa da incredulidade da mulher, e levantando-se viu que aquele pedaço de pão tinha se convertido em carne com a forma de um dedo, levando assim a mulher a recuperar a fé. Ele rezou novamente e aquela carne foi convertida em pão, dado à mulher.

12. A alguns príncipes que haviam pedido umas relíquias preciosas, ele deu um pedaço de dalmática de São João Evangelista, que eles devolveram com grande indignação, estimando que eram relíquias vis. Depois de ter feito uma prece, Gregório pediu uma faca e com ela furou o tecido, de onde logo jorrou sangue, milagre que provou quão preciosas eram aquelas relíquias.

13. Um rico romano abandonou a mulher e foi privado da comunhão pelo pontífice, o que o incomodou muito, mas como não podia se subtrair a tal autoridade, aconselhou-se com uns magos, que lhe prometeram fazer encantamentos por meio dos quais o demônio entraria no cavalo do pontífice, colocando-o em perigo. Certa vez que Gregório passava com seu cavalo, os magos enviaram um demônio e fizeram-no atormentar tanto o cavalo que ninguém podia domá-lo. Gregório soube, por revelação, que o diabo havia entrado no cavalo, fez o sinal-da-cruz libertando o animal da raiva que se apossara dele e castigou os magos com cegueira perpétua. Estes confessaram o erro e alcançaram mais tarde a graça do batismo. Mesmo assim ele não lhes restituiu a vista, com medo de que ainda fossem ler livros de magia, mas passou a sustentá-los com as rendas eclesiásticas (VARAZZE, 2003, p. 290-291).

Essas são três das historietas (*exempla*) que compõem a legenda de São Gregório segundo Jacopo de Varazze. Como podemos observar, cada uma delas propõe um ambiente e uma situação diferentes, mas sempre mostrando uma ação virtuosa do santo dentro da moral cristã da época. Dessa maneira, ao final das dezenove pequenas histórias, temos construída a imagem completa das atividades exemplares de São Gregório contra os inimigos da fé em circunstâncias, espaços e tempos diversos.

Obviamente, e em contraposição, na peça de Jairo Lima existe um recorte espaço-temporal um pouco mais específico: tudo concentra-se entre o momento da morte de Lampião e seus dias no inferno. Como nos afirma Staiger (1997, p. 136) a respeito das diferenças entre o dramático e o épico, “[...] o dramaturgo reduz o épico a simples pressuposto”. O teórico suíço de língua alemã aponta, portanto, para uma das características fundamentais em relação ao trato da ação no drama (tomado em sua essência) que é a contração espaço-temporal, distinta do tempo estendido e manipulado pela ação do narrador na Épica.

Lembremos que, enquanto na obra épica, o narrador conduz toda a narrativa no espaço-tempo, no drama, a voz do autor encontra-se ausente, deixando a cargo das personagens o desenrolar de uma ação que possui um

rigoroso encadeamento causal: “o mecanismo dramático move-se sozinho, sem a presença de um mediador que o possa manter funcionando” (ROSENFELD, 2011, p. 30).

Assim, apesar do caráter marcadamente épico da dramaturgia de Jairo Lima, com saltos espaço-temporais definidos pelas mudanças de cenas, o autor mantém certa unidade de ação, indispensável à manutenção da forma dramática. Com isso, o que vemos em *A chegada de Lampião no inferno* é, de modo mais acertado, a *passagem* de Lampião pelo inferno, essa é a história contada e o foco narrativo mantém-se a todo momento nessa personagem.

Somente os recursos épicos utilizados, no entanto, parecem garantir o real trato legendário das personagens. Fica evidente em nossa análise que Jairo Lima apoia-se precisamente nas imagens legendárias, não-históricas, tanto do rei do cangaço quanto de Padre Cícero, imagens contidas especialmente nos cordéis que deram suporte para a sua criação. Se Lampião não teme nem Satanás, Padre Cícero, por sua vez, é um santo.

Todavia, é necessário um prolongamento temporal, próprio da Épica, para que os aspectos exemplares da *Vita* legendária se evidenciem na peça. É preciso mostrar Lampião valente antes de morrer, encarando o Cão Coxo e os demais demônios para entrar no inferno, apresentá-lo afrontando Satanás e tomando seu poder, casando com sua filha e até mesmo sendo ajudado por seu Padim e escolhido como guardião do Céu. Essa sucessão de atos notáveis é que compõe a imagem legendária do Capitão Virgulino, atos que não cabem na constrição espaço-temporal do drama convencional, mas tão-somente num drama épico.

Em resumo, a utilização (ou manutenção) de elementos épicos parece ser a forma mais eficaz de preservação dos subsídios legendários em um texto dramático, ou mesmo uma característica indispensável para que a legenda se torne efetivamente presente na dramaturgia por, inclusive, permitir a visualização da *Vita* legendária.

As diversas formas de emprego de recursos épicos na obra analisada, do ponto de vista da presentificação da legenda, vão desde a narração de acontecimentos passados até a própria estruturação da narrativa dramática, fragmentada e episódica, numa clara influência não só dos *exempla* presentes



nas legendas medievais, mas também da literatura de cordel, ambos **fortemente associados** ao gênero épico.

Conforme vimos (p. 17), o caráter fragmentado da narrativa legendária justificava-se pela necessidade da exibição dos momentos exemplares das vidas dos santos. Segundo Jolles (1976, p. 42-43): “a Vita, como toda legenda, fragmenta a realidade ‘histórica’ em elementos a que inculca em seguida, por si mesma, um valor de imitabilidade, antes de os recompor de acordo com uma ordem condicionada pelo novo caráter”. Eram, portanto, apenas esses fatos exemplares (imitáveis) da vida dos santos que interessavam aos pregadores medievais. De modo extremamente semelhante, era também a exposição de momentos marcantes e exemplares que importava na narrativa também fragmentada do cordel, cujo principal interesse dos poetas, assim como na legenda, seria impactar e persuadir seus interlocutores.

Tal objetivo intrínseco ajuda a justificar a própria estrutura de ambos os tipos de texto. Recordemos que a legenda, em sua forma original, sustentava-se sobre a forma discursiva do *exemplum*. Conforme pudemos observar no capítulo anterior, o referido dispositivo, sob o qual se assentam diversos gêneros textuais, caracteriza-se por uma estrutura fragmentária, de modo a compor sempre uma pequena história modelar e relacionada profundamente com o ambiente imaginário de seus interlocutores. Nesse sentido, o *exemplum* pode ser encontrado em abundância tanto na retórica jurídica quanto em narrativas populares. Seria tanto a principal base discursiva das legendas medievais (como acontece na *Legenda áurea*, de Varazze), quanto o elemento fundamental na estruturação da literatura de cordel, a maior divulgadora dos feitos de Padre Cícero e Lampião, e que será também a base para a criação de *A chegada de Lampião no inferno*.

Assim, tanto os cordéis quanto as legendas originárias possuiriam traços constitutivos bastante próximos. Haveria, em ambos, a presença fundamental dos *exempla*, que estabeleceria um forte aspecto narrativo e, portanto, um sentido épico se tornaria inerente às suas formas. Desse modo, podemos já esclarecer parcialmente o porquê da presença da legenda, em seu acolhimento pela forma dramática, se dar essencialmente pela preservação dos elementos épico-narrativos no drama.

A partir da intertextualidade com a literatura de cordel (os *exempla* da cultura popular nordestina), em *A chegada de Lampião no inferno*, Jairo Lima elabora, portanto, uma narrativa que parece *traduzir dramaticamente* a estrutura das lendas medievais. Respeitando as inescapáveis imposições da forma dramática, podemos dizer que a abordagem épica, tal como utilizada pelo autor pernambucano, apontaria o melhor trato para com subsídios legendários na criação em dramaturgia. Ao menos o tratamento que melhor se adequaria e preservaria certa essência da forma legendária, com a fragmentação de suas cenas/quadros (análogas aos *exempla* das lendas) e a possibilidade de uma abordagem mais expandida espaço-temporalmente das ações da personagem central, mostrando, assim, um paralelo com a *Vita* legendária.

## **2.2. Abordagens na contramão das lendas: Francisco Pereira da Silva e Marcos Barbosa**

A seguir, trataremos da análise de mais duas obras dramáticas que também trazem, dentre suas personagens em destaque, as figuras de Padre Cícero ou Lampião. Ressalta-se que, tendo em vista o nosso foco analítico, a diferença central entre as duas próximas peças e *A chegada de Lampião no Inferno* está justamente no tratamento dado a tais personagens em relação à apresentação ou não de seus aspectos legendários na caracterização de cada um deles. Se, através da obra de Jairo Lima, podemos traçar um modelo adequado para observarmos a presença da lenda na forma dramática (especialmente a partir da evidente influência da literatura de cordel e de sua consequente natureza épico-dramática), com as peças *O chão dos penitentes* e *Auto de Angicos*, temos outra configuração.

Ainda que por meios diversos, tanto na escrita de Francisco Pereira da Silva quanto na obra de Marcos Barbosa, o que podemos visualizar é o esforço dos dramaturgos em nos apresentar personagens que surgem despidas de suas máscaras legendárias. No entanto, pela via negativa, em função de não apresentarem imagens legendárias, mas sim seu contrário, as diferentes estratégias utilizadas pelos autores em questão também explicitam alguns dos mecanismos através dos quais a relação lenda e dramaturgia se estabeleceria.

Consideremos agora, portanto, como ocorrem tais abordagens não-legendárias de Padre Cícero e Lampião, respectivamente, através da análise das peças *O chão dos penitentes* e *Auto de Angicos*.

### 2.2.1. *O chão dos penitentes*, Francisco Pereira da Silva (1964)

Como pudemos observar na análise de *A chegada de Lampião no inferno*, apesar de Jairo Lima nomear cada divisão de sua peça como “cena”, em função do caráter mais fragmentário das partes apresentadas, o termo “quadro” seria certamente mais adequado para designar as unidades com as quais o autor estrutura sua peça. Pois é justamente em quadros que outro dramaturgo de origem nordestina estrutura a obra intitulada *O chão dos penitentes*, objeto de análise deste subtópico e escrita em 1964.

As semelhanças entre as duas obras, no entanto, não devem ir muito longe. Afinal, se, na peça de Jairo Lima, o foco estava em Lampião, no drama escrito por Francisco Pereira da Silva, é nossa outra personagem legendária, Padre Cícero, que se encontra no centro da ação. Se Lima parecera empenhado em reproduzir as imagens legendárias que a literatura popular tanto propagandeou de Lampião e Padre Cícero, o esforço de Silva será justamente o de desconstruir as imagens legendárias associadas ao Patriarca de Juazeiro do Norte, mostrando a personagem despida de características extraordinárias.

Dividida em dois atos, *O chão dos penitentes* abarca período de tempo significativo da biografia do Padim. O drama se inicia em 1890, ano seguinte aos primeiros registros do milagre da transformação das hóstias em sangue, mas também ano da chegada dos romeiros conduzidos pelo Beato José Lourenço (ver Imagem 12) a Juazeiro do Norte, e encerra-se com a morte de Padre Cícero no ano de 1934. Existe ainda um epílogo intitulado “A Ordem dos Penitentes”, cuja ação ocorre em 1936 e que mostra o primeiro ataque contra o “Caldeirão”.



**Imagem 12: Beato José Lourenço, 1937.**

O chamado “Caldeirão do Beato Zé Lourenço”, ou simplesmente Caldeirão, foi um dos muitos movimentos messiânicos que ocorreram no sertão brasileiro. Guiados pela fé e pelos conselhos de Padre Cícero e liderados pelo Beato José Lourenço, inúmeros devotos sem-terra reuniram-se numa propriedade doada pelo sacerdote cearense, o sítio do Caldeirão, na chapada do Araripe, estabelecendo moradia no local e tornando-o produtivo até serem expulsos em 1937<sup>72</sup>. Ainda que não represente o foco central da peça de

---

<sup>72</sup> Rui Facó (1980, p. 200) expõe-nos as possíveis causas para a constante perseguição sofrida pelo grupo do Beato José Lourenço: “Certo dia, as autoridades acharam que no Caldeirão se criava um foco de ameaça à ordem estabelecida e às propriedades vizinhas. Talvez tivessem razão. Não é improvável que, ao crescer sua população, os limites do sítio do Caldeirão se alargassem a outras terras próximas. Não é improvável também que os padres salesianos, herdeiros do sítio que lhes deixara o Padre Cícero em testamento, tivessem empenho de

Francisco Pereira da Silva, a presença de Zé Lourenço e seus seguidores permeia quase toda a obra e aponta para a força legendária de Padre Cícero, já que é a crença na santidade do Padim que conduz praticamente todas as ações do grupo e de seu fanático líder na trama. A última fala da peça, dita por um agora confuso e desiludido José Lourenço, revela-nos, no entanto, uma espécie de “moral da história”. Assim, após o fuzilamento de muitos dos seus seguidores e companheiros de luta, José Lourenço levanta-se e protesta:

LOURENÇO: Pai, aqui está o teu filho que tanto te amou. Aqui está o teu Lourenço, humilhado, perdido, destruído. Meu pai, por que eles fizeram isto? Não fiz o que me disseste para fazer? Quisesse, meu pai podia ter feito o que eu não podia fazer. Desejar para nós o Céu é bom, mas não é tudo se vivemos aqui – se queremos viver aqui. Meu paizinho está entre os anjos e as nuvens de incenso, mas este teu filho mal respira o cheiro da pólvora, e os anjos são estes meninos que queriam viver. Não devia ter-me prometido as alegrias do trabalho se me deixou sem nada. Cadê o meu rifle? Queria agora te fazer a pontaria, te acertar. Mas era acertar no vazio. De possuído, só a tua visão – aquela cabecinha pendida encaixando os olhinhos espertos. Visão, meu pai, de areia e fumaça. Nada mais. Nesta pedra o teu Lourenço descansa o rosto (SILVA, 1975, p. 209-210).

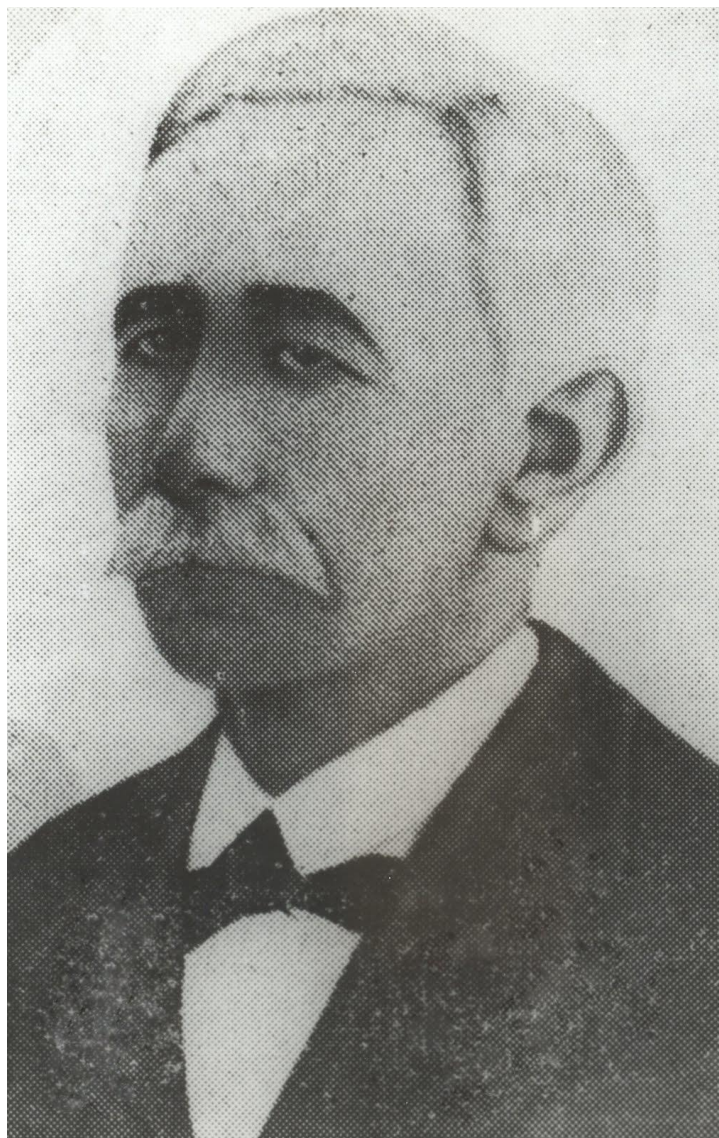
Aqui, a postura do beato, ameaçando até mesmo atirar em Padre Cícero, parece destoar completamente de toda a sua complacência demonstrada nos poucos momentos em que aparece ao longo da narrativa. Poderíamos até mesmo dizer que o trecho acima seria uma amostra perfeita da ideia defendida pelo autor em relação ao caráter legendário de Padre Cícero. Como num momento de reconhecimento trágico, José Lourenço enfim conclui aquilo que Francisco Pereira da Silva nos mostrou durante toda a sua peça: a imagem santa do Padim não passaria de uma construção humana, intencional, e nada teria a ver com o que seria a real constituição dessa personagem, ou seja, Cícero não passaria de um homem comum erguido à condição de (falso) santo por um conjunto de eventos nada milagrosos.

O esforço de Silva em nos apresentar uma imagem não legendária de Padre Cícero em *O chão dos penitentes* se dá especialmente através da mostra de justificativas ordinárias aos fatos e aspectos extraordinários e/ou exemplares

---

expulsar os intrusos, que não lhes pagavam renda. Além disso, o pesadelo de Canudos persistia na mente das zelosas autoridades, mesmo depois de 30, quando o latifúndio teve parcialmente cerceado o seu poder político. Os latifundiários submetiam-se a uma aliança, desigual para eles, mas com a condição de que a burguesia os ajudasse na defesa de seus domínios”.

comumente atribuídos a Cícero como, por exemplo, o milagre das hóstias. Explicações imaginadas pelo dramaturgo para deslegendarizar a personagem através do uso da ficção dramática. Nesse sentido, duas figuras históricas ligadas ao círculo pessoal de Padre Cícero são também personagens fundamentais para a estratégia de Silva em sua peça: José Joaquim Teles Marrocos, o Zé Teles (ver Imagem 13), primo de Cícero e, historicamente, o principal propagandista do milagre, e Floro Bartolomeu (ver Imagem 14), o grande beneficiário político da imagem legendária do sacerdote junto a seus fiéis.



**Imagem 13: José Joaquim Teles Marrocos.**



**Imagem 14: Floro Bartolomeu.**

Desse modo, e de volta à estrutura da peça, o que marca a mudança dos atos não seria apenas uma alteração tempo-espacial significativa, como comumente acontece na composição clássica de divisão em atos. Os dois atos de *O chão dos penitentes* podem ser definidos especialmente pela personagem que adquire maior influência sobre Padre Cícero em cada um deles. O final do primeiro ato explicita bem essa transição ao mostrar a expulsão de Zé Teles da casa do primo e a consequente assunção de Floro Bartolomeu ao lugar de médico e novo homem de confiança do Padim. Vejamos, portanto, o seguinte trecho:

PADRE: [...] Mas, doutor Floro, mandei chamar o senhor para dois pedidos: um, tomar conta de minha casa – Cícero vai a Roma pedir

clemência a Sua Santidade. O senhor terá uma boa auxiliar na pessoa da beata Mocinha. (*Entra Zé Teles.*) O outro pedido: internar a beata Maria de Araújo na Casa de Caridade do Crato, ficando a mesma proibida de receber visitas – doa a quem doer – a não ser por ordem expressa do senhor Bispo.

FLORO: Poder servi-lo é, para mim, uma honra e um prazer. Fique tranquilo.

PADRE: Sim, peça-lhe também ajeitar acomodações – fora de minha casa – para as outras beatas. As despesas com elas ocorrerão por minha conta. É possível que muitas deixem os votos por um bom marido.

FLORO: É do que elas andam mais carecidas. Fique certo – darei conta do recado. (*Encarando Zé Teles em desafio.*) Acabou-se o tempo das eminências pardas...

ZÉ TELES: E vai chegar o dos aproveitadores (SILVA, 1975, p. 157-158).

O confronto entre Zé Teles e Floro Bartolomeu, apontado nas duas últimas réplicas do trecho acima, anuncia a substituição de personagens com poder de influência sobre as ações e decisões de Padre Cícero e demarca a mudança dos atos (primeiro ato = “era Zé Teles”; segundo ato = “era Floro Bartolomeu”). Entretanto, tanto o primo de Cícero quanto seu médico serão figuras fundamentais na obra de Francisco Pereira da Silva em função justamente da importância de ambos, junto com o próprio Padim, para o desenvolvimento e manutenção da imagem legendária de Padre Cícero na peça.

Importante ressaltar que, em *O chão dos penitentes*, tal imagem legendária existe especialmente para os romeiros, as personagens-fiéis mais distantes do círculo íntimo do Padim<sup>73</sup> (ainda que, conforme vimos, ao menos uma delas, o beato José Lourenço, se desencante dessa perspectiva legendária ao final da trama). Para quase todas as outras personagens da peça, apesar de todo o respeito que suscita, Padre Cícero não passa de homem bastante religioso e com mais qualidades que defeitos aparentes. Assim, Francisco Pereira da Silva compartilha com seu leitor, desde o princípio, o processo de construção da imagem de santidade do sacerdote.

---

<sup>73</sup> Alguns exemplos, com grifos nossos:

“ROMEIROS: Viva o *santo padrim!* Nossa luz e nosso guia!” (SILVA, 1975, p. 178).

“4º ROMEIRO: Eu vi as balas do canhão, atiradas contra o Juazeiro. As bichas saíam valentes, mas, ao depois, avistando a cidade, elas iam amunhecando, até murchar sem papoco. *Era a força da reza de meu padrim, já vi!*” (ibid., p. 187).

A crença no Padim é tamanha que uma romeira, pronta para lutar por Juazeiro contra as tropas do governador Franco Rabelo, afirma que “[...] se a gente morrer, no terceiro dia a gente ressuscita!” (ibid., p. 178).



No pequeno quadro de abertura, vemos alguns penitentes tratando de um santo caririense “que é casto, pobre e caridoso” e “que se chama Cícero. Padrinho Padre Cícero”. No entanto, neste mesmo trecho inicial, o dramaturgo não deixa de imprimir, na voz de um dos penitentes, sua porção de crítica à pretensa santidade de Cícero: “Meu pai acompanhou um desses santos, mas nunca deixou de sentir um fundo na barriga. Meu avô, meu bisavô, meu tataravô. Vem de longe esse fundo (SILVA, 1975, p. 112). O “fundo na barriga”, a fome do sertanejo.

Contudo, será nos quadros seguintes, ao apresentar-nos o estratagema de Zé Teles para continuar enganando os fiéis, sem o conhecimento de seu primo e com o apoio da Beata Maria de Araújo, que Francisco Pereira da Silva começa, de fato, a mostrar sua versão antilegendária da história de Padre Cícero. As duas personagens, Zé Teles e Maria de Araújo, que, inclusive, têm um caso na peça, seriam as verdadeiras responsáveis pelo chamado “Milagre do Juazeiro”, como podemos observar no fragmento seguinte:

*([...] Zé Teles volta às suas experiências. Entra a beata Maria de Araújo. Traz, nas mãos, restos de massa de trigo empregada na confecção de hóstias.)*

MARIA (a Zé Teles): Tou hoje lá no quarto de lá, viu? Sa-fa-do!

*(Maria joga num cálice, que parece conter água, os restos da massa de trigo. O líquido, imediatamente, se torna vermelho. A beata se espanta.)*

MARIA: Da cor do sangue! Virgem!

ZÉ TELES: *(de pé, levantando o cálice)*: Belo! (SILVA, 1975, p. 119).

Zé Teles, como principal articulador da santidade de Padre Cícero, sempre que possível, não deixa de inculcar ao sacerdote características que reforçam tal imagem sacra, exibindo assim o processo de construção do santo. São muitas as falas de Zé Teles dirigidas a Cícero (todas possivelmente com alguma carga da ironia típica dos cafajestes) que podem nos servir de exemplo. Vejamos algumas:

- “Na verdade, se eu tivesse me ordenado, talvez não fosse o pastor perfeito que é você” (SILVA, 1975, p. 117);
- “Um dia, Cícero, você será chamado de O Apóstolo do Nordeste” (p. 118);
- “Mais uma de suas adoráveis virtudes – a modéstia” (p. 125);

- “*Aurea mediocritas*, é o que sou. Você, felizmente, é um cura d’almas. Tem o cajado na mão. E amanhã, se quiser, terá um báculo dourado e uma mitra de púrpura” (p. 125);
- “Você sabe perdoar-lhe [o povo] as faltas. Não condena, não cobra tostão por casamento ou batizado. Pobre como os pobres do seu rebanho. Humilde e terno conselheiro. E, sobretudo, casto! Aí está. Em vinte anos o arruado de Juazeiro se tornou cidade. O povo vem escutar o terno pastor, o mediador junto a Nossa Senhora. Não é belo? Não é uma vida cheia” (p. 126).

Obviamente, as características do Padre Cícero apresentado na peça ajudam Zé Teles a edificar essa imagem legendária. A construção do Padre santo (que, para Francisco Pereira da Silva, nada tem a ver com o extraordinário, mas sim com explicações até mesmo bem ordinárias – no pior sentido do termo) passa obrigatoriamente pela postura do próprio sacerdote.

De um lado, temos um Padre Cícero sempre fiel à virtude da castidade, sem nem sequer titubear frente às investidas das beatas, quase todas retratadas por Silva como mulheres frívolas e desejosas a todo momento por sexo. O mesmo padre que é também conselheiro e disposto a assumir um tom moralizante sempre que possível:

PADRE: Escutem os meus conselhos. Não façam danação e nem peguem no alheio. Perdoem os inimigos baleados. Não sangrem eles, que eles, em sendo paus-mandado, são também cristãos. E não toquem em cachaça, que raposa doida é que bebe cachaça. E respeitem as famílias e as moças donzelas. Eu sabia que nesta era em que estamos muita coisa havia de acontecer e que ia ter uma pendenga com o Governo, que principiava no sertão e ia acabar na pancada do mar. Vão com Deus, meus amiguinhos, e que Nossa Senhora das Dores seja a nossa guia (SILVA, 1975, p. 180).

Ou ainda no seguinte trecho:

PADRE: Quem ouvir os meus conselhos e gravar no coração, deixando os vícios da carne e também a corrupção, quando morrer – lá no Céu – tem certa a salvação! Quem matou não mate mais. O cachaceiro deixe a cachaça. O que vive em mancebia que trate de se casar [...] (SILVA, 1975, p. 134).

Na continuação deste último discurso, no entanto, Padre Cícero, seja por vaidade ou por acreditar demais na imagem sacra construída para si, revela-nos outra faceta importante para a manutenção de sua aura legendária: o sacerdote se vale da divulgação de pretensos sonhos premonitórios e da comparação de Juazeiro do Norte a Jerusalém, oferecendo acolhida, absolvendo a todos e desenhando assim, para ele próprio, a imagem de um profeta, convocando seus fiéis a seguirem apenas os seus conselhos:

PADRE: [...] Meus amiguinhos, esta noite eu tive um sonho e neste sonho eu vi um mensageiro de azul que vinha me trazer uma régua e uma colher de pedreiro para eu edificar um templo no Juazeiro! Estamos pois levantando, no Horto, a maior igreja do mundo. Vinte e cinco torres badalando! Quem sabe se não havemos de nos escapar, ali, de um enorme aguaceiro semelhante ao Dilúvio? Ao Dilúvio? Venham todos para a cidade da Nova Redenção – a Nova Jerusalém! Venham formar no meu rebanho – um só rebanho, um só pastor! A todos abrigarei, a todos absolverei e a todos estendo a minha benção em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo. Amém. (SILVA, 1975, p. 134).

Mesmo renegando-a de forma veemente em alguns trechos da peça, Cícero parece claramente tomar para si a imagem de santo, tanto neste quanto em outros fragmentos, demonstrando a mesma contradição com que o Padre Cícero real parece também ter agido (ver p. 45). Assim, a mesma personagem que diz não “[...] ser poeta nem santo” (SILVA, 1975, p. 124), mais tarde afirmará, assumindo a máscara de Salvador, que “Juazeiro é a cidade da Mãe de Deus e foi ela quem me colocou aqui, e nem Satanás, nem os homens de Satanás têm poder para me tirar desta cidade que só deixarei quando completar a salvação de vocês todos!” (ibid., p. 178).

Desse modo, juntando os artifícios de Zé Teles e da Beata Maria de Araújo para a criação e aperfeiçoamento do falso milagre, a força que o povo atribui ao Padim<sup>74</sup> e a crença do próprio Padre Cícero em sua imagem de Salvador e em seus ditos sonhos e visões, temos reunidos os elementos fundamentais da receita criada por Francisco Pereira da Silva para desvelar o processo de construção da imagem legendária de Padre Cícero, a qual terá como novo

---

<sup>74</sup> “MOCINHA: [...] Muitos não pensam que meu padrinho é uma das três pessoas da Santíssima Trindade?” (SILVA, 1975, p. 164).

ingrediente, no segundo ato, a usurpação com fins políticos dessa mesma imagem por um interesseiro Floro Bartolomeu.

A aparição de Floro Bartolomeu, com sua “ambição desmedida” (SILVA, 1975, p. 174), nas palavras da Beata Mocinha, também insere mais explicitamente o elemento da crítica social na peça, afinal, Floro é historicamente (ou seja, também fora do quadro ficcional de *O chão dos penitentes*) apontado como o principal responsável pela entrada de Padre Cícero na política. Vejamos, pois, a queixa de um dos romeiros:

1º ROMEIRO: A coisa que eu acho ruim é a entrada da casa onde tá o meu padrim. A gente passa o dia na porta e não entra. Mas é só chegar um sujeito engomado que abrem logo a porta e é seu doutor pra cá seu doutor pra lá. Uma coisa que nunca se viu (SILVA, 1975, p. 187).

Na obra de Francisco Pereira da Silva, é o doutor Floro quem parece conduzir todas as decisões políticas de Padre Cícero e, valendo-se também da condição de médico do sacerdote, até mesmo mais do que isso. Ainda que o próprio Padim afirme ser o dono de sua vontade quando Mocinha o acusa de ser um mero prisioneiro<sup>75</sup>, o que vemos na peça é justamente um Padre Cícero que praticamente não consegue se desvencilhar do poder que Floro exerce sobre si. Mesmo após um momento de forte embate entre eles, o que vemos, após a saída de Floro Bartolomeu de cena, é um Cícero nitidamente conformado com sua condição frente ao político e médico baiano:

MOCINHA: Meu pai deve confessar que é prisioneiro do doutor Floro e que nada pode fazer.

PADRE: Na verdade, o doutor Floro não está de todo sem razão. O exagerado, no caso, fui eu. O imprudente fui eu. Não confiei a ele a direção política? De um lado, o povo a olhar para a fachada da minha casa, a esperar de mim, do outro, um homem de ação que eu irritei. Este o meu dilema. As coisas não são tão fáceis como você imagina (SILVA, 1975, p. 195).

Mocinha (ver Imagem 15), cuja “[...] presença impõe respeito” (SILVA, 1975, p. 121) e que tanto reprovava o fato de Padre Cícero permitir que o doutor

---

<sup>75</sup> “MOCINHA: Por que não dizer que meu padrinho é prisioneiro do doutor Floro? Que está proibido de receber romeiros, de receber cartas, de receber amigos?

PADRE: Não exagere, Mocinha. Floro, como médico, tem direito de me impor horários e dietas. Só. No mais, sou dono da minha vontade” (SILVA, 1975, p. 185).

Floro aja às custas de sua grande popularidade<sup>76</sup>, é, muito provavelmente, a personagem mais próxima da figura de uma *raisonneur*<sup>77</sup> na peça.



**Imagem 15: Beata Mocinha.**

---

<sup>76</sup> “PADRE: [...] E você ainda me reprova por eu ter ingressado na política.

MOCINHA: Reprovo o que o senhor deixa fazer em seu nome, e não o que podia ser feito em benefício de todos. Floro – deputado pelo seu prestígio – vive de intrigas. Quer, a todo pano, ser o Governador do Ceará. Juazeiro já não lhe basta” (SILVA, 1975, p. 165).

<sup>77</sup> “Personagem que representa a moral ou o raciocínio adequado, encarregado de fazer com que se conheça, através de seu comentário, uma visão ‘objetiva’ ou ‘autoral’ da situação. Ele nunca é um dos protagonistas da peça, mas uma figura marginal e neutra, que dá sua opinião abalizada, tentando uma síntese ou reconciliação dos pontos de vista. Muitas vezes, é considerado porta-voz do autor, mas é preciso desconfiar da manobra enganosa desse último quando acha necessário reafirmar ao público a pureza de suas intenções” (PAVIS, 2008, p. 323).

Joana Tertulina de Jesus, a Beata Mocinha, foi uma das mais fiéis auxiliares do Padre Cícero, tendo ido morar ainda jovem na casa do sacerdote e acompanhado o Padrim até à morte dele, conforme nos mostra a peça. Sua fidelidade rendeu ainda uma canção de Manezinho Araújo e Zé Renato, intitulada *Beata Mocinha* e eternizada na voz de Luiz Gonzaga. Segundo Lira Neto, a beata tornara-se não apenas governanta de Padre Cícero, como também sua tesoureira, sendo responsável pela administração tanto das doações quanto da compra e venda de terrenos e imóveis, fato ignorado por Silva na composição de sua aparentemente abnegada personagem. Ainda de acordo com o biógrafo, além de possuir alguns imóveis e empreendimentos importantes em seu nome,

nada na residência do padre Cícero se fazia sem o consentimento da velha, o que inclusive lhe rendera o epíteto de 'Madona'. Sempre vestida com o hábito escuro, dona de personalidade forte, a onipresente Mocinha administrava com rédea curta a rotina da casa (NETO, 2009, p. 486).

Assim como a Mocinha real, histórica, a personagem de Francisco Pereira da Silva está sempre ao lado do seu Padrim. Se, ao revelar para o sacerdote o caso entre Zé Teles e a Beata Maria de Araújo, Mocinha parece demonstrar mais que uma fidelidade religiosa a Padre Cícero, levando uma reprimenda dele após acaricia-lo<sup>78</sup>, em todo o restante da peça, parece ser Mocinha a verdadeira guia e guardiã do caminho da virtude.

Assim, é na voz de Mocinha que são feitos os alertas e as principais críticas quantos aos equívocos e excessos do Padrim, além da defesa do sacerdote quando necessário. Caso Silva buscasse representar um Padre Cícero santo, legendário, com certeza, este sequer precisaria lançar mão dos conselhos da beata. No entanto, apesar de possuir algumas virtudes, a personagem principal de *O chão dos penitentes* é demasiada humana e, quer por excessiva vaidade, quer por comodidade, Padre Cícero menospreza, ou mesmo ignora, as recomendações de sua fiel servidora, como podemos notar no seguinte trecho:

---

<sup>78</sup> "PADRE: Por favor, não aproveite a ocasião. Não perca também a sua alma. Chame o doutor Floro" (SILVA, 1975, p. 157).

PADRE: Caçoam de mim, Mocinha. Os engravatados de Fortaleza precisam me conhecer. Espalham que sou eu o dono dos vinténs dos romeiros, que enriqueci, dizem. Dizem o diabo.

MOCINHA: Na verdade, os romeiros lhe deram tudo. Sítios, fazendas, casas. Tudo.

PADRE: Deram. Mas você sabe que essa fortuna pertence a Nossa Senhora das Dores. Naturalmente, no cartório, ela está em meu nome. Sou apenas o procurador da Santa.

MOCINHA: Um bom procurador. E eu sei que meu padrinho, como procurador, não há de esquecer o seu povo.

PADRE: Jamais! Não o abençoo todos os dias? Não pratico a caridade?

MOCINHA: Pratica. Mas não é de caridade que carecemos (SILVA, 1975, p. 174-175).

Ou, ainda, alerta semelhante sobre as ações equivocadas (ou a inação) do Padre alguns quadros mais tarde:

MOCINHA: Os romeiros, que têm vinte, porventura chegarão aos quarenta?

PADRE: Verão, antes de mim, o Reino da Glória. Só vivemos para este Reino.

MOCINHA: Deus não nos botou na terra só para esperar o Céu. Sua gente continua abandonada. Só a miséria, aqui, é grande. Ainda é tempo de fazer por eles. Melhor ajuda, padrinho, para quem tanto confiou (SILVA, 1975, p. 201).

De igual maneira, mesmo reconhecendo em Padre Cícero o símbolo maior da castidade, Mocinha é responsável por um dos mais belos discursos moralizantes (mas nem por isso equivocados) da peça. Vejamos o que diz a personagem, pouco antes da morte do Padrim, ao refletir sobre tudo o que viveu e testemunhou ao longo de sua vida com o sacerdote, e também da trama:

*O Padre está recostado ao ombro de Mocinha.*

MOCINHA: Na verdade, padrinho, por que eu o acompanho há quarenta e quatro anos? Tinha dezoito quando vim para a sua casa, lhe servir. Confesso que fraquejei algum tempo, mas a sua castidade foi espelho para a minha. E daqui vi Juazeiro crescer, esta cidade que nasceu de um embuste. Oh, sei que seus olhos me contestam, sei que padrinho está a me dizer que não o embuste, mas o amor. “Juazeiro nasceu do amor”. Seja. Habituei-me. Tornei-me uma governanta desvelada. Havia de ajuda-lo a transformar Juazeiro numa cidade digna do amor de seus romeiros. A cidade que a miséria fazia crescer e onde os tostões, caídos nos cofres de Nossa Senhora, faziam de padrinho o procurador da Santa e o transformavam num coronel abastado. Padrinho enriquecia, o que era bom, pois podia fazer mais pelo seu povo, tão desorientado e carecido de ajuda. Promessas, vagas promessas. O céu para os penitentes... E o que podia ter sido, não foi. “Tem tempo, Mocinha, tem tempo...” Hoje, sou apenas o seu bastão. Um bastão a conduzi-lo para a inutilidade (SILVA, 1975, p. 202-203).

Como numa espécie de julgamento final do sacerdote e de si mesma, Mocinha/Francisco Pereira da Silva critica assim, de forma pungente, a ideologia da salvação (católica) sob a qual o Padre Cícero de nossa peça pareceu proteger-se durante toda a sua existência. Conforme também constata o beato Zé Lourenço ao fim da trama, o sofrimento dos penitentes em vida, que, para Mocinha, aparentemente poderia ser amenizado por uma atuação mais adequada do sacerdote, não foi motivo de real preocupação de Padre Cícero. Em resumo: a preocupação com o céu dos penitentes se deu em paralelo ao desprezo do chão dos penitentes. A crítica social expressa na peça, portanto, é também um ataque direto à pretensa imagem legendária de Padre Cícero, afinal, de acordo com a versão de Francisco Pereira da Silva, ao menos em vida, as ações do sacerdote pouco ajudaram os seus tão necessitados seguidores. Além disso, apesar do Padre Cícero personagem demonstrar uma destacável abnegação para com alguns dos prazeres mundanos, sua imagem de homem virtuoso não se sustenta ao longo de toda a ação exposta em *O chão dos penitentes*.

Nesse sentido, se para uma santidade são necessárias provas de uma vida virtuosa, estas, como já vimos, não bastam por si só. Quer no processo formal de canonização, por parte da Igreja Católica, quer no imaginário popular, a presença do milagre é fundamental para a atribuição da santidade. Assim, sem escapar à regra, a história de Padre Cícero também possui, além das inúmeras histórias milagrosas associadas ao Padrim, um milagre considerado essencial à sua narrativa legendária. Abordado por Silva como resultado de uma fraude concebida por Zé Teles, com a decisiva cumplicidade de Maria de Araújo, é justamente ao milagre das hóstias transformadas em sangue na boca da beata que se atribui a responsabilidade maior pela propagada santidade de Padre Cícero. Zé Teles, inclusive, em diálogo com seu famoso primo, discerne claramente sobre a importância vital do milagre, a despeito das inúmeras visões e sonhos alegados por Cícero, no processo de construção da imagem santa (legendária) do sacerdote:

PADRE: Você me perturba. Um imaginativo, meu Deus!

ZÉ TELES: Sem sonhos, sem pressentimentos, sem o dom da bilocação, como, vez, por outra, lhe acontece. Diz Santo Agostinho que



a autoridade impõe a fé, mas o que torna a autoridade atente é o milagre. O milagre! E sou eu, primo, o imaginativo... (SILVA, p. 130).

Em alguns momentos da peça, especialmente na voz dos penitentes, veremos o quanto o referido milagre ajuda a mobilizar intensamente a crença dos fiéis em torno do Padrim e de Juazeiro do Norte, como no trecho abaixo em que um devoto canta sobre milagre, ao mesmo tempo em que apresenta uma profecia que reforça a imagem da cidade como a de uma terra santa:

([...] Uma voz a cantar:)  
Pois saibam que aconteceu  
na hora que comungava  
Maria de Araújo  
a hóstia se transformava  
em sangue na boca dela  
que a capela incensava.  
Haverá em muitas partes  
guerra e muito desespero  
e catástrofe terrível  
que abala o mundo inteiro  
porém nada sofrerá  
quem morar em Juazeiro (SILVA, 1975, p. 138).

Floro chega até mesmo a dizer para Cícero que “[...] os trabalhos de Maria de Araújo serviram para alguma coisa. Centuplicaram os seus fiéis” (SILVA, 1975, p. 173). O próprio (falso) milagre nos será mostrado ainda no texto de Francisco Pereira da Silva:

*O Padre está dando a comunhão às beatas. Estas, após comungarem, deixam a mesa eucarística e voltam a seus lugares. Menos uma, a beata Maria de Araújo. Maria, com o manto sobre o rosto e as mãos na boca, está em contrações. O Padre suspende a comunhão e se aproxima da beata.*

PADRE: (baixo:) O que está sentindo?

*(A beata tenta mostrar que não pode abrir a boca. O Padre ajoelha-se diante dela, faz uma prece e coloca-lhe debaixo do queixo uma toalha.)*

PADRE: Abra a boca. Vamos.

*(O povo se aproxima, curioso, cercando o Padre e a beata. Maria vomita na toalhinha. Gritos:)*

- Milagre! Milagre!
- A hóstia se transformando em sangue!
- No Precioso Sangue!
- O Sangue do Cordeiro de Deus!
- Na forma de um coração!
- Tende piedade de nós, Senhor!

*(Ouve-se o pipocar de foguetes. A multidão, ajoelhada, entoia um Bendito. Maria levanta-se, trêmula, e apoia-se no ombro do Padre. Escurece. Canto:)*

“Meu padrim é quem possui

talento, força e poder... etc.” (SILVA, 1975, p. 132-133).

Assim como na fala de Pilão Deitado ao final da peça de Jairo Lima, a marca de uma intertextualidade explícita através do uso da citação se faz presente também na peça de Francisco Pereira da Silva. Os dois últimos versos do trecho acima, além do canto profético sobre a catástrofe da qual apenas Juazeiro do Norte se salvará, tratam-se de enxertos textuais de cantos em louvor de devotos reais do Padre Cícero.

Também na obra de Silva, cumprindo o rito de eternização legendária, o milagre das hóstias de sangue gera, tal como ocorrera na Juazeiro real, objetos que testemunham o milagre, as chamadas relíquias (ver capítulo anterior). Ao convocar os fiéis para a luta contra as tropas estaduais que ameaçam atacar Juazeiro do Norte, por exemplo, Floro Bartolomeu utiliza tais relíquias para a mobilização, mostrando o poder de tais objetos frente àqueles que creem nos seres legendários:

FLORO (*levantando-se*): Somos o povo eleito! Nosso Senhor nos ajuntou aqui para uma nova redenção! (*Retira um lenço do bolso.*) Vejam esta relíquia da Santa Beata Maria de Araújo! Uma toalhinha manchada do sangue do Divino Cordeiro!  
(*Os romeiros, aos gritos, se precipitam para o lenço que Floro lhes estende.*)  
FLORO: Havemos de vencer os rabelistas, os hereges, os anticristos! (*Joga lenços vermelhos para a multidão.*) Os milagres da Bem-aventurada!  
UM ROMEIRO: Eu, por meu padrim, vou até pro inferno quanto mais pro cemitério que é lugar sagrado! (SILVA, 1975, p. 177).

O contexto de penitentes suscetíveis a todo tipo de credices é mostrado na peça em pelo menos dois outros momentos. O primeiro, quando as beatas Hermínia, Marocas e Gondim, responsáveis por serem uma espécie de alívio cômico da narrativa, enganam romeiros dizendo terem recebido as chagas de Cristo:

ROMEIRO: Valei-nos Senhor Jesus Cristo! É a terra da salvação!  
MAROCAS: Nós recebemos as chagas de Nosso Senhor. Olhem para as minhas mãos!  
GONDIM: Nos meus pés!  
HERMÍNIA: Na minha cabeça senti os espinhos da coroa!  
MAROCAS: E a que tá lá [Maria de Araújo], descansando, a punhalada foi no peito, mas não pode amostrar (SILVA, 1975, p. 140).

O segundo momento, este baseado em fato real, é quando alude-se ao boi, posteriormente abatido a mando de Floro Bartolomeu, que o Beato Zé Lourenço e seus seguidores passaram a cultuar, acreditando ser milagroso:

FLORO: Paciência? Mas então o senhor achou pouco a pendenga com o Bispado e agora acoita o Lourenço? Um safadão feito grão-sacerdote de um boi. Adorando um boi! Ele, na frente, e o mulherio atrás, em procissão. O boi incensado e o povo aparando a urina do boi. Bonito, hem?

MOCINHA: Ouvi dizer que o boi tem os chifres enfeitados e...

FLORO: Só os chifres? Saí daí, Mocinha (SILVA, 1975, p. 167).

Apesar de, assim como os seus seguidores, também ter sido ludibriado pela dupla de aproveitadores no caso do milagre da hóstia, logo no início do segundo ato da peça e já depois da morte de Zé Teles, Padre Cícero revela a Mocinha uma descoberta: trata-se do referido embuste do qual a fiel beata afirmará ter nascido Juazeiro do Norte. O milagre, enfim, não passava de uma armação:

PADRE: [...] [Zé Teles] morreu como sempre viveu – em pobreza franciscana. Podia ter ficado rico se fosse o trapalhão que diziam. Deixou duas roupas velhas e uns livrinhos. Era um poeta. E sabe? (*Retira do bolso um pequeno livro.*) Fica entre nós. Achei este almanaque entre os livros. E aqui, adivinhe o que eu encontrei... Um receituário de combinações químicas – como transformar uma hóstia em sangue... (*Entrega o livro a Mocinha.*)

MOCINHA: Meu Deus!...

PADRE: Entre nós... nem Floro, me entende? Nem Floro deve saber (SILVA, 1975, p. 162).

A preocupação do sacerdote em esconder a verdade sobre o falso milagre encerra de vez a chance de estarmos diante de uma figura legendária. Assim, Francisco Pereira da Silva parece cumprir devidamente sua missão de apresentar um Padre Cícero fora da imagem de santo a ele tantas vezes atribuída. Não-legendário, afinal. Vejamos outro trecho que reforça a possível vaidade, ou covardia, de Padre Cícero, sempre escancaradas pelas palavras da *raisonneur* Mocinha. Nele, também descobrimos que Padre Cícero já sabia da armação há mais tempo:

MOCINHA: [...] E era tão fácil, há quinze anos, quando foi a Roma... Não foi sabendo que era um embuste? Fazia um sermão, renegando, e depois ia ser vigário de uma paróquia lá no Acre. Fosse no fim do mundo! O que eu queria era ver o padrinho celebrando. Mas

padrinho nem quis deixar Juazeiro e, muito menos, explicar tudo aos romeiros.

PADRE: Tive medo de desampara-los.

MOCINHA: Ou foi medo de se desamparar? (SILVA, 1975, p. 163-164).

Não se pode dizer, no entanto, que a versão de Silva para a história de Padre Cícero, por se distanciar da imagem legendária deste último, seja a verdadeira. Talvez até muito longe disso. O que se apresenta em *O chão dos penitentes* é uma, das muitas versões existentes para justificar os fatos que cercaram a vida do Padim. Apesar das personagens históricas, da exposição de trechos de documentos reais e das referências a locais, datas e eventos relativos à vida do sacerdote, trata-se de uma obra de cunho muito mais ficcional que biográfico.

Sabemos, talvez desde quando Aristóteles (1979, p. 249) afirmou que a principal diferença entre o historiador e o poeta estaria no fato do primeiro dizer “[...] as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder”, que qualquer obra dramática baseada na história ou em fatos reais conterà muito da imaginação de seu autor, em função, inclusive, das próprias demandas de sua arte. Para construir uma peça, mesmo frente a uma farta documentação ou dados sobre seus personagens ou história, o dramaturgo não consegue fugir do trabalho de imaginação. “Se ele nos quiser mostrar Napoleão no campo de batalha de Waterloo, ele terá de imaginar o que estaria sentindo Napoleão antes de escrever o que imagina que este tenha feito ou dito” (ESSLIN, 1978, p. 116).

No entanto, é importante notarmos que Francisco Pereira da Silva, apesar da exposição de tantos dados referentes à história da vida de Padre Cícero, apresenta uma versão e um conjunto de relações entre as personagens por demais específicas e aparentemente afastadas de qualquer registro biográfico conhecido. Ainda que a forte influência de Floro Bartolomeu sobre o sacerdote seja fato manifesto, o perfil pecaminoso das beatas que cercam Padre Cícero e o envolvimento amoroso entre Zé Teles e Maria de Araújo, com a formulação do falso milagre pelo casal, são exemplos claros de extrapolações criativas que levam a obra de Silva do âmbito de uma preocupação mais biográfica ao lugar do “livremente inspirado”. Na peça, o que vemos, portanto, é o contínuo esforço do dramaturgo para desmistificar/deslegendarizar Padre Cícero através do uso da ficção: ou seja, não se trata apenas de mostrar um

Padre Cícero “humano”, mas de imaginar e apresentar, especificamente, as explicações para descaracterizar o suposto aspecto extraordinário da personagem.

O milagre, tantas vezes referido ao longo de *O chão dos penitentes*, e que traria tais ares extraordinários à narrativa do sacerdote, além de ter seus “bastidores” revelados (desde os experimentos de Zé Teles até a descoberta do embuste por Padre Cícero), é mostrado como instrumento político para fortalecer o poder de um ambicioso doutor Floro e a devoção a um fraco, porém consciente de seus desvios, Padre Cícero. Assim, aliando uma forte crítica social ao sólido uso de instrumentos ficcionais, Francisco Pereira da Silva desconstrói por completo a identidade legendária do sacerdote, cuja imagem, ao final da leitura da peça, passa longe de poder ser associada à de uma figura santa.

#### 2.2.2. *Auto de Angicos*, Marcos Barbosa (2003)



**Imagem 16: Adriana Esteves (Maria Bonita) e Marcos Palmeira (Lampião) em foto de divulgação de *Virgulino e Maria – Auto de Angicos* (2008), título dado à peça de Marcos Barbosa na montagem dirigida por Amir Haddad.**

Analisemos agora uma terceira peça, a segunda dentro do espectro de obras que possuem uma abordagem não-legendária de nossas personagens. Trata-se da obra *Auto de Angicos*, escrita pelo dramaturgo cearense Marcos Barbosa, e que aborda, em uma estrutura mais dramática que as demais – ou

seja, com muito menos interferências épicas<sup>79</sup> –, os últimos minutos da vida de Lampião e Maria Bonita.

Ambientada na “Madrugada de 28 de julho de 1938”, em “Angicos, fazendola na fronteira entre os estados de Alagoas e Sergipe” (BARBOSA, 2003, p. 1)<sup>80</sup>, a ação da peça ocorre num local “um tanto afastado das barracas do acampamento em que há uns poucos dias [Lampião] vem alojando seu bando de cangaceiros” (idem, *ibid.*). Assim, sem os saltos comuns às peças anteriormente abordadas e sem interferências de um narrador ou de personagens que se dirijam diretamente à plateia, *Auto de Angicos* concentra-se num espaço/tempo bem delimitado e há clara autonomia dramática no desenvolvimento da ação. Em suma, conhecemos a história da peça através, basicamente, do diálogo e dos demais atos das duas únicas personagens em cena, Lampião e Maria Bonita, nesse tempo/espaço restrito.

Lampião e Maria Bonita, não. Segundo as palavras iniciais do autor, “Virgolino Ferreira da Silva, o Lampião, e Maria Déa, a Maria Bonita” (BARBOSA, 2003, p. 1). Em *Auto de Angicos*, a menção aos nomes “reais” das personagens na rubrica de abertura da peça, mais do que mero reforço referencial ou recurso estilístico, parece claramente demarcar a escolha por uma dada abordagem por parte do dramaturgo, conforme nos aponta Patrice Pavis (2008, p. 230):

A denominação da personagem é um ato decisivo para sua definição e para a maneira como será percebida no decorrer da intriga, o que quer que seja que ela faça ou diga. É a primeira palavra do autor dramático, mas muitas vezes é também a última.

---

<sup>79</sup> Além de um ou outro fato passado contado pelas personagens, o dramaturgo lança mão da repetição de um trecho dramático ao fim da peça, criando um deslocamento narrativo próprio da Épica. Entretanto, o primeiro recurso não chega a ter centralidade na ação a ponto de definirmos a trama como um drama analítico e, portanto, de forte tendência épica (ver as considerações a respeito de parte da obra de Henrik Ibsen em SZONDI, 2011, p. 30-39), enquanto o segundo recurso localiza-se muito pontualmente, sem interferir profundamente na essência dramática da obra.

<sup>80</sup> “Lampião morreu, oficialmente, na gruta de Angico, seu último refúgio. Ele teria sido surpreendido pela Força Volante do tenente João Bezerra, no dia 28 de julho de 1938, em consequência de uma traição de um dos seus coiteiros. Havia já perto de vinte anos que vinha escapando das perseguições das forças policiais dos sete Estados federados do Nordeste, o que era tido por alguns como um fenômeno miraculoso e que não raro fazia pensar se ele era protegido por uma força misteriosa” (JASMIN, 2016, p. 157).

No caso específico de *Auto de Angicos*, trata-se de um modo de olhar aparentemente mais realista<sup>81</sup> sobre as personagens e, por conseguinte, sobre a ação dramática, com um enfoque, portanto, mais no homem Virgolino e na mulher Maria Déa do que nas lendas Lampião e Maria Bonita. Desse modo, a decisão por, ao longo da trama, nomear Lampião também como “Virgolino”, apenas confirma tal direcionamento por parte de Marcos Barbosa.

O aspecto realista, observável logo nas primeiras linhas da obra, por si só já parece estabelecer que estamos diante de uma abordagem não-legendária sobre Lampião, enquanto as ações seguintes apenas confirmam tal impressão inicial. Desse modo, na peça de Marcos Barbosa, longe de saber que logo será vítima de uma emboscada, o casal de cangaceiros é apresentado numa situação aparentemente banal, em nada próxima do retrato de um encontro entre seres excepcionais. Vejamos, por exemplo, o seguinte fragmento, ainda dos momentos iniciais da obra<sup>82</sup>:

1. VIRGOLINO. Tem café?
2. MARIA. Quer?  
*Ele faz que sim.*
3. MARIA. Agora?
4. VIRGOLINO. Não está pronto, não?
5. MARIA. Ainda não.
6. VIRGOLINO. Então deixa.
7. MARIA. Daqui a pouco os outro vão acordando, começando a ajeitar. Quando passarem o café eu trago.  
*Virgolino aquiesce. Um silêncio.*
8. MARIA. Que foi?
9. VIRGOLINO. Que foi o quê?  
*Maria continua observando Virgolino.*
10. VIRGOLINO. (*desconversa*) Nada. Bestagem.  
*Mesmo sem dizer nada, Maria não desiste de inquirir Virgolino com o olhar.*
11. VIRGOLINO. Bestagem, Santinha.

---

<sup>81</sup> Escrita em 2003, se olharmos pelo aspecto meramente cronológico, poderíamos identificar a dramaturgia de “Auto de Angicos” como contemporânea. Com isso, entretanto, nada diríamos, pois ignoraríamos aspectos formais presentes na obra em nome de uma generalização estéril. Obviamente que os ganhos da linguagem contemporânea são perceptíveis, especialmente pela utilização de uma linguagem mais cotidiana, no entanto, definir também a peça dentro do chamado “teatro do cotidiano” seria dizer que o autor minimiza demasiadamente a perspectiva histórica de suas personagens, fato que não condiz com o que se observa em “Auto de Angicos”. Desse modo, utilizamos o termo “realista” não por enxergarmos uma plena vinculação formal da peça à corrente surgida a partir de fins do século XIX (e que encontrou inúmeras variações ao longo do século XX), mas pela marcada intenção ilusionista de reprodução de uma dada realidade a partir, especialmente, do empenho em apresentar personagens complexas e com falas e ações semelhantes às de seres humanos reais.

<sup>82</sup> As réplicas foram numeradas por nós.

*Por um tempo, desistem os dois da conversa. É Virgolino que acaba por buscar a atenção de Maria:*

12. VIRGOLINO. Santinha...  
*Maria se volta para Virgolino.*
13. VIRGOLINO. Se eu pedir pra tu fazer o café, tu faz?
14. MARIA. Eu?  
*Ele faz que sim.*
15. MARIA. Pra quê isso?
16. VIRGOLINO. Pra tomar. Vou querer café pra quê?
17. MARIA. Eita, que hoje ele está com a gota!  
*Virgolino se impacienta, desdenha do comentário de Maria.*
18. MARIA. (*ainda avaliando*) Todo desconfiado... Tem nada não. Depois tu acaba falando mesmo. Toda vida é isso... Tu que sabe.  
*Silêncio.*
19. MARIA. (*fazendo menção de sair*) Vou lá ajeitar esse café.
20. VIRGOLINO. Não! Deixa. Deixa os outro acordarem. Eu espero.
21. MARIA. Eu faço. Custa nada.
22. VIRGOLINO. Carece não. Daqui a pouco tu vai. Depois. Fique aí.  
*Silêncio.*
23. VIRGOLINO. Não é nada não, viu? É que hoje eu queria tomar do teu café.  
*Ela ri.*
24. MARIA. Tanto café melhor do que o meu.  
*Os dois riem.*
25. VIRGOLINO. Mas eu queria.
26. MARIA. Pois faz lá o fogo.
27. VIRGOLINO. Daqui a pouco os outro levanta e acende. Não é sangria desatada, não. Dá pra esperar.
28. MARIA. Não é por isso, não.  
*Virgolino estranha o comentário de Maria e se volta para ela, que, incomodada, revida:*
29. MARIA. Tu não tem tua bestagem? Pois então eu tenho a minha. Quer tomar do meu café, eu passo. Mas faça lá o fogo, que assim ninguém precisa esperar pelos outro. Faz logo tudo nós dois.
30. VIRGOLINO. E eu não já disse que não precisa?
31. MARIA. Ficou com raiva?
32. VIRGOLINO. Eu sou lá de ter raiva?  
*Esta fala faz Maria rir. Virgolino percebe o que disse e a acompanha. Ficam nisso até que o riso, por fim, se esvai.*
33. MARIA. (*continuando após uma pausa*) Me deu foi medo.
34. VIRGOLINO. De quê?  
*Ela não responde.*
35. VIRGOLINO. Não estou com raiva, não...
36. MARIA. Não estou falando disso. É esse teu jeito, essa tua conversa querer meu café, de eu pedir pra tu fazer o fogo.
37. VIRGOLINO. E o que é que tem lá isso?
38. MARIA. Parece agouro.  
*Ele faz o sinal da cruz, ela o acompanha.*
39. VIRGOLINO. (*enquanto se benze*) Salvo fui, salvo sou, salvo serei, com a chave do sacrário eu me fecho.  
*Silêncio.*  
*Passado um tempo, Virgolino ri entredentes (BARBOSA, 2003, p. 1-4).*

A partir das primeiras réplicas (1 a 7), o longo trecho acima parece nos revelar apenas uma cena cotidiana na vida de um casal comum, com Virgolino e Maria tratando a respeito de não muito mais do que um simples café.



Possivelmente inspirado na famosa canção do também cangaceiro Volta Seca (“Acorda, Maria Bonita/ Levanta, vai fazer o café/ Que o dia já vem raiando/ E a polícia já está de pé”), o diálogo inicial, no entanto, logo passa a sugerir certo clima de tensão subjacente em Virgolino, imediatamente percebido por sua companheira (a partir da réplica 8). Entre silêncios e risos, num claro jogo rítmico do dramaturgo para a condução emocional das personagens e dos espectadores, Maria experimenta o despertar do medo (33), sentimento prontamente repreendido por Virgolino (39), que nem por isso parece menos receoso que sua mulher.

O referido fragmento serve-nos como amostra do mecanismo de funcionamento da peça, ou seja, como um índice importante do que encontramos ao longo de *Auto de Angicos*, não só por demonstrar o grande apuro técnico de seu autor na condução da ação dramática, mas também por explicitar que grande parte desta condução se dá através de um diálogo ativo, onde “a fala é ação: o próprio fato de falar constitui a ação da peça” (RYNGAERT, 1995, p. 103). Através deste longo trecho dialogado, podemos já visualizar algumas características das personagens (o amor que nutrem uma pelo outra, a impaciência do cangaceiro, a religiosidade de ambas etc...), mas também perceber que, apesar da trama se desenrolar com foco central na relação entre Virgolino e Maria Déa, existe um pano de fundo que parece gerar uma atmosfera de tensão permanente. Um trecho anterior auxilia na confirmação de nossa argumentação, ao mostrar um Virgolino sempre atento e pronto para defender-se de algum ataque, apesar da aparente serenidade. Vejamos:

Um tanto afastado das barracas do acampamento em que há uns poucos dias vem alojando seu bando de cangaceiros, Virgolino Ferreira da Silva, o Lampião, está só, contemplativo e em silêncio, bem acordado apesar da hora. O mosquetão Mauser ao alcance da mão.

Passado algum tempo, chega Maria, vinda da penumbra, de atrás.

A aproximação da mulher, embora suave, dispara um alarme em Virgolino, que num átimo saca sua pistola Parabelum e a aponta em direção ao vulto que se chega. O movimento súbito assusta e paralisa Maria.

Virgolino examina e reconhece por fim sua mulher; desconsidera então a ameaça, guarda a pistola e volta, sempre sereno, a sua contemplação.

Maria precisa de algum tempo para recuperar o fôlego e a ação. Por fim, se achega ao capitão.

VIRGOLINO. (sem se virar) Quando é que tu vai aprender a não se achegar por trás, se espreitando?

Maria não responde. Após algum tempo, retoma a conversa:  
MARIA. Levantou cedo... Fica indo nessa toada, daqui a pouco nem dorme mais. Ainda está escuro (BARBOSA, 2003, p. 1).

Num jogo explícito entre o visto e o não-visto, tal pano de fundo refere-se ao que realmente está fora de cena na obra de Marcos Barbosa. A constrição do espaço-tempo dramático é também a constrição das próprias personagens. Acoitado e diante do presságio de seu fim trágico, Virgolino não parece tão despreocupado assim quanto à sua segurança no decorrer da peça, como podemos observar no seguinte fragmento:

*Outra vez, Virgolino parece ouvir algo. Pede silêncio. Maria obedece. Virgolino assobia e recebe a resposta.*  
MARIA. (*outra vez sussurrando*) Que diabo é isso, Virgolino? Está ficando doido?  
VIRGOLINO. Não ouviu, não?  
MARIA. Não, senhor. Não ouvi nada. Só Quinta-feira repostando.  
VIRGOLINO. Esse Quinta-feira não é gente não. Aquela peste é uma mula. Mula batizada. O diabo, eu dou as ordem a ele, é ver falar com uma porta! Tudo nós explica pra aquele moita. Tudo. Tudo nós diz mais de uma vez. Mas é mesmo que falar com criança. É mandar o miserável fazer de um jeito que ele faz do outro. E não é burrice não, é sem-vergonhice. Se faz de besta pra melhor passar. Mas deixe... Clareando o dia tu vai ver o que está guardado pra ele (BARBOSA, 2003, p. 17).

Há, portanto, um estado de atenção permanente por trás do aparente sossego de Virgolino. Ainda que corajoso, nesta sua versão dramática, o rei do cangaço está longe de uma imagem legendária imbatível, justamente em virtude de um maior investimento nos aspectos subjetivos da personagem por parte do dramaturgo, ou seja, na escolha de Marcos Barbosa por apresentar um cuidadoso retrato psicológico das suas personagens como base para o andamento da ação dramática, expondo seus anseios, conflitos etc. O Virgolino Ferreira da Silva de *Auto de Angicos* possui seus temores, explicitados desde os primeiros momentos da peça, longe de apresentar-se, no entanto, como um tipo covarde. Desse modo, temos uma obra formada pelo encontro de duas personagens complexas:

Quanto maior a profundidade da análise psicológica, a relevância de sua função no todo da obra ou a riqueza dos elementos que a caracterizam, maior a complexidade da personagem. Saber quais são seus objetivos, motivações, caráter e pensamento, é tarefa que exige reflexão do leitor/espectador. Prova indiscutível da força de caracterização de uma personagem é o fato de seu comportamento

suscitar perguntas: por que ela age assim? Qual o seu objetivo? Isto não implica a necessidade de um comportamento misterioso ou de uma linguagem ambígua. Mesmo quando comentando e tentando a todo momento explicar-se ou explicar quais as suas necessidades, dúvidas, aspirações, a personagem complexa, ao questionar-se, arrasta a plateia em seu conflito (MENDES, s/d, p. 3).

Importante ressaltar que o fato de Virgolino ser uma personagem complexa não é uma condição fundamental para a sua constituição não-legendária, já que o ser legendário refere-se a outros elementos, em especial, à qualidade extraordinária/exemplar dos feitos da personagem e não necessariamente a seu grau de profundidade psicológica. Com isso, queremos dizer que, caso Barbosa tivesse optado por seguir um caminho legendário para a sua versão do rei do cangaço, as contradições internas da personagem não seriam elementos que chegariam a excluir uma vida legendária. Em alguns casos, é justamente esta composição complexa que nos permite melhor enxergar ou mesmo valorizar o caráter legendário da personagem, ao expor os conflitos e obstáculos – alguns aparentemente incontornáveis – com os quais a mesma se depara antes de uma difícil escolha, exibindo, assim, sua grande virtude, ou desvirtude, se pensarmos nas antilegendas. Importantes exemplos de tais decisões tomadas após fortes conflitos internos vêm, inclusive, das próprias legendas originárias, as histórias dos santos, onde é muito comum encontrarmos narrativas em que a fé é testada e em que há uma forte expressão da virtude após um provável conflito de consciência. Nesse sentido, vale destacarmos as palavras atribuídas a Santo Antônio do Egito por Varazze (2003, p. 174), quando, frente ao tédio do deserto, o peregrino clama: “Senhor, quero ser salvo, mas meus pensamentos não deixam”.

Entretanto, o Virgolino de Barbosa nem de longe parece ser a representação de um ser legendário, ou mesmo antilegendário. Em função especialmente da escolha dramática por uma abordagem mais realista da ação, a obra não parece apresentar, do início ao fim da trama, qualquer feito extraordinário por parte de seu casal de protagonistas. Também não há nenhum tipo de conduta necessariamente exemplar no sentido de revelar algum aspecto de raridade, quer para o bem ou para o mal, em Virgolino.

Apesar de muito ser dito sobre sua coragem, como já vimos, existe um temor presente na personagem Virgolino desde o início da peça que a faz

distanciar-se de sua figura legendária de homem sempre destemido. Trata-se de um cangaceiro crepuscular, sem a luz da lenda, sem movimento, fera enjaulada, cansada de correr. Assim, no momento que mais poderia assemelhar-se a um ato de máxima crueldade, condizente, portanto, com a imagem antilegendária de um sanguinário bandido Lampião, o que vemos é justamente a anulação de tal imagem.

A partir de um sonho tomado como premonitório, o receio de que algo ruim esteja para lhes acontecer faz Virgolino mandar Maria embora de Angicos: “Sonhei com nós dois morto. As cabeça separada do corpo. Tu com um negócio enfiado dentro (BARBOSA, 2003, p. 35)”. O sonho, que, de fato, irá se cumprir, poderia ser indicado como um dado extraordinário na trama, entretanto, não parece se perfazer como um elemento que necessariamente compõe uma imagem legendária de Virgolino. Mesmo com a personagem afirmando que seus sonhos sempre se cumprem (BARBOSA, 2003, p. 27), não vemos tal elemento ter grande relevo para a composição de um Virgolino necessariamente legendário, especialmente diante do esforço do dramaturgo em construir um ambiente e personagens distantes dessa perspectiva. Assim, os sonhos premonitórios de Virgolino podem ser compreendidos até mesmo no espectro ordinário de uma espécie de credence pessoal. Sempre muito bem informada, a personagem pode, por exemplo, muito bem já saber o que as autoridades estariam planejando fazer quando pegasse o casal, pois outros trechos na própria peça indicam que decapitações não eram tão incomuns no mundo do cangaço:

MARIA. Foi-se embora levando a cabeça do outro, homem! Foi-se embora levando a cabeça de um companheiro, a cabeça de Cocada, cabra teu também, igual a ele. Cortou fora a cabeça do amigo só pra amaciar o coração dos polícia! (BARBOSA, 2003, p. 15).

Após a recusa da ordem para sair de Angicos e o enfrentamento por parte da cangaceira, Virgolino, então enfurecido, acaba tomando uma medida extrema, como podemos observar no trecho abaixo destacado:

VIRGOLINO. (*corta*) Maria, tu vai embora!  
MARIA. Vá pro inferno!  
*Virgolino cala Maria, segurando-a pelo queixo. Fita-a.*  
VIRGOLINO. Tu vai embora e não vai voltar é nunca mais!

*Maria cospe Virgolino na cara. Ele a puxa para si, dominando-a. Saca então sua faca e a posiciona, verticalmente, atrás da clavícula de Maria. Ela o faz parar com um grito:*  
MARIA. Espera, homem! (BARBOSA, 2003, p. 33).

O assassinato de Maria por seu companheiro, um desfecho trágico do ato de Virgolino, que, deste modo, poderia exibir toda a sua imensa crueldade, no entanto, não ocorre. Virgolino não vai adiante em sua prometida ação, mesmo posteriormente, quando Maria não parece mais apresentar qualquer tipo de resistência<sup>83</sup>. Poder-se-ia argumentar que Maria não se trata de qualquer pessoa aos olhos do cangaceiro, que o amor seria a maior fraqueza, o calcanhar de Aquiles de Virgolino. De fato. *Auto de Angicos* é, desde a terna dedicatória de Marcos Barbosa para a também dramaturga Claudia Barral<sup>84</sup>, uma peça sobre o amor. Até mesmo a ação extrema de Virgolino é justificada como um ato de amor a fim de evitar um maior sofrimento de Maria nas mãos dos volantes<sup>85</sup>, a

---

<sup>83</sup> “*Maria finaliza sua prece, espera o golpe final do esposo.*

*Virgolino ajeita a faca na mão, pressiona-a um pouco mais contra o corpo de Maria. É difícil completar a tarefa.*

MARIA. Ande logo, está me agonizando...

*Passado algum tempo, Virgolino afrouxa o braço, liberando Maria. Ficam assim, os dois, ainda juntos.*

*Silêncio absoluto*” (BARBOSA, 2003, p. 35).

<sup>84</sup> “*Para Claudia Barral,*

*sem a qual esta peça não seria a mesma,*

*pois a vida não seria a mesma*” (BARBOSA, 2003, p. 1).

<sup>85</sup> Nome dado às forças especiais da polícia militar para o combate dos cangaceiros. Também chamadas pejorativamente de “macacos”, devido à cor de seus uniformes. Eis as palavras de Élise Jamin (2016, p. 26-27) sobre o assunto:

“No início do século XX organizam-se as *Forças Volantes*, concebidas como um modo específico de lutar contra o cangaço e reprimi-lo. Oriundas da polícia militar, essas Forças Volantes eram corporações móveis adjuntas às forças de polícia locais, afetas a um município ou a um território maior. Suas tarefas eram auxiliar os magistrados, fazer reinar a ordem e perseguir os criminosos. A mobilidade desses destacamentos conferia-lhes grande liberdade de ação e muita eficácia no cumprimento de sua tarefa, que consistia principalmente em dificultar o conluio ou os arranjos entre polícia e criminosos e entre os chefes locais que protegiam os cangaceiros e a polícia. Desde o início dos anos de 1920, as Forças Volantes estavam presentes em todo o território do sertão, tinham-se especializado na luta contra o cangaço e muitas vezes exerciam sobre a população pressões iguais às exercidas pelos cangaceiros. Chegavam a perpetrar exações e violências que ombreavam com as de seus adversários. Tudo isso será demonstrado por escritores e jornalistas depois de 1926, quando Lampião se torna uma personagem pública. Algumas dessas unidades, compostas principalmente de sertanejos, tidas como representantes do Estado de direito, estavam pessoalmente implicadas na luta contra Lampião. Famílias inteiras que tinham sofrido as violências de Lampião passam a integrar essas Forças Volantes. Desde o fim dos anos de 1920, e principalmente sob o regime de Getúlio Vargas, intensifica-se o recurso a um sistema de conscrição de civis sertanejos para lutar contra o cangaço. As Forças Volantes tornam-se um refúgio para pessoas perseguidas por Lampião”.

personagem ausente poderosa, pano de fundo da solidão e do encurralamento do casal.

Contudo, o fato é que a representação do rei do cangaço em *Auto de Angicos* parece escapar a qualquer tentativa de incorporação de dados legendários, o que podemos observar desde o nome que o dramaturgo escolhe para abordar a personagem, ignorando, assim, sua alcunha legendária, até a análise das ações e falas de Virgolino. Até Padre Cícero, que surge na trama apenas através do diálogo do casal, é retirado de sua imagem legendária por Barbosa (2003, p. 13), conforme podemos observar no seguinte trecho: “VIRGOLINO. Não vou dar confiança a ninguém, não. Dou confiança a meu Padim, que é homem santo, mas ele mesmo, tu sabe a história, *ele mesmo já me veio com uma conversa que uma hora era uma, outra hora era outra*” [grifo nosso].

Além disso, na peça, Virgolino é muito mais o companheiro de Maria do que necessariamente o rei do cangaço. Longe dos olhos públicos, a cena criada é íntima, desvelando comportamentos humanos e não permitindo, desse modo, a presença de nenhum ser extraordinário. Nesse espaço de intimidade à beira da morte criado em *Auto de Angicos*, podemos dizer que a cena desenha-se como aquilo que Jean-Pierre Sarrazac (2013), a partir de uma reflexão atribuída ao poeta Stéphane Mallarmé, chama de “Paixão do homem”, em relação especialmente às provações sofridas por Cristo nos últimos momentos de sua existência terrestre, a “Paixão de Cristo”.

Diante da constatação de uma crise da fábula no Teatro moderno e contemporâneo, Sarrazac aponta a Paixão como um dos novos tratamentos dados à narrativa dramática. Para explicitar seu pensamento, o teórico francês parte da superioridade de Sócrates no momento da morte, numa atitude que, “muito longe da *hybris* do herói trágico [...], prefigura a Paixão do Cristo ou a dos santos e mártires” (2013, p. 85). No entanto, longe da grandeza dessas histórias, Sarrazac aponta a “Paixão do homem” mallarmaica como uma reconfiguração do sentido original dos mistérios e moralidades medievais para uma abordagem de sofrimentos e suplícios “[...] mais modestos, ligados à condição humana” (ibid., p. 86). Se Mallarmé conforma a “Paixão do homem” num modelo composto de Queda e Redenção, Sarrazac, por sua vez, enxerga em muitas peças do Teatro moderno e contemporâneo apenas o primeiro sentido:

Paixão sem Redenção nem salvação, na qual se trata simplesmente, segundo uma forma de Kafka em seu *Diário*, a 30 de novembro de 1917, de experimentar “as diferentes formas da ausência de esperança nas diferentes estações do caminho” (SARRAZAC, 2013, p. 87).

Sem esperança, imaginando estar perto do fim a tal ponto de realizar um ato extremo contra a vida de sua companheira, é exatamente esse cenário de Queda, de “Paixão sem Redenção nem salvação” que se estabelece para o Lampião de Marcos Barbosa, autor teatral contemporâneo, em *Auto de Angicos*.

Através de diálogos bem estruturados, Barbosa também acrescenta dados históricos fundamentais na composição de tais personagens justamente por distinguir Virgolino e Maria de um casal comum, aproximando-os, contudo, de uma imagem histórica e, portanto, não-legendária. Assim, as personagens, sempre através da fala, abordam diversos fatos conhecidos da biografia de ambas: as famosas fotografias do cangaceiro (BARBOSA, 2003, p. 5-7), o momento em que Maria decidiu seguir Virgolino (ibid., p. 11), a concessão do título de “capitão” por Floro Bartolomeu em Juazeiro do Norte (ibid., p. 14), etc.

O primeiro fato supracitado expõe ainda, mais do que uma pretensa vaidade do cangaceiro, a consciência de Virgolino de que sua imagem legendária não apenas é construída, como precisa ser alimentada. “Não vou bater retrato meu pra macaco me ver rindo...” (BARBOSA, 2003, p. 6), afirma o rei do cangaço, justificando a necessidade de que tais fotografias apresentem uma imagem de seriedade. Para Virgolino, os retratos têm o claro objetivo de amedrontar seus inimigos, preservando assim sua representação legendária de bandido cruel e temido:

VIRGOLINO. [...] É pra todo mundo saber que o Capitão Virgolino Lampião está vivo e bem. Eu sou governador do sertão, não sou moleque pra andarem anunciando minha morte em jornal sem ser. Olhe, Santinha, tu me conhece, eu não tenho amigo nem quero, mas *meu respeito tem que ter*. E onde eu chegar eu quero ver todo mundo, seja homem, menino, mulher, doutor, coronel, padre, seja a desgraça que for, *eu quero olhar na cara e ver o respeito a mim*, que eu não sou menino de recado. E procure a revista que não tenha noticiário meu que eu lhe compro, o peso dela em ouro. Porque dinheiro também eu tenho igual bosta de cabra em curral velho/ (BARBOSA, 2003, p. 7. Grifo nosso).

Num claro esforço para desmistificar a figura de Lampião, cabe ressaltar que Barbosa opera de modo diverso ao adotado por Francisco Pereira da Silva em relação a Padre Cícero. Enquanto o dramaturgo piauiense trata de explicitar os mecanismos de construção da imagem legendária do Padim através da exposição de justificativas ficcionais no que se refere especialmente ao enredo, elaborado dentro de quadros narrativos que abarcam grande intervalo temporal da vida do sacerdote, Marcos Barbosa, mais próximo de uma dramaturgia rigorosa, propõe um maior investimento na caracterização do Capitão Virgulino, apresentando-o em sua imagem não-legendária através da inserção do cangaceiro e de Maria Bonita em um contexto íntimo e mais próximo de uma reprodução do cotidiano. Em outras palavras, em *O chão dos penitentes*, vemos a deslegendarização da figura de Padre Cícero através da exibição do que estaria por trás do milagre e do uso político de sua imagem de santo, com a mostra das ações e do empenho de Zé Teles, da Beata Maria de Araújo, de Floro Bartolomeu e até mesmo do próprio Padim na construção e/ou perpetuação da falsa imagem legendária do sacerdote. Já em *Auto de Angicos*, sem a necessidade de representação de qualquer evento ou a exibição do processo de construção da imagem legendária de Lampião, apreendemos sua figura não-legendária pela simples composição da personagem no fluxo da narrativa dramática.

Aos poucos, portanto, quer através das palavras ou das ações de suas personagens, o que vemos em *Auto de Angicos* é especialmente o revelar dos caracteres e da relação de intimidade entre dois amantes, Virgolino e Maria Déa. Uma relação apresentada não como um contato entre seres legendários, que resulte necessariamente exemplar e extraordinária, mas sim como uma história de amor cuja face histórica das personagens e o prenúncio trágico que cerca o casal são os principais elementos que fazem a peça escapar da mostra de um diálogo banal entre um marido e uma mulher qualquer, fundando o drama. Uma obra comovente e relevante, sem dúvida, e que (re)conduz a imagem de Lampião a seu lado humano.



### 3. PADRE CÍCERO E LAMPIÃO: A PEÇA

*“De mais a mais, é preciso partir do pressuposto de que a criação é um sistema complexo e não linear. Todo o processo criativo tem, sem dúvida, caminhos diversos e sinuosos. Em geral, ao olhar com verticalidade para o processo de criação de uma obra de arte é possível perceber que as veredas percorridas pelo artista até chegar ao objeto artístico são particulares e estão diretamente ligadas às escolhas engendradas pelo criador durante sua febril busca pela obra”.*

**Roberto Ives Abreu Schettini.**

A produção de um texto dramático, obra de natureza artística, ocorre sempre dentro de um amplo campo de possibilidades. Nesse cultivo, consciente e inconsciente, planejamento e acaso e desejo e necessidade se afetam mutuamente, numa espécie de jogo negociado conduzido pelo dramaturgo a fim de alcançar um resultado propício. Por mais cercado que esteja de materiais prévios que esteja o autor, é no ato próprio da escrita que tais negociações se processam, podendo-se até mesmo afirmar que é no ato próprio da escrita que artista e obra buscam um ao outro, completando-se reciprocamente ao final do percurso.

Assim, após abordarmos a legenda desde sua concepção medieval, apresentando o nosso principal fundamento conceitual, e de observarmos os aspectos legendários concernentes às figuras de Padre Cícero e Lampião especialmente a partir da literatura de cordel e das narrativas orais que compõem o imaginário cultural do nordeste brasileiro (capítulo 1); depois também de procedermos à análise de três obras dramáticas, ressaltando assim diferentes abordagens – legendárias e não-legendárias – de nossas duas personagens (capítulo 2), trataremos agora, portanto, de apresentar a peça *Padre Cícero e Lampião*, resultante de toda a pesquisa anteriormente exposta.

Cabe ressaltar, portanto, que uma peça teatral, como fruto de uma criação artística, emerge da “febril busca” do artista, nas palavras de Schettini, ou ainda “[...] de uma geleia onde conta muito também o inconsciente”, conforme advertiu-

me certa vez a professora Catarina Sant'Anna<sup>86</sup>. Desse modo, a obra que será apresentada a seguir não pode ser lida como um produto rigoroso da pesquisa anterior, mas sim como uma reverberação artística da mesma, com todas as deformações que uma escrita poética permite frente à objetividade do mundo real e ao pensamento científico. Portanto, logo após a peça *Padre Cícero e Lampião*, no mesmo capítulo, apresentaremos a discussão acerca de seu processo criativo, buscando expor justamente as escolhas e desvios que guiaram a produção da obra.

---

<sup>86</sup> Trata-se de uma conversa via e-mail entre orientadora e orientando, não cabendo, portanto, referenciá-la.

### **3.1. *Padre Cícero e Lampião***

**PADRE CÍCERO E LAMPIÃO**  
uma peça de Hayaldo Copque  
(primeira versão)

*A peça a seguir propõe dois diferentes encontros entre Padre Cícero e Lampião. Além de entrevistas da época do encontro em Juazeiro do Norte, foram consultadas as seguintes obras “Benjamin Abrahão: entre anjos e cangaceiros”, de Frederico Pernambucano de Mello; “Lampião: cangaço e nordeste”, de Aglae Lima de Oliveira; “Lampião: o rei dos cangaceiros”, de Billy Jaynes Chandler; e “Padre Cícero: poder e fé no sertão”, de Lira Neto. Alguns pequenos trechos de falas, atribuídas pelos autores a Padre Cícero, Lampião ou aos cangaceiros, também foram retirados dos textos consultados.*

**Personagens:**

*Diabo*

*Lampião*

*Padre Cícero*

0.

*Escuridão.*

**VOZ.** Nas Trevas, onde vivo, tudo é mais visível.

*Luz aos poucos. Enquanto, no palco, fala o DIABO.*

**DIABO.** Lúcifer, Capeta, Satanás, Belzebu, Coisa ruim, Cão, Danado, Demo, o Senhor dos Infernos. *(como um cumprimento)* Diabo. Convenhamos que não há muito o que se esconder no Inferno, se é para lá que vão, afinal, as piores almas. Que vão praticamente todos. Bandidos da melhor e da pior espécie, sim. Mas também pecadores de todos os tipos. Acreditem, não há quem melhor conheça a verdadeira humanidade do que eu. Não há quem melhor conheça a sua expressão selvagem e os seus maiores medos do que eu. E, no entanto, ainda assim, volta e meia me surpreendo com a incansável capacidade de alguns em resistir. É espantoso. Criam sistemas, aprimoram a medicina. Inventam a fé, vejam só, para burlar o próprio Criador. Alguns, obviamente, me chamam mais atenção do que outros. Existe um lugar, por exemplo, de sol inclemente e gente teimosa, que insiste em driblar as leis da vida e da morte. Um dia, quando uma sombra se erguer no horizonte mais distante, tudo haverá de se desmanchar em mar. Mas, por enquanto, o que me resta é manter a plena atenção neste lugar que chamam sertão.

*Escuridão.*

1.

*Juazeiro do Norte. Março de 1926. Noite.*

*Luz na sacristia da Igreja Matriz de Nossa Senhora das Dores onde está LAMPIÃO, então com 27 anos. Algumas cadeiras em volta de uma pequena mesa decorada com um pano bordado sobre o qual estão uma moringa e dois copos de barro. Sozinho e em seus melhores trajes, o rei do cangaço aponta seu rifle na direção da porta. Espera alguém.*

*Algum tempo depois, batidas na porta.*

*Silêncio.*

*Pouco depois, novas batidas.*

*Quando a porta começa a ser aberta, Lampião corre imediatamente para detrás dela. Num átimo, assim que o visitante entra, apoiando-se numa bengala, o cangaceiro fecha a porta e surpreende-o, apontando a arma para a sua nuca.*

**LAMPIÃO.** Silêncio. Isso. Agora devagar, cabra.

*Caminha com o homem até perto da mesa.*

**LAMPIÃO.** Vira.

*O visitante não se move.*

**LAMPIÃO.** Vamos!

*Lampião então força-o a se virar, batendo no sujeito com o cano da arma. Com certa dificuldade, o visitante então se vira. Só ao perceber que o homem que está em seu poder é realmente PADRE CÍCERO, 82 anos, que o cangaceiro abaixa seu rifle.*

**LAMPIÃO.** *(num espanto)* Mas não é que é o senhor mesmo?

*Ajoelha-se prontamente.*

**LAMPIÃO.** Me desculpe, por favor, o senhor me perdoe, meu padim Ciço.

**PADRE CÍCERO.** *(um tanto atordoado)* Não era bem essa a recepção que eu esperava.

*Lampião auxilia Padre Cícero a acomodar-se. O sacerdote demonstra certa dor no ombro atacado pela batida do rifle.*

**LAMPIÃO.** Eu fiquei com medo de ser alguma emboscada. Peço desculpa quantas vezes for preciso pela judiação.

**PADRE CÍCERO.** Tá tudo bem.

**LAMPIÃO.** O senhor quer que eu lhe chame um médico?

**PADRE CÍCERO.** Não se preocupe, não, que é coisa de gente velha. Gente na idade de estragar mais rápido.

**LAMPIÃO.** O senhor é um homem santo. Eu quero que o senhor saiba que eu posso ser o que sou, mas nunca que hei de matar ou querer fazer mal a um homem santo como o meu padim.

**PADRE CÍCERO.** Pois bem, vamos começar então deixando de falar bestagem. Eu não sou santo nenhum, sou só um devoto servidor de Deus e de nossa mãezinha das Dores.

**LAMPIÃO.** Com todo respeito, mas é santo, sim! E muito santo! O santo do povo e do cangaço também. O senhor já nos deu tanto livramento por esse sertãozinho aí afora. Tanta graça alcançada na intenção do padim. Pois saiba que cabra que anda em bando com Lampião tem que ser, antes de tudo, devoto de São padim Ciço!

**PADRE CÍCERO.** *(pausa, em seguida, referindo-se às armas)* Por acaso isso é coisa que se traga pra casa de Deus?

**LAMPIÃO.** Me desculpe, meu padim, mas isso aqui é necessidade. Assim como foi precisão ter recebido o senhor desse jeito. *(pausa)* Mas quem diria, hein? Lampião, o rei do cangaço. O cabra mais procurado desse sertão inteirinho. Desse país até. Recebido pelas maiores autoridades, sendo festejado no Cariri. E agora aqui. Sentado de frente com meu santinho. Isso já é mais do que motivo pra se fazer um arrasta-pé daqueles em Juazeiro.

**PADRE CÍCERO.** A cidade já tá em festa, né, meu filho? Desde que vocês chegaram por aqui que só se fala em Lampião e seu bando. Tive, inclusive, que esperar até agora pra ver se os bisbilhoteiro já tinham arribado.



**LAMPIÃO.** Ao redor só deve de ter uns homens meu atocaiado, por precaução. Mas é assim em todo lugar que a gente chega, meu santinho. O povo deixa até o medo de lado pra ver os cangaceiros de Lampião. A gente se sente quase que estrela de cinema, sabe? Mas nada se compara a tá de frente pro senhor.

**PADRE CÍCERO.** Pois tá certo. *(pausa)* E tão gostando da cidade? Tô sabendo que já até tiraram fotografia.

**LAMPIÃO.** Tiramos, sim. Tiramos, sim. A cidade é boa. Afinal é terra santa.

**PADRE CÍCERO.** O senhor também deu entrevista.

**LAMPIÃO.** Queriam saber umas coisas, eu não vi porque não responder. *(pausa)* Uma belezura essa igreja, não é, meu padim?

**PADRE CÍCERO.** É a nossa Matriz.

**LAMPIÃO.** Uma belezura. Cada detalhezinho. O altar, as pinturas. Chega parece que a gente tá mais perto de Deus mesmo.

**PADRE CÍCERO.** Não deixa de ser uma verdade.

*Lampião se benze em silêncio.*

**PADRE CÍCERO.** Então vamos direto aos finalmente.

**LAMPIÃO.** Tá certo. Tá muito certo. Bom, eu queria recomençar então lhe pedindo desculpa de novo pelo jeito que eu lhe recebi. Mas o senhor sabe, meu padim, que é um combate atrás do outro nesse sertão, com gente que não acaba mais querendo pegar cangaceiro no pulo. Um cochilo e já tá lá os macaco tudo com a foice no meu cangote. Essa vida no cangaço passa longe de ser fácil. É muita gente perseguindo, muito inimigo. Fora os companheiros que a gente perde.

**PADRE CÍCERO.** Isso não é vida, meu filho. Viver a vida toda acoitado, fugindo.

**LAMPIÃO.** Fora o tanto de traidor. Daí que essa história de encontro às escondidas, acaba que quase que eu faço mal ao padim achando que era emboscada. Mas vamos falar disso agora, não, que as coisas vão indo bem. Eu não queria tá nessa vida, mas o senhor sabe como é. Eu sei que o senhor recebe um monte de ex-companheiro por aqui. Gente que deixa o cangaço fugindo da

polícia ou querendo melhorar de vida. Eu sei que aqui eles têm a sua proteção, que macaco nenhum arrisca pisar na Juazeiro do Padre Cícero. Inclusive eu lhe agradeço por também proteger parte da minha família. Mas também lhe peço desculpas porque eu preciso tá nessa vida, sim. Dessa vida, eu só largo quando terminar minha missão. Quando meu estimado pai, seu José Ferreira, tiver sido vingado. Pois no dia que ele morreu, naquele dia, foi que nasceu Lampião. E Lampião às vezes, com o perdão da palavra, é pior que o Cão, porque é só assim que se dá pra sobreviver na vida que eu levo. No mais, se o senhor estiver em um negócio e for se dando bem, por acaso vai pensar em abandonar a lida?

**PADRE CÍCERO.** Deus lhe proteja, meu filho.

**LAMPIÃO.** Amém, meu padim.

*Silêncio.*

**PADRE CÍCERO.** Eu vou lhe ser direto então. Até pelo adiantado da hora.

**LAMPIÃO.** Só se for tarde pro padim. Pra mim, Juazeiro tá sendo praticamente um retiro. Pois fale logo então porque eu já tô mais que curioso. Tô doido pra saber qual é o motivo dessa conversa.

**PADRE CÍCERO.** É justamente sobre isso que eu vim lhe falar. A coisa toda de ser escondido é necessidade também, peço que o amigo entenda.

**LAMPIÃO.** Já tá mais que entendido.

**PADRE CÍCERO.** Pois bem. Eu gostaria de saber então até quando o amigo pretende seguir nesse retiro?

**LAMPIÃO.** Aqui em Juazeiro?

**PADRE CÍCERO.** Isso. Quando o amigo pensa em ir embora?

*Silêncio.*

**PADRE CÍCERO.** Algum problema por acaso, seu Virgulino?

**LAMPIÃO.** Veja bem, meu padim, veja se eu tô entendendo bem. O senhor veio aqui pra me colocar pra fora da sua cidade? É isso?

**PADRE CÍCERO.** Peço que o amigo não me entenda mal, por favor. Mas Juazeiro é uma cidade que cresceu muito. Muita gente hoje mora ou rodeia por aqui, muito romeiro. Mas Juazeiro também é uma cidade pacata. Romeiro de verdade vive na fraternidade aqui. E a chegada do senhor e dos seus amigos. Muita gente tem medo.

**LAMPIÃO.** Medo? O que a gente fez pra essa gente pra terem medo, se desde que a gente chegou por aqui que não ninguém deu motivo pra se escutar uma só reclamação sobre cangaceiro? A gente tem muito respeito pela terra do padim.

**PADRE CÍCERO.** Não é pela conduta de vocês.

**LAMPIÃO.** E pelo que é então?

**PADRE CÍCERO.** Faça esse favor pro seu padim.

**LAMPIÃO.** E a troco de quê mesmo o padim quer que eu e minha gente vamos se embora?

*Silêncio.*

**LAMPIÃO.** Ora que eu já tô ficando aperreado com essa história toda. O padim tá me escondendo alguma coisa?

**PADRE CÍCERO.** É exatamente o que eu lhe falei.

**LAMPIÃO.** Tudo bem então. Se é o senhor que tá mandando.

**PADRE CÍCERO.** Não é ordem. É um pedido que lhe faço.

**LAMPIÃO.** E pedido de santo é o quê, senão uma ordem? E eu posso ter minhas brincadeiras, mas doido de descumprir ordem do padim eu não sou.

*Padre Cícero balança a cabeça, em negação.*

*Silêncio.*

**PADRE CÍCERO.** Sabe, meu filho. Não é fácil tomar conta dessa gente toda. Você tem cuidado dos seus. Eu também preciso cuidar dos meus. O padim já tá velho e eu não sei o que vai ser de Juazeiro quando eu partir. Só sei que enquanto eu tiver vivo e tiver força, eu vou cuidar dessa gente.

*Silêncio.*

**PADRE CÍCERO.** Bom, nesse caso o seu padim já vai indo então porque a idade já não permite passar tanto tempo longe do descanso.

**LAMPIÃO.** Claro, padim, claro.

**PADRE CÍCERO.** Passar bem, meu filho.

**LAMPIÃO.** O senhor quer que eu lhe ajude?

**PADRE CÍCERO.** (*Padre Cícero ergue-se com o apoio de sua bengala*) Não, não precisa. Deus lhe abençoe, seu Virgulino.

**LAMPIÃO.** Amém.

*Padre Cícero caminha para a saída.*

**LAMPIÃO.** (*quando Padre Cícero já está a poucos passos da porta*) Só tem uma coisa que eu não entendi nisso tudo. Se o padim puder ficar só mais um pouco pra me esclarecer a questão.

*Padre Cícero para.*

**PADRE CÍCERO.** Claro, meu filho.

**LAMPIÃO.** Se o senhor quiser sentar novamente.

**PADRE CÍCERO.** Eu estou bem aqui, se o amigo puder ser ligeiro.

**LAMPIÃO.** (*indicando o assento*) Por favor.

*Padre Cícero vai até cadeira e senta, dessa vez sem o auxílio de Lampião, que, no entanto, mantém o olhar fixo sobre o sacerdote.*

**LAMPIÃO.** O padim não tá esquecendo de nada não?

*Padre Cícero faz que não com a cabeça.*

**LAMPIÃO.** O senhor deve saber da dificuldade que a minha gente teve em chegar até aqui, não sabe?

**PADRE CÍCERO.** Posso imaginar.

**LAMPIÃO.** Caminhamos muitas léguas pra chegar, viemos por Barbalha. E tudo pra chegar aqui e encontrar o nosso santinho. Mas isso tudo é bobagem. Coisa pouca pra quem tá nessa vida, meu padim.

**PADRE CÍCERO.** E onde o amigo quer chegar? O amigo não veio porque quis?

**LAMPIÃO.** Isso. Era exatamente aí que eu queria mesmo chegar. O amigo aqui não só veio porque quis. (*vendo que Padre Cícero faz menção de interrompê-lo*) Espere, padim, calma que eu vou já terminar.

**PADRE CÍCERO.** Pois muito bem.

**LAMPIÃO.** Talvez eu tenha me expressado mal. Pode ter parecido que vim aqui só pra turistar. Mas o senhor sabe muito bem que não foi só por isso e pra conhecer meu santinho que eu carreguei 49 homens até aqui. Cangaceiro pode ter muito defeito, meu padim, mas uma coisa que cangaceiro tem de valor é a palavra. Se por acaso eu lhe promettesse alguma coisa, o senhor pode ter certeza que essa coisa lhe seria dada. Vim pro Cariri porque desejo prestar meus serviços ao governo.

**PADRE CÍCERO.** Eu sei, eu sei muito bem, meu filho. Mas por aqui só se atira pedra na árvore que dá bom fruto. E a verdade é que, antes mesmo da chegada do senhor com os seus amigos, já começaram a calibrar a pontaria contra mim.

**LAMPIÃO.** Não seja por isso. Inimigo do padim é meu inimigo também. É só dizer quem que a coisa se resolve.

**PADRE CÍCERO.** Não é assim que se resolve as coisas por aqui.

**LAMPIÃO.** Claro, o padim é homem santo. E pelo que o senhor tá me dizendo e pelo que eu andei lendo nos jornais, provavelmente a presença de Lampião aqui não seja a das mais apropriadas. Não fosse assim, nós dois não estaríamos num encontro às escondidas na sacristia da igreja.

**PADRE CÍCERO.** Não me leve a mal, meu filho. Mas eu prevejo que muita gente agora, principalmente os meus desafetos, vá dizer que estou mancomunado com você. Aqui no Juazeiro eu recebo todas as pessoas que me procuram e fico satisfeito em prestar assistência. Além do mais, você procurou o Juazeiro com intuítos patrióticos, como você mesmo disse, mas já não faz o menor sentido. E

eu também não posso deixar meu povo na mão. Porque o amigo vá me desculpando, mas as notícias que chegam até aqui não lhe são nada amigáveis. Roubo, matar gente. As coisas que vocês fazem com as mulheres onde chegam. Não é isso que tá nos mandamentos.

**LAMPIÃO.** Fome. Matarem o pai e a mãe da gente e a gente ter que aceitar. Maldade de coronel e de polícia. Isso também não tá nos mandamentos. Tá nos mandamentos, padim?

**PADRE CÍCERO.** Você precisa largar essa vida, meu filho. Se arrepender. Se você não se arrepender logo, vai ser um condenado de Deus. Vai direto pro Inferno, queimar pelos tantos crimes que traz nas costas. Faça como Sinhô Pereira e tantos outros que já se arrependeram e partiram pra uma vida melhor. Pegue sua mulher. Eu até lhe dou um bom pedaço de terra. Vá ter seus filhos e viver sossegado no seu canto.

**LAMPIÃO.** O senhor tá preocupado com quê, padim? Esse povo aqui todo lhe adora. Não só daqui do Cariri como vem gente de tudo quanto é canto lhe ver. E também eu não sou esse cão todo que pintam.

*Silêncio.*

**PADRE CÍCERO.** Eu lhe recebi. Não lhe recebi? Aqui o amigo teve boa acolhida, não precisou se preocupar com polícia nem com o que comer ou o que beber. Tem alguma queixa quanto a isso? Pois então. Já não é hora de seguir?

**LAMPIÃO.** Veja bem, meu santinho. Eu sei que toda essa política aqui e eu não quero causar nenhum embaraço pro senhor. Longe de mim. Mas longe de mim também ir embora sem o que me foi prometido. Pra mim e pros meus homens. E o que me foi prometido, padim, foram as armas e munição pro meu bando.

**PADRE CÍCERO.** Eu sei, eu sei.

**LAMPIÃO.** E o meu título.

**PADRE CÍCERO.** Eu já sei, meu filho.

**LAMPIÃO.** E o posto de tenente pra Antonio Ferreira e pro Sabino. Conforme eu mesmo prometi pros dois.

**PADRE CÍCERO.** Ainda tem essa.

**LAMPIÃO.** Batalhão Patriótico. Não é assim que chamam? O presidente não quer Lampião e seu bando atrás desses fardados dessa tal de Coluna Prestes? Prestando serviço pra República? Pois a gente precisa de farda também. No sertão, ninguém pode com cangaceiro. Até seu Artur Bernardes, nosso presidente, sabe disso. E todo mundo sabe que pra prestar serviço sempre tem um preço. Em todo canto é assim. Macaco também não recebe pra ficar na cola da gente?

**PADRE CÍCERO.** Pois eu lhe mandei meu mensageiro já em Barbalha. Não faz o menor sentido mais tudo isso, homem.

**LAMPIÃO.** Pois é, mas aí eu já tava aqui, não é mesmo? Já tinha me movido pra cá com todo o meu batalhão.

**PADRE CÍCERO.** Batalhão?

**LAMPIÃO.** Sim, senhor. Ou minha tropa. Como o padim achar melhor.

**PADRE CÍCERO.** (*subindo o tom*) O senhor Luís Carlos Prestes já deve ter descido lá pras bandas de Minas Gerais numa hora dessa. Não tá mais nesse sertão, não é mais assunto nem meu nem de cangaceiro nenhum. E chega dessa lengalenga. O senhor vai embora de minha cidade e vai amanhã mesmo.

**LAMPIÃO.** (*tranquilo*) Padim, eu vou lhe repetir, mas só porque o senhor é o meu santinho. Sem o que me foi prometido, eu não saio de Juazeiro. Nem por ordem do Papa.

*Silêncio.*

**PADRE CÍCERO.** (*mais calmo*) Meu filho, não me faça isso. Essas coisas se resolvem só com o doutor Floro. Ele que é o político de verdade daqui. E o homem não tá na cidade. Foi pro Rio de Janeiro se cuidar.

**LAMPIÃO.** (*estirando os pés sobre a mesa*) Então tá resolvido. A gente espera doutor Floro chegar. Uns dias a mais, que mal faz? Uma cidade boa dessa. Tudo fosse isso.

**PADRE CÍCERO.** Esses dias a mais podem ser muitos dias.

**LAMPIÃO.** Pois eu fico.

**PADRE CÍCERO.** Meu amigo doutor Floro não anda nada bem. Foi procurar especialista na Capital Federal e nem se sabe quando retorna. Se nesse mês ainda, se depois.

**LAMPIÃO.** Mas Deus e o padim vão ajudar que ele se recupera logo. Enquanto isso eu vou ficando. O problema é só que eu acho que esse não era o plano do padim, não é mesmo?

*Silêncio.*

**PADRE CÍCERO.** Eu já lhe disse. E eu não lhe posso ser mais claro que isso: sem o doutor Floro não há jeito.

**LAMPIÃO.** Jeito sempre se dá.

*Silêncio.*

**PADRE CÍCERO.** Pois que seja. Eu já tô é cansado desse palavreado. Se o amigo me permite, agora eu vou me embora.

**LAMPIÃO.** Pois eu não lhe permito.

**PADRE CÍCERO.** Acho que eu não entendi.

**LAMPIÃO.** Daqui eu não saio sem o que me foi prometido. *(colocando sua pistola displicentemente sobre a mesa)* E o senhor também não.

**PADRE CÍCERO.** Essa é a casa de Deus e de Nossa Senhora da Dores. O senhor respeite esse lugar.

**LAMPIÃO.** Eu tenho muito respeito por esse lugar. Por Nossa Mãe das Dores e pelo meu padim também. Agora, se meu padim é mesmo santo, tem que fazer as coisas certas.

*Lampião puxa a pistola para si.*

**PADRE CÍCERO.** O senhor tá me pondo em cativeiro?

**LAMPIÃO.** É como eu falei pro senhor. Daqui eu não saio sem o que me foi prometido. Se é pra esperar o do doutor Floro chegar, eu espero. Mas eu tenho



a impressão de que pode ter um jeito mais rápido de conseguir o que eu vim buscar.

*Silêncio.*

**PADRE CÍCERO.** Pois atire.

*Ignorando o tom ameaçador, Padre Cícero, não sem certa dificuldade, levanta-se e caminha até a porta, sempre com o apoio de sua bengala. Contrariado, Lampião também levanta e corre. Puxa Padre Cícero pelos ombros e o derruba no chão. Em seguida, Lampião aponta sua Parabellum para o sacerdote.*

**PADRE CÍCERO.** *(tentando controlar a dor)* O que é. O que é que você tá fazendo?

**LAMPIÃO.** Lampião só tem um! E ninguém passa esse um pra trás!

**PADRE CÍCERO.** *(ainda com bastante esforço)* Você. Vai me matar? Seu Cão dos infernos!

**LAMPIÃO.** *(pegando Padre Cícero pelo colarinho)* Escuta, meu padim. Eu não quero ter que fazer isso. Deus sabe como eu não quero. Eu sinto que eu já tô condenado ao Inferno faz é tempo. Mas eu não quero ter que fazer mal logo ao meu santinho. Só que eu também não vim aqui pra ser tratado com desprezo.

*Padre Cícero cospe na cara de Lampião, que, num reflexo, cobre o rosto com a mão.*

*Silêncio.*

*Afobado e olhando para Lampião, enquanto este segue estático, Padre Cícero rasteja com dificuldade na direção da saída.*

*Após alguns instantes, Lampião se levanta calmamente e, segurando uma das pernas do sacerdote, arrasta Padre Cícero de volta. O grito de dor deste último é angustiante. Lampião pega a bengala de Padre Cícero e ergue para golpeá-lo*

**PADRE CÍCERO.** Por favor! Chega!

*Lampião interrompe seu gesto, jogando, em seguida, a bengala no chão. Enquanto Padre Cícero agoniza, o cangaceiro caminha, nitidamente abalado, até uma cadeira.*

*Esta é a imagem que vemos por alguns instantes: Lampião sentado, em silêncio e buscando se reestabelecer de sua ação, e Padre Cícero caído, chorando e gemendo de dor.*

*Após mais algum um tempo, Lampião começa a rezar baixo, para si.*

**LAMPIÃO.** *(repetidas vezes)* Jesus vai contigo. Nossa Mãe das Dores é tua guia. E a Virgem Maria. Até a porta de São Pedro, o Arcanjo Gabriel com a sua espada na mão. Te defenderá contra os ataques do Cão.

*Ao notar as palavras de Lampião, Padre Cícero, ainda buscando controlar sua dor, olha para ele, cai numa enorme gargalhada em seguida. Ao ver o riso de Padre Cícero, Lampião interrompe sua reza.*

*Alguns segundos depois, não suportando mais, o padre transita da gargalhada para os gemidos de dor. Imediatamente, Lampião, visivelmente arrependido, vai até Padre Cícero, ergue-o e o coloca sentado numa das cadeiras.*

**LAMPIÃO.** *(ajoelha-se em frente a Padre Cícero, curvando-se)* Perdão, meu padim. Meu Padre Cícero Romão. É o rei do mundo inteiro! É o rei do mundo inteiro.

*Padre Cícero começa a gargalhar novamente.*

**LAMPIÃO.** *(levantando-se)* O que é que o senhor tá sentindo, meu padim?

*Padre Cícero continua rindo.*

**LAMPIÃO.** Fala comigo. O senhor tá bem?

*Silêncio.*

**PADRE CÍCERO.** Então é mesmo verdade o que dizem.

**LAMPIÃO.** Meu santinho.

**PADRE CÍCERO.** Não. Não. Eu não sou o seu santinho. Eu não sou porcaria de santo nenhum. Eu sou só um pecador vaidoso demais pra admitir que não passa de um pobre pecador. Soberbo. Às vezes, mesmo que sem querer, se aproveitando da fé do povo pra ter mais poder, algumas comodidades. E tudo isso por pura soberba. Meus adversários têm razão. No final, eu sou só um homem comum, um velho que esse povo achou de idolatrar. Mas você. Você é exatamente o que dizem. O terrível Lampião. Rei do cangaço e filho do Cão. Pois muito bem. Você disse que veio aqui atrás do que lhe foi prometido. Então eu vou lhe dar o que lhe foi prometido afinal.

**LAMPIÃO.** Não é preciso meu padim se gastar agora. Eu retorno com meus homens pra Barbalha, espero doutor Floro retornar por lá.

**PADRE CÍCERO.** Doutor Floro. Nem sei se Floro volta desse Rio de Janeiro. Saiu daqui mais pra lá do que pra cá.

**LAMPIÃO.** Amanhã então nós cuidamos disso. Eu lhe levo pra casa, pro padim descansar e se recuperar. Venha, se apoie em mim.

**PADRE CÍCERO.** Eu vou sair daqui como eu vim.

**LAMPIÃO.** Pois muito bem. Se o padim quer assim.

**PADRE CÍCERO.** Mas sem nenhuma surpresa. (*pausa*) Eu vou lhe dar suas armas e o seu título de Capitão Virgulino. Não é isso que você quer?

**LAMPIÃO.** (*sentando*) Agradeço muito, meu padim.

**PADRE CÍCERO.** Mas com uma condição, se é que eu posso mesmo confiar em palavra de Lampião.

**LAMPIÃO.** Pois diga. Eu lhe prometo que faço o que o padim quiser. Se quiser que eu largue o cangaço, eu largo. Nunca mais pego numa arma. Nunca mais mato, nunca mais roubo, nunca mais toco em mulher casada. O que o padim pedir pra eu fazer eu faço.

**PADRE CÍCERO.** Pois muito bem. O senhor continue no seu cangaço, fazendo o que o senhor bem entender. Eu lhe dou as armas, as munições, o título, o que for. Mas nisso eu não quero outro trato: o senhor, seja sozinho, seja com seu

bando, o senhor vá e nunca mais volte pra cá. Juazeiro passa a ser terra proibida pra Lampião. O senhor me entendeu?

**LAMPIÃO.** Entendi, sim, meu padim. Entendi, sim.

**PADRE CÍCERO.** Pois muito bem. Ainda hoje mesmo eu vou achar e mandar um funcionário do governo fazer e assinar o documento lhe dando a patente. Capitão Virgulino. As armas, a munição e até a farda do tal Batalhão Patriótico eu consigo amanhã pela manhã. Com isso, vocês já podem ir se embora logo.

**LAMPIÃO.** O senhor tem a minha palavra.

*Silêncio.*

**PADRE CÍCERO.** Acho melhor o senhor ir embora.

**LAMPIÃO.** *(levantando-se)* Tudo bem. *(pausa)* O senhor vai ficar?

**PADRE CÍCERO.** Já, já, entra algum homem de confiança meu aí pra me levar. Devem tá esperando só liberarem a passagem, afinal ninguém entra com aqueles cangaceiros seus na porta da igreja. Onde já se viu isso? Vigielem uma igreja. Ainda mais a nossa Matriz.

**LAMPIÃO.** Me perdoe novamente, meu padim.

**PADRE CÍCERO.** Vá se embora e leve seus cabra daqui.

**LAMPIÃO.** Tá certo.

*Em silêncio, Lampião pega suas coisas e para diante de Padre Cícero.*

**LAMPIÃO.** Posso lhe pedir a bença pelo menos?

**PADRE CÍCERO.** Não me peça mais do que já lhe concedi.

*Silêncio.*

**PADRE CÍCERO.** *(enquanto Lampião se encaminha para a saída, fazendo-o parar)* Deus lhe abençoe. Capitão Virgulino.

*Lampião abre a porta e sai.*

*Padre Cícero ergue a cabeça, como se olhando para o Céu.*

**PADRE CÍCERO.** Perdão, minha mãezinha. Perdão.

*Padre Cícero desaba em choro.*

*Surge uma forte luz sobre ele.*

*Em seguida, total escuridão.*

2.

Luz em algum ponto isolado no sertão nordestino. Lampião está descalço, com um pano cobrindo o olho direito e as vestes sujas e carcomidas, desde o famoso chapéu até sua calça. No chão, o cangaceiro devora com uma ferocidade animal a carne de um cachorro morto.

De repente, soa o crocitar de um urubu. Lampião interrompe sua refeição, olha ao redor.

Silêncio.

O cangaceiro retoma sua ação anterior.

Pouco depois, mesmo som, dessa vez acompanhado de um grande vulto que atravessa a cena.

Silêncio.

Lampião deixa seu alimento de lado, saca um punhal e, lentamente, se põe de pé, em posição de combate.

Novo som e vulto. Num átimo, Lampião se vira, sempre com o punhal em riste.

Som e vulto, mesma ação.

E de novo.

E outras vezes, cada vez mais rápido.

Lampião já não sabe para onde se voltar quando um crocitar bem alto e a total escuridão tomam a cena.

Luz e silêncio. Vemos Lampião estupefato, com o braço estendido, mas sem o punhal, que agora está no chão. À sua frente, o Diabo.

**LAMPIÃO.** (olhos repentinamente fechados, numa reza) Salvo entro. Salvo estou. Salvo. Salvo. Salvo sempre estarei. (bate três vezes no peito e com o pé esquerdo) Santa Mãe de Deus e Mãe Nossa, Mãe das Dores, pelo amor do meu padrinho Cícero, me livre e me defenda de tudo quanto for perigo e miséria, dai-

me paciência para sofrer tudo pelo vosso amor e do meu padrinho Cícero. Minha Mãe das Dores do Juazeiro, eu trago o vosso retrato do meu padrinho dentro do meu coração e nunca me deixe de me dar abrigo e proteção. Com o Credo em Cruz, eu me fecho,

**DIABO.** *(completando, numa voz gutural)* Amém.

**LAMPIÃO.** *(abrindo os olhos, estupefato)* Desconjuro. Vai de retro, Cão!

*O Diabo solta uma gargalhada.*

**LAMPIÃO.** *(pegando seu punhal)* Vai embora, Cão!

*O Diabo continua a gargalhar.*

*Lampião avança para atacar o Diabo.*

*Escuridão.*

*Luz. O Diabo está já no lado oposto, gargalhando e deixando Lampião novamente estupefato.*

*Após um tempo, Lampião recompõe-se e avança novamente.*

*Escuridão.*

*Luz. Mesmo jogo anterior: o Diabo no lado oposto, gargalhando e Lampião estupefato.*

**LAMPIÃO.** Cão do inferno.

*O Diabo vai cessando sua gargalhada.*

**LAMPIÃO.** Pra lá eu não volto de jeito nenhum! Me ponha lá de volta de novo e eu fujo de novo.

**DIABO.** Sabe há quanto tempo eu lhe procuro por esse sertão adentro. Não sabe, capitão?

**LAMPIÃO.** Eu sou Virgulino Lampião. Lampião só tem um. E esse um nem o Cão consegue deter!

*Sem forças, Lampião vai cuidadosamente ao chão.*

**DIABO.** Cala essa matraca, homem! Eu não procurei pelo capitão esse tempo todo à toa. Nem mesmo me deixa feliz lhe encontrar desse jeito. Tão poderoso antes, tão inútil agora.

**LAMPIÃO.** *(sem forças)* Não me faça voltar pra lá. Eu já lhe disse que eu fui um bom cristão, não já lhe disse?

**DIABO.** Tu é uma alma ruim. Que nem o Céu nem o Purgatório quiseram. Que nem o Inferno segurou. Mas agora nós vamos acertar as contas e você vai voltar pro lugar de onde nunca deveria ter saído.

*Repentinamente, agora é Lampião quem irrompe numa gargalhada, surpreendendo o Diabo.*

**DIABO.** Mas o que é isso?

*Um acesso de tosse impede que o debilitado Lampião continue a gargalhar.*

**LAMPIÃO.** *(recuperando-se)* Eu fugi do Inferno. Fugi bem debaixo das fuças do Cão. Seu chifrudo! *(ri e segue entre risos)* E ainda caçoei anos e mais anos de você me escondendo nesse sertãozão. E o totózinho me procurando. Não foi, totó?

*O Diabo observa enquanto Lampião vai terminando de gargalhar.*

**DIABO.** *(abaixando-se próximo a Lampião que, num crescente, rosna como um animal feroz)* Eu confesso. Eu tenho bastante inveja da humanidade. Podem sentir o bom gosto de uma boa comida, embriagam-se com o vinho, deleitam-se numa boa cama, com uma boa companhia. Esses momentos em que vocês acreditam na felicidade eterna. Eu daria tudo para sentir isso por um dia que fosse. Confesso. Mas a eternidade não é absolutamente nada disso. Feliz ou infelizmente. Seus anos de assombração terminaram, capitão. Eu mesmo cuidarei especialmente dos seus dias no inferno de agora em diante. O Diabo será a sua sombra eterna, Lampião.

*Acuado, Lampião vira-se e tenta rastejar para longe, mas o Diabo levanta e lhe puxa pela perna, num movimento muito parecido com a ação do cangaceiro ao puxar Padre Cícero pelas pernas no quadro anterior.*



**LAMPIÃO.** Por favor! Chega!

**DIABO.** *(novamente gutural)* Chegou a hora!

**LAMPIÃO.** Valei-me minha Nossa Senhora e meu padim Padre Ciço. Valei-me minha Nossa Senhora e meu padim Padre Ciço.

*Repentinamente, uma forte luz se projeta de um dos lados do palco, incomodando o Diabo.*

*Eis que surge Padre Cícero, dessa vez com vestes celestiais. Agora é um santo.*

**DIABO.** Não! Não! Não! Não!

**LAMPIÃO.** Meu padim! O senhor não me abandonou. (pro Diabo) Agora vai embora, Cão! Respeite meu padim e volta pro seu lugar.

**DIABO.** *(a Padre Cícero)* Não é justo! Ele é meu!

**LAMPIÃO.** *(move-se de joelhos na direção de Padre Cícero)* Muito obrigado, meu padim. Muito obrigado por me valer nessa hora.

**PADRE CÍCERO.** Levanta, Virgulino.

*Com muito esforço, Lampião obedece.*

**LAMPIÃO.** O padim veio me levar, não foi?

**DIABO.** Não! Eu que vim te levar!

**LAMPIÃO.** *(ignorando o Diabo)* Meu santinho, que alegria que o senhor me dá. Me leve logo que eu já tô pronto. Bote minhas asinhas e me carregue que eu já não aguento mais atazanar nesse mundo.

**DIABO.** Vocês podem me tomar qualquer um, mas ele não! Lampião é meu e eu não abro mão!

**PADRE CÍCERO.** Cala essa boca, Coisa ruim. Quem é você pra afrontar a vontade do Céu?

**DIABO.** Não é justo. Ele é meu! Um fugitivo do inferno! Tem que voltar comigo!

**PADRE CÍCERO.** Eu já mandei calar essa boca.

**LAMPIÃO.** *(ao Diabo)* Respeita o homem de Deus, Cão! Meu padim, podemos ir agora?

**PADRE CÍCERO.** Ainda não, meu filho.

**DIABO.** Sempre a mesma ladainha!

**LAMPIÃO.** Danou. Aí é que eu não entendo mais nada. *(a Padre Cícero)* Com todo o respeito, meu padim, mas eu não vejo o porquê dessa brincadeira. É melhor então o senhor me deixar em paz na minha agonia por aqui mesmo. Eu não quero mais saber de Céu nem de mais nada. Pronto, acabou. Se o senhor não vai me levar logo, então me deixe aqui mesmo.

**PADRE CÍCERO.** Não, Virgulino. Você me pediu ajuda pra não ir pro Inferno, eu vim e estou aqui pra te ajudar. Só que o fato é que nem depois de morto você parou de fazer as suas, fugindo do seu castigo, se escondendo do Diabo, assustando as pessoas por esse sertão afora. Você não pode mais continuar essa alma perdida atazanando os vivos, mas infelizmente também não pode ir pro Céu enquanto não estiver preparado. Por isso eu vim aqui. Porque é preciso se decidir de uma vez por todas o que vai ser dessa sua alma, Virgulino.

**LAMPIÃO.** Pois muito bem. E como isso vai ser decidido? Que se instaure logo o tribunal de Lampião então. Mas me tire dessa agonia que eu não aguento mais. O que é que eu preciso fazer?

**PADRE CÍCERO.** Você precisa se arrepender, meu filho. Um arrependimento verdadeiro aos olhos de Deus. Só assim eu poderei lhe ajudar.

**DIABO.** *(desdenhando)* E os olhos de Deus obviamente se chamam Padre Cícero. Ah, vá!

**LAMPIÃO.** Ora, mas se é por isso eu já me arrependi. Eu me arrependo de tudo de errado que eu fiz. Tudinho. Na vida e depois dela. Era só isso? Pronto. Pode botar minhas asas. Se o senhor soubesse o que eu já sofri nessa vida desencarnada. Eu me arrependo, meu padim. Eu juro por tudo que há de mais sagrado.

**DIABO.** De tudo, é?

**LAMPIÃO.** Tudo. De todo mundo que eu matei, toda mulher que eu fiz errado, de roubar, de mentir, de ser cruel. *(para Padre Cícero)* Do que eu lhe fiz. Tudo. Eu me arrependo, meu padim. Vagar por esse sertão é ruim demais, meu santinho. E se eu não soubesse da raiva que o Cão tá de mim e o castigo dobrado que ele vai me dar, até acho que o inferno era melhor lugar. Quando eu me fiz de auxiliar do Coisa ruim e meti essa minha alma estropiada no caminho pra terra dos vivos, eu não sabia que eu ia sofrer tanto nessa terra miserável.

*Após a frase final, como que absorvido por um novo pensamento, Lampião estaca sem que os outros percebam.*

**DIABO.** Vocês vão ou não vão resolver logo isso?

**PADRE CÍCERO.** Creio que é o suficiente. Vamos embora, meu filho.

**DIABO.** *(desesperado)* Não! Não, isso não é possível. Isso é pouco! Quase nada pro que esse homem fez! Toda a matança, toda a maldade. Agora é só falar umas poucas palavras e pronto, está arrependido?

**PADRE CÍCERO.** O senhor está questionando os desígnios do céu, senhor Diabo?

**DIABO.** *(encarando)* Estou.

**PADRE CÍCERO.** Pois saiba que o senhor está entrando em uma zona muito perigosa.

**DIABO.** Perigoso é perdoar Lampião.

**PADRE CÍCERO.** Não ultrapassa. Perigoso é afrontar a Deus. E o senhor sabe muito bem disso.

**DIABO.** Pois se esse é o caso, eu O afronto de novo. E quantas vezes for preciso. Lampião vai pro inferno!

**PADRE CÍCERO.** Lampião vai pro céu.

**DIABO.** *(com o som gutural, acompanhado de grande efeito de som e luz no palco)* Pro inferno!

*Lampião, que, após suas últimas palavras, pareceu se dar conta de algo muito importante, repentinamente ajoelha-se, chamando a atenção para si. Suas*

palavras daqui em diante serão dadas como se o cangaceiro estivesse quase num estado de transe.

**LAMPIÃO.** Esse sol.

**PADRE CÍCERO.** Do que você está falando, meu filho?

**LAMPIÃO.** Esse sol queimando o juízo é pouco, meu padim. A água que falta, a comida. Tudo bobagem, até porque de fome e de sede não tem mais como eu morrer.

**DIABO.** O homem endoidou.

**LAMPIÃO.** O meu sofrimento, meu padim, todo esse tempo que eu vaguei como alma perdida pelo sertão, é ver tanta gente desguarnecida passando essa mesma fome e essa mesma sede. Ou até pior.

**PADRE CÍCERO.** Vamos, meu filho. Deixe de bobagem e vamos indo.

*Silêncio. Lampião não se move.*

**PADRE CÍCERO.** Virgolino?

**LAMPIÃO.** Eu vou. *(em referência ao Diabo)* Mas eu vou com ele.

**PADRE CÍCERO.** *(surpreso)* O que é isso?

**LAMPIÃO.** Não é certo eu ir para o céu, meu padim. O Cão tem razão.

**PADRE CÍCERO.** Quem decide o que é certo ou errado é Deus.

**DIABO.** Livre-arbítrio, padre. Livre-arbítrio.

**PADRE CÍCERO.** Não existe isso no juízo final!

**LAMPIÃO.** Eu já me decidi. Eu não mereço o céu nem nada de bom. Tanta gente miserável e sem ninguém que olhe de verdade por eles nesse sertão. A gente podia ter feito tanto mais por essa gente, meu padim, mas tanto. Enquanto o senhor se preocupava em rezar e transformar farinha em sangue e eu me preocupava em ser o rei do cangaço, essa gente padecia. Como ainda padece. Aqui é o verdadeiro inferno.

**PADRE CÍCERO.** *(ao Diabo)* Isso só pode ser mais uma das suas armações.

**DIABO.** Você não queria que ele se arrependesse? *(a Lampião)* Vamos embora, capitão.

**LAMPIÃO.** A bênção, meu padim.

**PADRE CÍCERO.** *(fora de si)* Vocês não vão a lugar nenhum!

**DIABO.** O senhor pode ser santo, mas não é Deus. Se o homem quer vir, que venha comigo.

**PADRE CÍCERO.** *(ainda fora de si)* Só por cima de mim! O único lugar pro qual esse cangaceiro desgraçado vai é pro céu. E comigo! Quem vai tratar de fazer a eternidade dele um inferno serei eu! Eu serei o carrasco e ninguém vai tirar de mim esse prazer. *(ao Diabo)* Nem você nem ninguém. Nem mesmo Deus! Ninguém! Lampião é meu!

*Sons de trovão.*

*Um foco de luz vindo do céu se projeta sobre Padre Cícero.*

*Ele olha para o alto e ergue as mãos, ajoelhando-se em seguida como se pedisse perdão.*

*Repentinamente a luz e os sons desaparecem, deixando Padre Cícero atordoado.*

**PADRE CÍCERO.** O quê? Eu não quis dizer isso. Não me abandone.

**DIABO.** Parece que alguém ficou chateado.

**LAMPIÃO.** O que aconteceu?

**DIABO.** Seu padim agora não é mais santo. Na verdade, agora não é mais nada lá em cima.

**PADRE CÍCERO.** Não! Não! Não! Não!

*O Diabo põe-se a gargalhar.*

**PADRE CÍCERO.** O que vai ser de mim?

*No chão e perdido, Padre Cícero engatinha em direção ao Diabo.*

**PADRE CÍCERO.** Por favor, me ajude. Eu sei que você pode me ajudar.  
Interceda por mim!

**DIABO.** Eu posso, sim. E vou te ajudar. (*num tom solene*) Arrependei-vos, Cícero Romão.

**PADRE CÍCERO.** Eu me arrependo. Eu me arrependo.

**DIABO.** Agora repita comigo: eu

**PADRE CÍCERO.** Eu

**DIABO.** Padre Cícero

**PADRE CÍCERO.** Padre Cícero

**DIABO.** Ex-santo de Deus

**PADRE CÍCERO.** Não...

**DIABO.** Rejeitado pelos céus

**PADRE CÍCERO.** Não, não...

**DIABO.** Vou queimar no inferno pela eternidade!

**PADRE CÍCERO.** (*num grito profundo*) Não!

*Efeitos de luz e som.*

*Lampião e Padre Cícero curvam-se diante do Diabo, que gargalha.*

*Trevas.*

**FIM.**

### 3.2. O processo

Componente praticamente final do caminho de construção desta tese, a abordagem dos aspectos referentes ao processo criativo será sempre um passo difícil de ser dado, especialmente quando se é o próprio autor quem está refletindo sobre sua obra e as decisões tomadas muitas vezes fora do espectro do consciente ou do racional. “É próprio da lei da expressão poética ultrapassar o pensamento”, diz-nos Bachelard (2001, p. 6).

Sendo assim, a partir das considerações da artista plástica e professora Fayga Ostrower (2012, p. 35), percebemos que parte dessa dificuldade na descrição do processo criativo situa-se, a princípio, justamente em “imaginar o imaginar”, ou seja,

[...] imaginar as formas específicas em que se imagina. Lidamos com todo um sistema de signos que são referidos a uma matéria específica. As ordenações, físicas ou psíquicas, tornam-se simbólicas a partir de sua especificidade material. Não é possível traduzir nem parafrasear o processo imaginativo, porque transpor de uma matéria específica para outra desqualifica essa matéria e não qualifica a outra.

Apontado pela autora como único caminho para responder a essa impossibilidade de tradução do processo imaginativo, Ostrower (2012, p. 35) acredita ainda que é preciso “[...] conhecer bem uma dada materialidade no próprio fazer”<sup>87</sup>, o que, em nosso caso, seriam a estrutura e linguagem próprias da escrita dramática.

Desse modo, longe de querer desvendar os mecanismos inconscientes responsáveis por guiar os caminhos da criação, o que se objetiva neste breve relato é apresentar algumas escolhas e desafios a respeito dos quais o dramaturgo possui consciência suficiente, tendo em vista a materialidade dos elementos dramáticos, para elaborar reflexões a respeito de seu processo criativo. O que não impede, contudo, que o desconhecido possa ser manifesto em alguns momentos.

---

<sup>87</sup> Ostrower (2012, p. 35) complementa sua argumentação afirmando que “com este conhecimento e com a nossa sensibilidade tentaríamos acompanhar analogicamente o fazer de outros”. Ainda que a artista se refira ao olhar sobre a obra de um outro artista, considero que, ao olhar sua própria obra em retrocesso, qualquer artista se torna também não mais apenas o criador, mas também um novo leitor/espetador de sua obra e processo.

Também é preciso alertar que será apresentada aqui a visão do autor sobre o seu ato de criação, não devendo ser entendido, portanto, como um tipo de manual de instruções para a leitura da peça. Por mais que um dramaturgo escreva a partir de um tema ou de uma pesquisa e que, ainda que inconscientemente, deseje sempre significar algo maior que sua história, tendo a concordar com David Ball (2009, p. 108) e sua afirmação de que “uma peça não significa coisa alguma. Uma peça é. A expressão artística é significativa em si mesma e por si mesma. Não traduz, não decodifica, não decifra, nem controla coisa alguma que não seja ela mesma”. Ou, no entendimento de Umberto Eco (2011, p. 37), não se trata de um não-significar do texto, mas de seu entendimento como uma obra aberta a interpretações diferentes para cada leitor, num processo em que os sentidos emergem de modo cooperativo entre a obra e seus destinatários:

O texto está, pois, entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos e os deixou brancos por duas razões. Antes de tudo, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu; e somente em casos de extremo formalismo, de extrema preocupação didática ou de extrema repressividade o texto se complica com redundâncias e especificações ulteriores – até o limite em que se violam as regras normais de conversação. Em segundo lugar, porque, à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar.

Dessa forma, qualquer trabalho artístico que não possua fins excessivamente didáticos, tendo em vista sua função estética, quanto posto ao olhar do leitor/espectador, permite leituras diversas. Algumas que podem, inclusive, alterar o entendimento do próprio artista-criador sobre sua obra. Assim acredito.

Como já apontado em nossa introdução, a peça *Padre Cícero e Lampião*, igualmente como toda esta tese, nasce do meu encanto com a história e a cultura de um Nordeste mais ao interior e até então ignorado por mim, artista-pesquisador nascido e crescido na litorânea capital da Bahia, Salvador. Desse modo, a peça apresenta, como ponto de partida e pano de fundo, um acontecimento histórico cercado de controvérsia suficiente tanto para ampliar as



possibilidades para uma escrita dramaturgica, quanto para criar problemas ao seu dramaturgo. O evento: o encontro das duas personagens-título, em 1926, na cidade cearense de Juazeiro do Norte. A partir dessa situação inicial, no entanto, poucos são os reais pontos de contato de *Padre Cícero e Lampião* com a história propriamente dita.

Dois são os principais motivos pelos quais ocorre tal dissociação entre dramaturgia e história na escrita da peça. Em primeiro lugar, e talvez o aspecto mais óbvio, está no fato de arte (a dramaturgia) e ciência (a história) não seguirem necessariamente o mesmo percurso, justamente por possuírem objetivos distintos. Dessa forma, ainda que se possam relativizar alguns aspectos<sup>88</sup>, a história, trabalhando quase sempre em torno dos fatos, possui uma relação finalística mais aproximada com a noção de verdade. Por outro lado, sabe-se desde Aristóteles (ver p. 118), que a dramaturgia escapa desse critério, relacionando-se de modo muito mais próximo com o espaço da imaginação e da livre criação.

O outro aspecto que justifica o distanciamento entre história e dramaturgia, no caso da peça *Padre Cícero e Lampião*, refere-se justamente às controvérsias que envolvem tal encontro entre essas personagens no plano do histórico. Vejamos, por exemplo, algumas importantes divergências encontradas quando comparamos o que dizem os quatro principais biógrafos/historiadores consultados durante a escrita dessa peça<sup>89</sup>. Em comum, a respeito do referido encontro, os autores concordam, praticamente, apenas no fato de que este ocorreu e de que Padre Cícero dera a Lampião o conselho de que abandonasse a vida de cangaceiro.

---

<sup>88</sup> Adam Schaff nos apresenta o seguinte resumo sobre o que considera ser a real a natureza do fato histórico, relativizando, inclusive, a ideia de uma verdade objetiva e/ou absoluta para a história. Segundo o filósofo polonês:

“No seu trabalho, o historiador não parte dos fatos, mas dos materiais históricos, das fontes, no sentido mais extenso desse termo, com a ajuda dos quais constrói o que chamamos fatos históricos. Constrói-os na medida em que seleciona os materiais disponíveis em função de um certo critério de valor, como na medida em que os articula, conferindo-lhes a forma de acontecimentos históricos. Assim, a despeito das aparências e das convicções correntes, os fatos históricos não são um ponto de partida, mas um fim, um resultado. Por conseguinte, não há nada de espantoso em que os mesmos materiais, semelhantes nisto a uma matéria-prima, a uma substância bruta, sirvam para construções diferentes. E é aí que intervém toda a gama das manifestações do fator subjetivo: desde o saber efetivo do sujeito sobre a sociedade até às determinações sociais mais diversas” (SCHAFF, 1995, p. 307).

<sup>89</sup> CHANDLER (1980); MELLO (2012); NETO (2009); e OLIVEIRA (1970).

Assim, de acordo com Billy Jaynes Chandler (1980, p. 78),

Acompanhado por um oficial dos Batalhões Patrióticos, [Lampião] entrou na comarca de Juazeiro no dia 3 de março, e, contam que, ao passarem por Barbalha, a conduta dos cangaceiros foi exemplar. Acamparam numa fazenda do Floro, enquanto se preparavam para entrar na cidade. Lá, foram visitados pelo prefeito [Padre Cícero] e pelo Coronel Pedro Silvino, um dos homens fortes do Cariri, que estava no comando dos Batalhões Patrióticos. Dizem os jornais que, prometeram a Lampião o seu perdão e o comando de um destacamento, caso consentisse em combater os revoltosos.

No trecho destacado, não está clara a data do encontro, mas, levando-se em consideração que Chandler (1980, p. 79) indica ainda que “Lampião e seus cangaceiros entraram na cidade de Juazeiro no dia 4 de março, à tarde”, restam apenas duas datas possíveis: 3 e 4 de março de 1926. Ao chegar em Juazeiro do Norte, ainda segundo o autor, Lampião e seu bando se abrigaram na casa do comerciante e poeta popular João Mendes. Este é o lugar, contudo, que Lira Neto (2009, p. 475-476), em sua versão, indica como o local do encontro, conforme podemos observar nos fragmentos a seguir de sua biografia sobre Padre Cícero:

Livre e desimpedido para entrar na cidade, Virgulino e seus homens rumaram para o centro. Ficaram hospedados no sobradinho do poeta popular João Mendes de Oliveira, localizado na rua Boa Vista, não muito distante de onde morava Cícero. [...]  
Somente quando o relógio da igreja marcou as dez horas da noite daquele 4 de março de 1926, Cícero resolveu ir ao encontro do bandido, protegido da indiscrição da maior parte da cidade, que dormia. Segundo os poucos e privilegiados espectadores da cena, o padre teria tentado de todas as formas convencer Lampião a se regenerar:  
“Virgulino, se você não se arrepender logo, será um condenado de Deus. Vai direto pro Inferno, queimar pelos tantos crimes que traz nas costas”, dissera-lhe Cícero.

Sobre o fragmento de Lira Neto, é importante observar a precisão com que o biógrafo aponta o momento do encontro: após às dez horas da noite de 4 de março de 1926. Caminho completamente diferente da versão menos precisa do historiador Frederico Pernambucano de Mello (2012, p. 87), que indica apenas ter sido “uma festa só, a permanência dos cangaceiros de 4 a 7 de março na terra do Padrinho”, sem distinguir nem local nem data específica para o encontro.

A única discordância, entretanto, sobre o período de permanência de Lampião na cidade de Juazeiro do Norte é encontrada na mais antiga obra dentre as observadas. Apenas a historiadora Aglae Lima de Oliveira situa o encontro em data posterior àquela comumente apontada como a de saída dos cangaceiros da cidade (7 de março de 1926). Talvez a anterioridade cronológica da publicação (a obra de Oliveira é a mais antiga e única datada na década de 1970) tenha impedido sua autora de ter tido acesso a outras versões ou contestações, mas o fato é que, de acordo com Oliveira, foi apenas no dia 10 de março de 1926, na Igreja Matriz de Nossa Senhora das Dores, que Lampião encontrou seu idolatrado Padim, conforme podemos observar no seguinte trecho:

No dia 9 de março de 1926, às 10 horas da noite, Lampião e seus cabras acamparam nas imediações da Fazenda Barreiros, do deputado federal Dr. Floro Bartolomeu.

Após o café da manhã do dia seguinte, encaminhou-se à Igreja Matriz N. S.<sup>a</sup> das Dores. Palestrou demoradamente, em audiência particular com o padre Cícero Romão Batista. Lampião manifestou ao sacerdote o grande desejo de ser incluído no Batalhão Patriota. Batalhão das Forças Legais, sediado em Campos Sales, Estado do Ceará. Solicitou sua interferência a fim de conseguir o despacho de sua promoção ao posto de capitão, reservando para Antonio Ferreira e Sabino Barbosa de Melo os postos respectivamente de 1<sup>o</sup> e 2<sup>o</sup> Tenente. O Padre Cícero redigiu a patente. O Dr. Pedro de Albuquerque Uchoa, engenheiro-agrônomo do Ministério da Agricultura, a pedido do padre, assinou o documento.

Em resumo, após observar especificamente as referências ao local e à data em nossos estudos, localizamos as seguintes versões a respeito do encontro entre Padre Cícero e Lampião em 1926:

**QUADRO 1:** Local e data do encontro entre Padre Cícero e Lampião segundo os diferentes autores consultados

AUTOR	LOCAL	DATA
CHANDLER, 1980	Fazenda Barreiros, propriedade de Floro Bartolomeu nas imediações de Juazeiro do Norte.	3 ou 4 de março de 1926.

NETO, 2009	Pequeno sobrado do poeta popular João Mendes de Oliveira, localizado no centro de Juazeiro do Norte.	Depois das 22 horas do dia 4 de março de 1926.
MELLO, 2012	Não determinado.	Entre 4 e 7 de março de 1926.
OLIVEIRA, 1970	Igreja Matriz Nossa Senhora das Dores, localizada no centro de Juazeiro do Norte.	Manhã do dia 10 de março de 1926.

Fonte: Elaborado pelo autor

Diante da clara indefinição, mesmo entre os importantes autores consultados, foi preciso tomar uma decisão sobre a data e, principalmente, o local do primeiro encontro entre Padre Cícero e Lampião, afinal, um encontro “numa fazenda do Floro”, nas imediações da cidade, onde Lampião estaria abrigado segundo Chandler, é diferente de um encontro “no sobradinho do poeta popular João Mendes de Oliveira”, no centro de Juazeiro, conforme Neto, ou na “Igreja Matriz N. S.<sup>a</sup> das Dores”, de acordo com Oliveira. Nesse caso, a minha escolha por este último cenário, além de se dar no sentido de estabelecer um local carregado de simbolismo para ambas as personagens (lembramos a forte religiosidade do Capitão Virgulino), confirma o posicionamento de não buscar por uma conexão profunda com a história tal como ocorrida, com a peça sendo não uma tentativa de reconstituição de um fato “verdadeiro”, mas sim de abertura do leque do possível.

Quanto à data do encontro, pensando ser preciosismo inútil decidir-se por uma data específica quando também são manifestas as divergências, optei por algo mais genérico, mas que não fugisse de um registro histórico aproximado, daí o “Março de 1926”.

Se a reunião entre Padre Cícero e Lampião foi uma espécie de imagem inicial para a escrita da peça, o desenvolvimento da dramaturgia em si necessitou de mais informações para ocorrer. Desse modo, recorro novamente a Ostrower (2012, p. 39):

[...] a imaginação criativa nasce do interesse, do entusiasmo de um indivíduo pelas possibilidades maiores de certas matérias ou certas realidades. Provém de sua capacidade de se relacionar com elas. Pois,

antes de mais nada, as indagações constituem *formas de relacionamento afetivo*, formas de respeito pela essencialidade de um fenômeno.

Assim, algumas indagações precisaram ser feitas e respondidas antes mesmo da primeira palavra acontecer. Além disso, acreditava que uma espécie de pergunta-chave deveria guiar praticamente todas as respostas, no sentido de estabelecer uma maior conexão entre o trabalho do pesquisador e o do dramaturgo. Desse modo, foi fundamentalmente a partir da análise das peças de Jairo Lima, Francisco Pereira da Silva e Marcos Barbosa, que surgiu o questionamento sobre como unir imagens legendárias e não-legendárias das duas personagens em uma só construção dramática. Na busca por melhor conectar o trabalho estritamente acadêmico (a tese) com o artístico (a peça), surge, portanto, a seguinte pergunta-chave: como criar uma obra dramática que exiba a força legendária de Padre Cícero e Lampião sem deixar de mostrar as contradições presentes em ambas as personagens?

A partir, portanto, de uma ideia inicial (abordar o encontro entre Padre Cícero e Lampião em Juazeiro do Norte) e da elaboração da pergunta-chave exposta acima, passei a me debruçar sobre algumas questões básicas, a meu ver, para o desenvolvimento adequado de um drama. Por exemplo: que enredo surgiria a partir deste contexto inicial? Quem seriam as personagens e qual a busca de cada uma na trama? Que tipo de linguagem empregar? Qual o desfecho planejado e o que poderia acontecer até que se chegasse nele? Além de questões mais ligadas à forma propriamente dita ou, até mesmo, a demandas de produção, já que a viabilidade financeira de uma montagem, infelizmente, também é preocupação sempre presente entre artistas teatrais. Dessa maneira, questões a respeito de como seria dividido o texto (atos, cenas, quadros?) ou de quantos atores estariam em cena, igualmente fizeram parte das minhas conjecturas iniciais.

Foi justamente como consequência destes questionamentos iniciais que surgiu não apenas o nosso terceiro personagem (o Diabo) quanto a decisão por apresentar um segundo encontro, além do de 1926, entre Padre Cícero e Lampião. Ambas as escolhas, contudo, estão intimamente imbricadas uma na outra, afinal, a busca do Diabo pelo rei do cangaço é que justificaria esse segundo encontro de Lampião com o sacerdote nos confins do sertão nordestino.

De igual modo, podemos dizer também que é precisamente o Diabo quem ajuda a estabelecer a conexão não só entre o mundo dos vivos com o dos mortos, como entre o universo legendário e o não-legendário, auxiliando na resposta de minha pergunta-chave.

Muito presente nas diversas narrativas populares e de cunho legendário especialmente sobre Lampião, sendo, inclusive, personagem fundamental em uma de nossas peças analisadas (“A chegada de Lampião no Inferno”, de Jairo Lima), o Diabo surge de forma extremamente pertinente a nossos propósitos. Trata-se de uma personagem que, justamente por ser o referencial máximo do Mal<sup>90</sup> para todo o mundo judaico-cristão, surge sempre nas narrativas ocidentais como uma espécie de valor de referência. Resistir, contrapor-se ou interferir nas ações do Diabo, como nas interrupções milagrosas de Padre Cícero tanto em nossa trama quanto na de Jairo Lima, é quase sempre sinal de grande virtude. Já vencer Satanás numa disputa pelo trono do Inferno, ou enganá-lo para fugir também do Inferno, como fazem, respectivamente, o Lampião do dramaturgo pernambucano e o de nossa peça, são atos que, se não expressam necessariamente marcas maiores de grande virtude ou de suprema maldade, ainda assim colocam ambos os Lampiões num patamar de exemplaridade sobre-humana, transformando-os quase que automaticamente em seres legendários, ainda que tal ideia precise ser relativizada.

Se, em nossa tese, compreendemos que a utilização de recursos épicos seria possivelmente a estratégia que melhor propiciaria uma mostra mais adequada da *Vita* legendária na escrita dramatúrgica, não significa, no entanto, que outros recursos, mais associados ao drama, não pudessem também abrigar possibilidades de mostra dos elementos legendários, ainda que de modo diverso ou em menor grau. A oposição das personagens ao Diabo, por exemplo, poderia apontar o caminho para uma aproximação entre legenda e dramaturgia com a utilização de um elemento muito comumente associado ao universo do dramático: o conflito.

---

<sup>90</sup> “O mito do Diabo é vizinho dos mitos do Dragão, da serpente, do guardião do limiar (monstro) e do simbolismo do encerramento, de limite. Passar além desse ponto é ser maldito ou sagrado, vítima do diabo ou eleito de Deus. É a queda ou é a ascensão” (VIREL, 1965, p. 791 *apud* CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 337).

Resultante do encontro do herói, na busca por seu objetivo, com forças antagônicas, a noção de conflito dramático, cuja fundação teórica está associada a Hegel<sup>91</sup>, geraria uma tensão voltada ao desfecho que pode ser apontada como a mola propulsora essencial ao desenvolvimento do drama. No entanto, para uma real sustentação do conflito, é preciso que tais forças antagônicas possuam minimamente poderes equivalentes. Nesse sentido, se o Diabo apresentar-se como o representante maior do Mal, aquele que se opõe a ele no drama, ou a quem ele se opõe, deve possuir certa equivalência, para o Bem (legenda) ou para o Mal (anti-legenda). Contudo, tal esquema parece funcionar plenamente apenas nas narrativas teatrais próprias da Idade Média ou de cunho melodramático, em que o maniqueísmo é tido como uma espécie de regra fundamental de funcionamento das obras. Na escrita teatral moderna e contemporânea, seria difícil estabelecer um conflito entre Bem e Mal em termos absolutos e nem se trata do nosso objetivo, já que, como se pode perceber ao final de *Padre Cícero e Lampião*, aqueles que se opõem ao Diabo na peça passam longe de se mostrarem como representantes absolutos do Bem ou do Mal, ainda que possamos dizer que, só de encararem o Diabo de igual para igual, mesmo que momentaneamente, Padre Cícero e Lampião demonstram as tais forças sobre-humanas que fazem deles seres legendários, mesmo sendo vencidos ao final.

Com a decisão de colocar o Diabo em cena e, ao mesmo tempo, contar a história do encontro em Juazeiro do Norte de maneira muito específica, mostrando uma construção de personagens que preservasse tanto uma visão legendária quanto não-legendária de Padre Cícero e Lampião, optei pela estruturação da peça em três quadros, ainda que não assim nomeados. Ao estabelecer locais e tempos distintos para cada quadro da peça, busquei especialmente (1) preservar um ambiente mais humano e menos legendário para o primeiro encontro entre eles, na sacristia da Igreja Matriz, criando, ao mesmo tempo, (2) um espaço propício para a apresentação de suas formas

---

<sup>91</sup> “É, possivelmente, a primeira vez que, de forma tão explícita e consequente, se fala em *conflitos* como elementos essenciais à caminhada da ação dramática e, portanto, à poesia dramática. E isso é natural. Tratando-se, como se trata, no caso de Hegel, de um filósofo lógico-idealista que contrapôs a sua dialética à lógica e à metafísica aristotélicas, o *conflito* está sempre na base de todo o seu pensamento [...]” (PALLOTTINI, 2005, p. 27).

legendárias, ao tratar do encontro pós-morte de suas almas na vagueza de um “ponto isolado no sertão nordestino”.

A propósito da relação de interdependência entre os quadros, cabem mais algumas palavras sobre o Diabo, especialmente a respeito de sua presença no chamado quadro 0, assim intitulado em função de apresentar uma espécie de preâmbulo da peça. O surgimento do Coisa ruim, tanto no início quanto no final da peça *Padre Cícero e Lampião*, parte especialmente da intenção de, além de criar um elo entre suas aparições, justificando assim sua presença no quadro derradeiro, fazê-lo desempenhar uma função própria dos prólogos, ou seja,

[...] dar boas-vindas [ao público] e anunciar alguns temas importantes, como o início da função, fornecendo-lhe dados considerados necessários à boa compreensão da peça. Trata-se de uma espécie de “prefácio” da peça, no qual só é correto falar ao público de algo que esteja fora da intriga e seja do interesse do poeta e da própria peça (PAVIS, 2008, p. 308).

Desse modo, questões levantadas durante o restante da trama são, propositadamente, apresentadas *en passant* pelo Diabo, buscando criar elos temáticos com a história a ser contada pela peça. Assim, o Demo fala na “expressão selvagem” e nos “piores medos” da humanidade, mas também da “fé” e da “incansável capacidade de alguns em resistir”. Além disso, no momento em que busco apresentar Padre Cícero e Lampião, por exemplo, o Diabo chega a se confundir com este pobre e mortal autor, falando em alguns homens que “obviamente, me chamam mais atenção do que outros”. Os tais homens exemplares que são objeto de nossa pesquisa e personagens de nossa dramaturgia. Constituindo-se como o meu duplo também ao final da peça, o Diabo que busca a alma de Lampião é ainda o dramaturgo à procura de suas personagens. No entanto, apenas o Capeta quer condenar Lampião ao Inferno.

Desde o início de nossa pesquisa, diante de tantas imagens e abordagens díspares sobre Padre Cícero e Lampião, optei por apresentar os mais diversos posicionamentos sem, no entanto, julgar as personagens, mantendo-me, na medida do possível, imparcial diante delas. No entanto, agora, com a peça já construída, consigo observar claramente minha tomada de posição.

As figuras de Padre Cícero e Lampião, muitas vezes opostas por parcela significativa do imaginário popular, representando o Bem e o Mal,



respectivamente, como polos distintos, nunca foram isto para mim. Se, como seres humanos, vejo-os carregados de interessantes contradições, como seres legendários ou imagens poéticas, é justamente o elemento da ambivalência que também atraiu-me a tais figuras. Segundo Bachelard (1989, p. 9), “a chama, dentre os objetos do mundo que nos fazem sonhar, é um dos maiores operadores de imagem”. Posso certamente afirmar que Padre Cícero e Lampião foram a minha chama.

Utilizo-me da imagem do fogo por acreditar que ela é a que melhor pode ilustrar meu ponto de vista. Nas palavras de outro estudioso do imaginário, Gilbert Durand (2012, p. 174-175), o símbolo do fogo “[...] tanto no cristianismo como fora dele [...], carrega-se de significações ambivalentes”, podendo ser visto como um elemento purificador ou ser “sexualmente valorizado”. Por essa via, Padre Cícero e Lampião parecem representar, a princípio, em duas figuras opostas o que, em um só símbolo, é contraditorial. O Bem e o Mal bem definidos, como dois valores essenciais do imaginário nordestino. No entanto, tal qual a chama da vela, mesclados como Um ao encontrarem-se em nossa trama. Homens-chama, operadores de imagens, guardando o Bem e o Mal em si como o fogo, dentro do cruel sistema político, econômico e social que então vigorava no sertão nordestino.

Como a escrita de uma peça, a meu ver, também se processa a partir de uma negociação entre elementos tão conflitantes quanto complementares, como, por exemplo, consciente e inconsciente, além de todas as crises, revisões e encantamentos que se dão ao longo do processo, é praticamente impossível precisar a cronologia exata dos eventos que concorreram para a construção da trama de *Padre Cícero e Lampião*. Em que momento específico foi tomada tal decisão, quando surgiram determinadas imagens, foram feitos os desvios necessários ou encontrados certos caminhos? Dificilmente saberia responder com exatidão. Notemos, no entanto, que algumas estratégias e esquemas prévios podem auxiliar o dramaturgo em seu processo de escrita, ao longo da transformação de uma ideia inicial em obra final, ainda que caiba ressaltar sempre que a relação entre planejamento e resultado obtido não necessariamente podem acabar correspondendo plenamente. Conforme já observado no processo de criação dramatúrgica levado a cabo em minha dissertação de mestrado,

No processo de escrita de uma peça, por mais que existam elementos pré-definidos, que exista uma história já pensada, e mesmo que se possa ainda delimitar, no plano das ideias, cada passo a ser percorrido para se contar essa história, sempre existe também uma surpresa, um imprevisto escondido no desdobrar das palavras (OLIVEIRA, 2012, p. 140).

Por mais confiança que um dramaturgo possa ter na sua inspiração, ainda assim, um projeto mínimo, mesmo que não colocado no papel, mas apenas e arriscadamente na cabeça deste autor, pode ser o elemento que lhe falta para garantir o pleno desenvolvimento de sua dramaturgia. Desenhos, tabelas, diagramas, gráficos. Elementos mais da superfície narrativa ou modelos mais aprofundados e complexos, como, por exemplo, estudos psicológicos sobre as personagens ou escritos mais detalhados sobre a ação a ser desenvolvida. Acredito que cada obra ou artista demanda um esquema/plano/projeto/quadro diferente, que melhor se adequa às exigências de um determinado tipo de escrita ou propósito.

Dessa maneira, a fim de ser menos surpreendido ao longo do processo, resolvi lançar mão de um pequeno esquema para guiar a minha escrita, contendo alguns elementos que considere básicos para a formulação de um plano narrativo para a peça *Padre Cícero e Lampião*, segundo podemos observar no quadro a seguir:

**QUADRO 2:** Esquema para a construção narrativa

QUADRO	1	2
CENÁRIO	Juazeiro do Norte. Sacristia da Igreja Matriz Nossa Senhora das Dores.	Algum ponto isolado no sertão nordestino.
CONTEXTO INICIAL	Padre Cícero vai até o local onde está Lampião durante a visita do cangaceiro a Juazeiro do Norte.	A alma de Lampião é finalmente encontrada pelo Diabo, mas, antes de ser levado para o Inferno, o cangaceiro pede pela intercessão de Padre Cícero.
OBJETIVOS	- Padre Cícero: convencer Lampião a ir embora de Juazeiro do Norte com seu bando; - Lampião: conseguir as armas, munições e o título de Capitão que lhe fora prometido.	- Padre Cícero: descobrir se Lampião se arrependeu de suas maldades; - Lampião: convencer Padre Cícero a levá-lo para o Céu.

FINAL	Após confrontarem-se duramente, os dois entram em acordo para terem o que desejam, Lampião pede a benção a Padre Cícero e este sai.	Padre Cícero desiste da alma de Lampião e acaba entregando-o ao Diabo.
-------	---	--

Fonte: Elaborado pelo autor.

Conforme se pode notar, o esquema acima formulado é bastante simples e apresenta, além da divisão da peça nos seus dois quadros principais, informações relativas ao local da ação (“cenário”), o “contexto inicial” de cada situação dada, os “objetivos” das principais personagens e o “final” projetado. Se este último dado foi importante para saber onde o autor estaria indo na escrita de cada quadro, ou gostaria de estar indo, os demais elementos foram fundamentais para melhor formular algumas bases essenciais para um melhor estabelecimento do drama (local, tempo, personagens e enredo). Foi, portanto, a partir e em função deste esquema inicial que se deu a escrita propriamente dita da peça.

No caso de *Padre Cícero e Lampião*, o planejamento e toda a definição sobre o que escrever (quem seriam as personagens, enredo etc.) ocuparam muito mais tempo e sofrimento do que o próprio processo de escrita. Após delimitar o que deveria ser escrito, tendo definido inclusive o modo de falar das personagens (sem excessos de falsos sotaques ou desvios linguísticos), a dramaturgia desenvolveu-se de modo fluido, sem maiores crises. Atribuo isto não apenas à organização dos elementos da obra artística especificamente, mas também ao trabalho de pesquisa anterior. Conforme opina Syd Field (p. 2001, p. 13) em seu aclamado manual para a escrita de roteiros audiovisuais,

Muita gente se questiona sobre o valor, ou necessidade, de fazer pesquisa. Até onde posso opinar, pesquisa é absolutamente essencial. Todo texto exige pesquisa e pesquisa significa reunir informação. Lembre-se: a parte mais difícil de escrever é saber o que escrever.

Ainda segundo o autor, o referido trabalho de pesquisa evita que a escrita desmorone pouco depois das primeiras páginas escritas. Cada vez mais tendo a concordar com Field, apesar das manifestas diferenças entre a dramaturgia de peças teatrais e a de roteiros cinematográficos.

Nesse sentido, é fundamental destacar que *Padre Cícero e Lampião* compõe-se como uma obra marcada intensamente pelo elemento da intertextualidade. É impossível, ao menos para mim, ignorar toda uma rede de textos ecoados no ato de criação. Ainda que não explícita por qualquer tipo de citação na peça e que não existam parâmetros para mensurá-la, a conexão com o material pesquisado, especialmente com as múltiplas imagens legendárias de Padre Cícero e Lampião e com as três obras dramatúrgicas estudadas, se faz presente e também participa como guia de minhas escolhas. Não há como esconder, por exemplo, a relação entre o encontro na igreja e *Auto de Angicos*. Ou o eco dos cordéis e da obra de Jairo Lima na parte final de nossa peça. Desse modo, de acordo com Sant’Anna (2012, p. 249),

A intertextualidade, embora não constitua uma novidade, na literatura, por exemplo, tornou-se especial a partir do final do século XIX, quando houve, como explica a crítica Leyla Perrone-Moisés, um estilhaçamento temático e uma profusão de vários discursos nas obras, não se podendo encara suas personagens como vozes unificadas por uma verdade englobante, de ordem ideológica (a filosofia do autor) ou psicológica (a personalidade do autor); a linguagem dessas obras tornou-se “um campo de trocas incontroláveis e imprevisíveis”, uma intercomunicação dos discursos de diferentes épocas, ou de diferentes áreas linguísticas, numa elaboração ilimitada da forma e do sentido em termos de “apropriação livre” de umas obras pelas outras, assumida e feita de forma sistemática. Cada texto teria passado, assim, a constituir uma rede de textos em discussão, em reação, em diálogo.

A despeito da escrita da peça ter se desenvolvido num bom andamento após o trabalho de pesquisa e o estabelecimento do Esquema para a construção narrativa (ver Quadro 2), ao terminarmos a leitura das últimas linhas de *Padre Cícero e Lampião*, sabemos que Padre Cícero não necessariamente “desiste da alma de Lampião”, o que demonstra claramente como demandas surgidas durante a escrita podem modificar qualquer plano anterior. Para que o trabalho dramatúrgico possa alcançar o seu objetivo final, assim penso, o dramaturgo precisa estar sempre aberto às possibilidades de mudança surgidas no andamento do seu trabalho de criação. A dramaturgia se faz sempre em um “durante”, nunca num “antes”. Dessa forma, as personagens que ganham vida à revelia de seu autor, na célebre peça de Luigi Pirandello, não são, de todo, apenas uma ficção do dramaturgo italiano. Por mais preparado e conhecido que

pareça o terreno, a obra sempre se manifesta, e por vezes à revelia dos planos iniciais de seu artista-criador.

Ditas estas breves palavras sobre nosso processo criativo, cabe a mim, o dramaturgo, deixar a avaliação sobre o resultado final, junto com todas as demais interpretações, aos leitores e/ou possíveis encenadores, atores e espectadores de *Padre Cícero e Lampião*. Cabe a mim ainda, como o cadáver que passo a ser<sup>92</sup>, lidar sozinho com o encontro entre os sentimentos, sensações e pensamentos experimentados durante o ato criativo e qualquer exegese ou crítica possível. Assim como conclui o poeta francês Paul Valéry (1991, p. 168), sentindo-se como um “fantasma capturado” ao ouvir a análise de um professor da Sorbonne sobre seu poema *O cemitério marinho* (e numa clara conexão com o pensamento de Umberto Eco): “Não é em mim que se compõe a unidade real de minha obra. Eu escrevi uma ‘partitura’ – mas só posso escutá-la quando executada pela alma e pelo espírito de outra pessoa”.

---

<sup>92</sup> “[...] o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 2004, p. 64).

## CONCLUSÃO

*“Acaba a peça, e o rei é um mendigo;  
E tudo acaba bem, é o que lhes digo.  
Se ficam satisfeitos; nós pagamos,  
Lutando para ver se melhoramos.  
Recebam bem nossas atuações:  
Por suas mãos damos nossos corações”.*  
**William Shakespeare.**

Padre Cícero assegurava que viveria até os 150 anos. Lampião, diziam alguns, não morreu em Angicos, mas largou o cangaço e aquietou-se em algum canto por Minas Gerais. O primeiro reúne até hoje inúmeros devotos em torno do culto à sua imagem, já o segundo, sustenta incólume o título de “rei do cangaço”. Dois homens, amados e odiados em larga medida, e que estabeleceram para sempre seu lugar na história. Os tempos mudaram, ambos já não pertencem mais ao mundo dos vivos, no entanto, ainda parecem atrair a atenção e despertarem o fascínio, não só de artistas e pesquisadores, como de toda uma gama de pessoas movidas pela curiosidade de saber um pouco mais sobre essas figuras extraordinárias do sertão brasileiro.

Conforme já tratado em nossa “Introdução”, esta tese partiu, portanto, do encanto de um turista, passando ao desejo criativo de um artista, até alcançar a forma de uma pesquisa propriamente dita. Buscando, a princípio, elementos para a construção de uma peça sobre o encontro entre Padre Cícero e Lampião, cheguei, graças a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Catarina Sant’Anna, ao mundo da lenda e dos personagens legendários. A partir daí, sempre em conexão com as imagens legendárias do Padim e do rei do cangaço, compreender o que se define por lenda e de que forma se daria sua relação com a dramaturgia teatral na busca de subsídios para a construção de uma peça teatral, se transfigurou no foco principal de nossa pesquisa.

No entanto, especialmente ao olharmos agora pelo retrovisor, é possível compreender que nosso trabalho não foi em busca de uma resposta unívoca sobre esta relação lenda/dramaturgia. Estávamos atrás de um “como”, já que, ao final, uma obra artística resultaria do nosso mergulho teórico. Contudo, possuíamos também o entendimento de que o mundo de possibilidades que

envolve essencialmente o trabalho dramaturgico<sup>93</sup> nos obrigaria a aceitar as limitações de nosso empreendimento.

Desse modo, acredito que a cada capítulo coube responder uma pergunta de nossa Introdução. No primeiro, interessamo-nos por saber quais os elementos constitutivos da forma narrativa da lenda e como esses elementos podem ser associados a Padre Cícero e Lampião a ponto de considerarmos-os personagens legendários; no segundo capítulo, preocupamo-nos em compreender de que modos a lenda se relacionaria com a forma dramática nas abordagens sobre tais personagens; e, por fim, guardamos para o terceiro capítulo nossa pergunta-chave: como conciliar os dados contraditórios e abordar os aspectos legendários que cercam as figuras de Padre Cícero e Lampião para a constituição de uma obra dramaturgica sobre o encontro de 1926?

Em nosso primeiro capítulo, objetivamos apontar o que é a lenda a partir da história do conceito e de estudos bibliográficos específicos, além de apresentar algumas imagens legendárias existentes, especialmente na cultura popular, de Padre Cícero e Lampião. Vimos, portanto, que a lenda é, a princípio, uma forma narrativa originada na Idade Média, compreendida como pequenas histórias exemplares (os *exempla*) da vida dos santos contadas geralmente por religiosos com a finalidade de criar uma maior conexão com a população em geral. Aprofundamos nosso olhar sobre as especificidades do *exemplum*, além de tratarmos da relação da lenda com as imagens do Bem e do Mal. Observamos também que o adjetivo “legendário”, advindo dessas lendas medievais originárias, acaba, ao longo de seus usos na história, por abarcar um conjunto maior de seres, que não apenas os santos católicos. Assim, a partir também da noção de antilegenda, conseguimos tratar dos aspectos legendários associados tanto a Padre Cícero quanto a Lampião, abordando os feitos relacionados a aspectos da vida, nascimento e morte das personagens.

---

<sup>93</sup> Vejamos, portanto, o que nos diz Martin Esslin (1978, p. 13-14) a respeito do “drama”, fundamento da dramaturgia:

“As definições – e o pensar a respeito de definições – são coisas valiosas e essenciais, porém jamais devem ser transformadas em absolutos; quando o são, transformam-se em obstáculos ao desenvolvimento orgânico de novas formas, à experimentação e à invenção. É precisamente porque uma atividade como o drama tem delimitações fluidas que ela pode renovar-se continuamente a partir de fontes que, até aquele momento, haviam sido consideradas como residindo para além de seus limites”.

No segundo capítulo, passamos a analisar três obras dramatúrgicas que versam sobre nossas personagens, com foco sempre na relação entre legenda e dramaturgia. Assim, inicialmente abordamos a peça *A chegada de Lampião no Inferno*, de Jairo Lima, e observamos, cena a cena, os elementos legendários que compõem a obra. Expusemos as semelhanças estruturais entre a peça e as lendas originárias medievais, especialmente em função da clara influência da literatura de cordel para a escrita da obra de Lima. Em seguida, no mesmo capítulo, passamos a analisar duas peças, *O chão dos penitentes*, de Francisco Pereira da Silva, e *Auto de Angicos*, de Marcos Barbosa, cujas abordagens sobre Padre Cícero e Lampião, respectivamente, puderam explicitar alguns mecanismos que fazem as personagens escaparem ao trato legendário, como, por exemplo, a inserção de justificativas ficcionais para desmistificar atos pretensamente milagrosos ou o investimento na criação de personagens dentro de um espaço mais íntimo e humano.

Com a consciência da parcialidade de nossa abordagem, diante da vasta gama de obras sobre Padre Cícero e Lampião, e visando também não repetirmos questões e argumentações já suficientemente levantadas pelas três peças com que trabalhamos, neste capítulo fomos obrigados ainda a deixar de lado algumas obras a respeito de nossas personagens. Assim, dentre as peças não utilizadas, poderíamos destacar *Lampião vai ao inferno buscar Maria Bonita*, de Altimar Pimentel, *Farsa com Cangaceiro, Truco e Padre (Xandú Quaresma)*, de Chico de Assis, *A revolução dos beatos*, de Dias Gomes, ou *Lampião*, de Rachel de Queiroz.

Por fim, no terceiro capítulo, apresentamos a peça *Padre Cícero e Lampião* e a subsequente discussão sobre seu processo de criação. Expusemos nossa opção por não construir uma obra tão fiel à história, em função não apenas das versões divergentes de biógrafos e historiadores sobre o encontro de 1926, mas também pelo próprio viés escolhido para a peça. Buscamos assim construir uma obra que permitisse uma abertura imaginária maior, já cientes, de certo modo, das palavras de Sábato Magaldi (2004, p. 263), para quem “o trabalho de ficção que procura tratar a lenda ou a história incorre sempre no perigo de permanecer aquém do modelo, como se o mito, grandioso fora da arte, se rebelasse contra qualquer fixação exigida por esta”.



Apesar da peça ter sido ancorada no trabalho de pesquisa anterior, com forte participação da intertextualidade, como modo de conectar ainda mais profundamente *Padre Cícero e Lampião* com o estudo desenvolvido nos capítulos 1 e 2, havia também a necessidade de utilizar nossa pergunta-chave para mobilizar as decisões a serem tomadas durante o processo de construção da escrita. Como criar uma obra dramatúrgica que exibisse a força legendária de Padre Cícero e Lampião sem deixar de mostrar as contradições presentes em ambas as personagens? Nossa resposta, esperamos, está exibida no próprio capítulo 3, especialmente na forma de nossa peça.

Cabe-nos ainda demarcar que uma peça, mesmo que sempre mantenha seu estatuto de texto literário, é destinada essencialmente para o palco. Desse modo, pelo menos até sua primeira montagem, até o encontro da palavra escrita com a voz dos seus primeiros atores, reescritas fatalmente deverão ocorrer. No entanto, acreditamos que o resultado apresentado nesta tese satisfaz significativamente os nossos anseios iniciais.

No mais, a riqueza de imagens produzidas pelo imaginário brasileiro sobre as proeminentes figuras históricas de Padre Cícero e Lampião, com que nos deparamos ao longo dessa tese, nos faz também lembrar mais uma vez Bachelard (1990, p. 66), para quem “a melhor maneira de explicar o extraordinário é acrescentar o extraordinário ao extraordinário”.



**Imagem 17: Foto do pesquisador em frente à estátua de Padre Cícero, em sua primeira visita à cidade de Juazeiro do Norte, em 2013.**

## REFERÊNCIAS

ACCIOLY, Marcus. **Nordestinados**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: INL, 1978.

ACOPIARA, Moreira de. **Lampião e Padre Cícero num debate inteligente**. S.l: s.n., s.d.

ANSELMO, Otacílio. **Padre Cícero: mito e realidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

ARISTÓTELES. Poética. Trad. Eudoro de Souza. In:\_\_\_\_\_. **Aristóteles (II)**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BALL, David. **Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais**. Tradução: Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela**. Tradução: Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

\_\_\_\_\_. **A poética do espaço**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos de uma poética do fogo**. Tradução: Norma Telles. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARBOSA, Marcos. **Auto de Angicos**. Salvador: 2003. Disponível em: <http://www.marcosbarbosa.com.br/auto.pdf> Acesso em 26 jan. 2018.

BARTHES, Rolando. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASCHET, Jérôme. Diabo. Tradução: José Carlos Estêvão. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário analítico do Ocidente medieval** 1. Tradução: Hilário Franco Júnior. São Paulo: Unesp, 2017, p. 358-372.

**BATAILLE, Georges. A literatura e o mal.** Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BELTRÃO, Luiz. **Comunicação e folclore:** um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de ideias. São Paulo: Melhoramentos, 1971.

BERLIOZ, Jacques Berlioz; BEAULIEU, Marie-Anne Polo de. Jacques Le Goff e as narrativas exemplares medievais: as balizas de um percurso. Tradução: Thiago de Souza Ribeiro Chaves. In: **Brathair** - Revista de Estudos Celtas e Germânicos. v. 16, n. 2, 2016, p. 44-73 [on-line]. Disponível em: <http://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/viewFile/1245/981/> Acesso em 13 jan. 2018.

**BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro.** Tradução: Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces.** Tradução: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CAVA, Ralph Della. **Milagre em Joazeiro.** Tradução: Maria Yedda Linhares. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. **Lampião não era tão Cão como se pinta.** Salvador: Agência de Folhetos de Rodolfo Coelho Cavalcante, 1982.

\_\_\_\_\_. **Lampião: o terror do Nordeste.** Salvador: Agência de Folhetos de Rodolfo Coelho Cavalcante, 1979.

CHANDLER, Billy Jaynes. **Lampião**: o rei dos cangaceiros. Tradução: Sarita Linhares Barsted. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução: Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

CICERO, Antonio. História. In:\_\_\_\_\_. **A cidade e os livros**. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 59.

COPQUE, Hayaldo. Imaginário e Teatralidade na obra de Marc Chagall. In: SANT'ANNA, Catarina (org.). **Gaston Bachelard**: mestre na arte de criar pensar viver. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 167-179.

DÓRIA, Carlos Alberto. **O cangaço**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Tradução: Hélder Godinho. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Tradução de: Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Tradução: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

EXEMPLUM. In: CEIA, Carlos (coord.). E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), 6 jan. 2018. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6916/exemplum/>. Acesso em 6 jan. 2018.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos**: gênese e lutas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/UFC, 1980.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Tradução de Alvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIORE, BENJAMIN. Paulo, a exemplificação e a imitação. In: SAMPLEY, J. Paul (Org.). **Paulo no mundo greco-romano**: um compêndio. Tradução de José Raimundo Vidigal. São Paulo: Paulus, 2008, p. 197-221.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. Organização: Franca Rame. Tradução: Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. São Paulo: Editora Senac, 2011.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. Apresentação. In: VARAZZE, Jacopo de. **Legenda áurea**: vidas de santos. Tradução: Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 11-25.

HOBBSAWN, Eric. **Bandidos**. Tradução: Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

JASMIN, Élise. **Lampião, senhor do sertão**: vidas e mortes de um cangaceiro. Tradução: Maria Celeste Franco Faria Marcondes e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 2016.

JOLLES, André. **Formas simples**: Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LAMPEÃO e seu grupo. **Jornal do Recife**, Recife, p. 3, 10 abr. 1926.

LE GOFF, Jacques. **Heróis e maravilhas da Idade Média**. Tradução: Stephania Matousek. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário analítico do Ocidente medieval 1**. Tradução: Hilário Franco Júnior. São Paulo: Unesp, 2017a.

\_\_\_\_\_. **Dicionário analítico do Ocidente medieval 2**. Tradução: Hilário Franco Júnior. São Paulo: Unesp, 2017b.

LEGENDA. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, p. 1247.

LEGENDA. In: HOUAISS, A.; VILLAR, M. S.; FRANCO, F. M. M. **Pequeno dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia. São Paulo: Moderna, 2015, p. 583.

LIMA, Edmir. Há 40 anos, sanfoneiro contou que Lampião fez cidade dançar pelada, 17 nov. 2017. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/banco-de-dados/2017/11/1935381-ha-40-anos-sanfoneiro-contou-que-lampiao-fez-cidade-dancar-pelada.shtml>. Acesso em 19 abr. 2018.

LIMA, Jairo. **A chegada de Lampião no inferno**. S.l.: s.n., 1972.

LOPES, José de Ribamar (org.). **Literatura de cordel**: antologia. Fortaleza: BNB, 1983.

LOURENÇO FILHO, Manoel Bergström. **Juazeiro do Padre Cícero**. Brasília: MEC/Inep, 2002.

LUSTOSA, Isabel. **De olho em Lampião**: violência e esperteza. São Paulo: Claro Enigma, 2011.

LYONS, John D. **Exemplum**: the rhetoric of example in early modern France and Italy. Princeton: Princeton University Press, 1989.

MACEDO, Nertan. **Capitão Virgulino Ferreira Lampião**. Rio de Janeiro: Leitura, 1960a.

\_\_\_\_\_. **O padre e a beata**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1960b.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2004.

MATOS, Gregório de. **Poemas escolhidos**. São Paulo: Cultrix, 1986.

MAXADO, Franklin. **O que é literatura de cordel**. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

MELLO, Beliza Áurea de Arruda. Tradições discursivas dos exempla: da Idade Média aos folhetos de cordel. In: **Revista do GELNE**, Natal, Vol. 18, Nº 2, 2016, p. 247-275.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Benjamin Abrahão: entre anjos e cangaceiros**. São Paulo: Escrituras, 2012.

\_\_\_\_\_. **Estrelas de couro: a estética do cangaço**. São Paulo: Escrituras, 2015.

\_\_\_\_\_. **Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil**. São Paulo: A Girafa, 2011.

MELO, Veríssimo de. Literatura de cordel: visão histórica e aspectos principais. In: LOPES, José de Ribamar (org.). **Literatura de cordel: antologia**. Fortaleza: BNB, 1983. p. 3-52.

MENDES, Cleise. **A Personagem no Drama: caracterização**. s/d (apostila).

NEGREIROS, Adriana. **Maria Bonita: sexo, violência e mulheres no cangaço**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

NETO, Lira. **Padre Cícero: Poder, fé e guerra no sertão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLIVEIRA, Aglae Lima de. **Lampião: cangaço e nordeste**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1970.

OLIVEIRA, Hayaldo Copque Fraga de. **Do palco às telas e das telas ao palco: análise da teatralidade e criação dramaturgica a partir das obras de Marc**



Chagall. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção da personagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. **O que é Dramaturgia?** São Paulo: Brasiliense, 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (dir.). São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no Teatro. IN: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 81-101.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O messianismo no Brasil e no mundo**. São Paulo: Dominus, 1965.

\_\_\_\_\_. **Os cangaceiros**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

RAMOS, Graciliano. **Cangaços**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

ROCHA, Glauber. **Deus e o diabo na terra do sol**. Versão restaurada e remasterizada. DVD duplo. 125 min. Versátil Home Video e RIOFILM. Com legendas em inglês, espanhol, francês, português. Brasil 1964. [Coleção Glauber Rocha] S/data.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro épico**. São Paulo Perspectiva, 2011.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução: Paulo Neves e Monica Stahel (revisão). São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SANT'ANNA, Catarina. **A alma de Lampião na voz dos cantadores**. Trabalho Acadêmico apresentado à disciplina Literatura de cordel do Curso de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. São Paulo, 1982.

\_\_\_\_\_. **Metalinguagem e Teatro**: A obra de Jorge Andrade. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SANTOS, Valeriano Félix. **A volta de Lampião**. Luzeiro: São Paulo, s/d.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Sobre a fábula e o desvio**. Tradução: Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras; Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

SCHAFF, Adam. **História e verdade**. Tradução: Maria Paula Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SCHETTINI, Roberto Ives Abreu. **O teatro como a arte do encontro**: dramaturgia da sala de ensaio, teatro de grupo, criação colaborativa. Vitória da Conquista, BA: Edições UESB, 2018.

SCHWARCZ, Lilia M. e STARLING, Heloisa M. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SHAKER, Arthur. **Pelo espaço do cangaceiro, Jurubeba**. São Paulo: Símbolo, 1979.

SHAKESPEARE, William. **Bom é o que acaba bem**. Tradução de: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

SILVA, Francisco Pereira da. **Cristo proclamado. O chão dos penitentes**. Rio de Janeiro: Agir, Prolivro, 1975.

SILVA, Gonçalo Ferreira da. **Lampião**: o capitão do cangaço. Rio de Janeiro: RALP, 1983.

SOBREIRA, Padre Azarias. **O patriarca do Juazeiro**. Juazeiro do Norte, CE: Vozes, 1969.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da Poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Tradução de: Maiza Martins Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda áurea: vidas de santos**. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WALKER, Daniel. **Padre Cícero na berlinda**. Juazeiro do Norte, CE: IPESC/URCA, 1995.