

OLIVEIRA, Hayaldo Copque Fraga de. **Estratégias de deslegendarização da personagem no drama moderno**. Jequié, BA: Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Departamento de Ciências Humanas e Letras – UESB; Professor Assistente. Dramaturgo.

**RESUMO:** Originário da Idade Média e compreendido inicialmente como uma forma de registro da vida dos santos, o termo "legenda" logo assume um caráter mais amplo, abarcando também narrativas de seres vistos como excepcionais, para o Bem ou para o Mal, em virtude de seus feitos exemplares, as chamadas personagens legendárias. O presente estudo objetiva apontar e refletir sobre algumas das estratégias utilizadas no âmbito da dramaturgia moderna e contemporânea, especialmente a partir daquilo que Peter Szondi denomina como a crise do drama, para a abordagem de tais personagens, cujo caráter legendário parece entrar em conflito direto com as demandas das novas escritas dramáticas. Através da análise de quatro peças teatrais de diferentes autores e do diálogo com teóricos como André Jolles e Jean-Pierre Sarrazac, será observado como, ainda que continuem a ser utilizadas pela dramaturgia moderna, tais personagens passam a ser objeto de constantes e diferentes processos de deslegendarização por parte dos dramaturgos que as utilizam.

**PALAVRAS-CHAVE:** Legenda. Drama moderno. Personagem.

### **Strategies for delegendarization of the character in modern drama**

**ABSTRACT:** Originally from the Middle Ages and initially understood as a form of recording the lives of the saints, over the years the term "legend" takes a wide meaning, also encompassing narratives of characters seen as exceptionals, for Good or Evil, by virtue of their made exemplary, the so-called legendary characters. The aim of the study is to indicate and reflect about some of the strategies used in the context of modern and contemporary dramaturgy, especially from which Peter Szondi calls the crisis of drama, to approach the legendar characters whose constitutive elements seem to conflict directly with the demand of the new dramaturgical writings. Through the analysis of four plays of different writers and the dialogue with theorists such as André Jolles and Jean-Pierre Sarrazac, it will be observed the way that these characters become the object of constant and different processes of delegendarization by playwrights, although they continue to be used by modern dramaturgy.

**KEYWORDS:** Legend. Modern drama. Character.

Ainda que pouco abordado nos estudos sobre dramaturgia, o papel das lendas como uma das principais fontes para a criação dramática não deve ser ignorado. O uso recorrente de estratégias de deslegendarização de figuras legendárias por parte de dramaturgos modernos e contemporâneos,

além de revelar múltiplas possibilidades para o trato de tais personagens, destaca também a continuidade de uma importante marca distintiva do drama moderno em relação a seu contexto de origem: a ruptura com a “imagem medieval do mundo” (SZONDI, 2011, p.23), aqui entendida fundamentalmente como a necessidade de trazer para o âmbito do humano o que, a princípio, estaria no plano de essências extra-humanas, quer ligado ao divino (o Bem) ou ao demoníaco (o Mal).

Etimologicamente compreendido como “aquilo que deve ser lido”, o termo “legenda” surge, portanto, na Idade Média como referência ao registro da vida dos santos. Produzida no século XIII pelo clérigo italiano Jacopo de Varazze, a coletânea hagiográfica intitulada *Legenda áurea* seria o primeiro material escrito em que a palavra apareceria, apesar da forma ser encontrada em trabalhos anteriores, ainda que sem a referida denominação. De acordo com um dos tradutores da obra em questão, Hilário Francisco Júnior (2003, p. 12), o objetivo de Varazze seria oferecer a seus colegas de hábito “material teologicamente correto, isento de qualquer contágio herético, mas também compreensível e agradável aos leigos que ouviriam a pregação”.

No entanto, por serem acessíveis não apenas sob a forma escrita, para a leitura individual, mas também em sua forma oral, contadas ou lidas em espaços públicos, as legendas tinham como objetivo não apenas a manutenção de uma certa unidade temático-discursiva nas pregações, assegurando um discurso comum entre os religiosos católicos na Idade Média. Em pleno período das cruzadas, as legendas tornaram-se também um importante mecanismo a favor dos propósitos da Igreja Católica, especialmente por apresentarem uma estrutura de fácil compreensão. Com uma linguagem mais acessível aos leigos, as legendas popularizam-se por meio de sua utilização pelos 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 a permissão do papa Inocêncio III para realizarem pregações em qualquer lugar, e não apenas no interior das igrejas.

Em sua configuração originária, a legenda se apresenta como uma narrativa breve, fortemente vinculada a uma tradição oral de transmissão e que versaria a respeito de momentos exemplares na vida de seres notadamente

superiores: os santos. Ao contrário de relatos biográficos, em que a história de um indivíduo amarra-se à cadeia contínua dos acontecimentos da vida humana, o registro legendário exhibe um caráter mais fragmentário, justamente por iluminar apenas os momentos exemplares, de “objetificação do Bem” (JOLLES, 1976), como a mostra de milagres ou atos de grande virtude por parte do ente legendário. Tais atos sobre-humanos de um herói que representa uma ordem superior na Terra serviriam, portanto, como um modelo (paradoxal e propositadamente inalcançável) a ser seguido pelos devotos, tornando a busca do fiel católico uma caminhada incessante na Terra.

Contudo, se dentro do imaginário medieval, amparado fortemente por relações maniqueístas, existem tais figuras legendárias, que representam o Bem sobre-humano, nota-se a possibilidade de representação e desenvolvimento também de seres que representam o Mal sobre-humano: os entes antilegendários. Conforme nos aponta Jolles (1976, p. 51),

[...] 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.

É importante observar ainda que 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, contudo, o fim dos seres legendários. A legenda medieval, pode-se dizer, foi apenas a forma que modelou inicialmente o modo de olhar para estas personagens, as quais sempre tiveram abrigo nas narrativas populares, mesmo antes da Idade Média.

Com o passar dos anos e a partir de usos diversos, a noção de legenda se amplia e passa a abarcar não apenas as figuras santas, mas também pessoas notáveis por feitos extraordinários diversos, raros, como grandes ídolos do esporte – cujos recordes poderíamos associar aos milagres dos santos (JOLLES, 1976, p. 58) –, ícones das artes e também figuras históricas com forte impacto cultural. A existência das personagens legendárias

passa ainda a não mais depender da forma literária da legenda ou mesmo de qualquer forma literária, sendo seus grandes feitos, o caráter exemplar e suas fortes presenças no imaginário popular, mesmo e especialmente *post mortem*, as marcas indissociáveis e distintivas de tais figuras.

De igual maneira, justamente por tais presenças marcantes no imaginário geral, as personagens legendárias são também fonte de inspiração para a criação de inúmeras obras de arte, incluindo, obviamente, a dramaturgia teatral. Dentre as muitas peças que correspondem ao recorte temporal da dramaturgia moderna e contemporânea, utilizarei quatro obras para exemplificar os diferentes usos de entes legendários e antilegendários na contramão da legenda, com a consequente análise das diferentes estratégias utilizadas pelos dramaturgos a fim de proceder justamente à deslegendarização de tais personagens. Tratarei, portanto, dos seguintes textos: *O chão dos penitentes* (1964), de Francisco Pereira da Silva; *Auto de Angicos* (2003), de Marcos Barbosa; *A Santa Joana dos matadouros* (1929-1931), de Bertolt Brecht; e *Roberto Zucco* (1988), de Bernard-Marie Koltès. As peças buscam apresentar, respectivamente, as seguintes personagens, despidas de suas máscaras legendárias: Padre Cícero, Lampião, Joana D'Arc e o *serial killer* italiano Roberto Succo. Muitas das reflexões acerca das duas primeiras peças encontram-se, com maior aprofundamento, também em minha tese de doutorado (OLIVEIRA, 2018).

A escolha por não abordar dramaturgias que adotam o caminho do humor para “rebaixar” as personagens não significa menosprezo à comédia, como se o gênero não fosse digno de merecer nossa atenção teórica. O fato de o rebaixamento de personagens legendárias pelo cômico ser estratégia amplamente utilizada, possivelmente desde os primórdios da dramaturgia ocidental, faz com que um estudo das estratégias de deslegendarização por essa via mereça um aprofundamento maior sobre as especificidades das táticas de construção da comicidade, o que denotaria um trabalho à parte.

Dividida em dois atos, a primeira peça em questão, *O chão dos penitentes*, de Francisco Pereira da Silva, abarca período de tempo significativo da biografia do líder político-religioso cearense Padre Cícero, o “Padim”. O drama se inicia em 1890, ano seguinte aos primeiros registros do

“Milagre do Juazeiro”, mas também ano da chegada de romeiros conduzidos pelo Beato José Lourenço 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”.

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.

Ainda que não represente o foco central da peça 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 Zé Lourenço, revela-nos, no entanto, uma espécie de “moral da história”. Assim, após o fuzilamento de muitos dos seus seguidores e companheiros de luta, Zé Lourenço levanta-se e protesta:

LOURENÇO: Pai, aqui está o teu filho que tanto te amou. Aqui está o teu Lourenço, humilhado, perdido, destroçado. 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, Zé 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 santo por um conjunto de eventos nada milagrosos.

É importante ressaltar que os chamados santos populares, como Padre Cícero, não escapam de um componente fundamental para a promoção de suas imagens legendárias, e comum aos santos católicos: a realização do milagre. Em relação ao nosso objeto, dizer que não há santo sem milagre significa afirmar que não há personagem legendário sem um ato extraordinário que assim o defina. Nesse sentido, 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 comumente atribuídos a Cícero como, por exemplo, o “Milagre do Juazeiro”, caso da hóstia transformada em sangue na boca da beata Maria de Araújo após consagração realizada pelo sacerdote, 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<sup>1</sup>.

É, portanto, através do uso da ficção dramática, por meio de explicações imaginadas para tais atos sobre-humanos que o dramaturgo opera o processo de deslegendarização da personagem. 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, primo de Cícero; e Floro Bartolomeu, historicamente, o principal propagandista do milagre e o grande beneficiário político da imagem legendária do sacerdote junto a seus fiéis. 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 sacerdote,

---

<sup>1</sup> “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” (QUEIROZ, 1965, p. 255-256).

para o desenvolvimento e manutenção da imagem legendária de Padre Cícero na peça.

Silva compartilha com seu leitor, desde o princípio, o processo de construção da imagem de santidade do sacerdote. Imagem legendária que existe especialmente para os romeiros, as personagens-fiéis mais distantes do círculo íntimo do Padim. 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, mas não um santo.

No pequeno quadro de abertura, vemos alguns penitentes tratando de um santo cariense “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”:

([...] 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. 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 e a crença do próprio Padre Cícero em sua imagem de Salvador<sup>2</sup>, 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 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, a fiel escudeira de Cícero, 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. Ao convocar os fiéis para a luta contra as tropas estaduais que ameaçam atacar Juazeiro do Norte, por exemplo, Floro se vale de relíquias<sup>3</sup>, objetos que testemunham o milagre, para a mobilização, mostrando seu caráter manipulador e o poder de tais objetos no cumprimento do rito de eternização legendária frente àqueles que creem nos seres legendários.

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 na trama, é mostrado assim 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. Desse modo, aliando uma forte crítica social ao sólido uso de instrumentos ficcionais, Silva desconstrói por completo a identidade legendária de Cícero, cuja imagem, ao final da leitura da peça, passa longe de poder ser associada à de uma figura santa.

---

<sup>2</sup> “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!” (SILVA, 1975, p. 178).

<sup>3</sup> “Vejam esta relíquia da Santa Beata Maria de Araújo! Uma toalhinha manchada do sangue do Divino Cordeiro!” (SILVA, 1975, p. 177).



Se Francisco Pereira da Silva cria justificativas ficcionais para deslegendarizar o que haveria de legendário na biografia de Padre Cícero, estratégia diferente será adotada por Marcos Barbosa ao abordar os últimos momentos de vida de Lampião e Maria Bonita em *Auto de Angicos*. 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), 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”. Sem grandes saltos temporais 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. Trata-se de um modo de olhar aparentemente mais realista<sup>4</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.

O aspecto realista, observável logo nas primeiras linhas da obra, por si só já parece estabelecer que estamos diante de uma abordagem não-

---

<sup>4</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.

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.

Com grande apuro técnico, o dramaturgo conduz a ação dramática através de um diálogo ativo e, 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, fundamental no processo de deslegendarização de Lampião. 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. Há 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.

O fato de Virgolino ser uma personagem complexa não é, contudo, 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, 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, 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: matar Maria Déa. 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. 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. 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. 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].

Em *Auto de Angicos*, 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. Sem esperança, imaginando

estar perto do fim a tal ponto de realizar um ato extremo contra a vida de sua companheira, é o cenário de “Paixão sem Redenção nem salvação” (SARRAZAC, 2013, p. 87) que se estabelece para o Lampião de Marcos Barbosa.

Num claro esforço para desmistificar a figura de Lampião, 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. 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.

De saída, o procedimento adotado por Barbosa, tão ligado ao que Brecht denominou “teatro dramático”, seria completamente diverso do que poderia ser adotado pelo alemão em suas obras. De fato, em *A Santa Joana dos matadouros*, Bertolt Brecht adota estratégia mais conectada ao seu projeto poético: o teatro épico. Na trama, produzida na primeira metade do século XX, a protagonista é Joana Dark, personagem baseada em Joana D’Arc, heroína francesa e santa guerreira que, além de lutar contra os ingleses durante a Guerra dos Cem Anos, foi morta pela Inquisição, acusada de feitiçaria.

Longe do ambiente medieval, a peça de Brecht se passa na cidade estadunidense de Chicago e abarca um universo de industriais, criadores de animais, corretores da Bolsa de Valores, grupos religiosos e trabalhadores desempregados. Na trama, Joana é líder da organização religiosa dos Boínas Pretas, descritos como “[...] numerosos e bem implantados nas classes mais baixas, e têm boa reputação. São chamados os soldados de Deus” (BRECHT, 1990, p. 31). Após o fechamento das fábricas de carne enlatada e o

consequente aumento da miséria, a organização resolve levar a fé<sup>5</sup>, e um pouco de sopa, como consolo aos trabalhadores agora desempregados.

A imagem inicial de Joana Dark é a de uma mulher que, presa à sua crença e ainda que caridosa em relação aos mais pobres, encontra-se um tanto distante das crueldades do mundo capitalista, alienada, a ponto de Brecht indicar o primeiro encontro da personagem com os trabalhadores do matadouro como a “primeira descida de Joana às profundezas” (p. 19). Com um discurso praticamente asceta, Joana chega a apontar que os trabalhadores são pobres por “[...] falta de espiritualidade” (p. 22) e é levada a acreditar na maldade dos pobres. Em pouco tempo, no entanto, vendo a exploração da miséria por parte especialmente do capitalista Bocarra, Joana passa a compreender que, muito mais que a maldade dos pobres, é preciso cuidar da pobreza dos pobres, com a qual não existe sequer a possibilidade de que se pense noutra salvação que não a terrena:

JOANA – Você, Bocarra, me mostrou a maldade  
Dos pobres, e eu agora lhe mostro  
A pobreza dos pobres. Distante de vocês  
E distantes, por isso mesmo, dos bens materiais indispensáveis  
Vivem, lá onde não vai a vista, aqueles  
Que forçados por vocês à pobreza e à fraqueza carecem  
De comida e roupa a tal ponto  
Que distam, tanto quanto de vocês, de tudo quanto  
Transcende o comestível e os costumes mais animais (BRECHT,  
1990, p. 52).

Apesar de Joana passar a insistir que os capitalistas busquem “[...] a palavra de Deus e o pensamento dele, e não só as cotações da bolsa” (BRECHT, 1990, p. 54) e na conversão de Bocarra, ao final da narrativa dramática, o que vemos é a derrota de Joana Dark. A personagem, ao conectada ao mundo espiritual no início da peça, já não é a mesma ao final, chegando até mesmo a violentamente negar a existência de Deus:

JOANA – Por isso se alguém aqui embaixo diz que Deus existe  
Embora não esteja à vista  
E que invisível é que ele ajuda  
Deviam bater na calçada a cabeça desse alguém

---

<sup>5</sup> “A fim de impedir que em sua brutalidade a gente simples  
Destrua as próprias ferramentas  
E pise o seu pão, nós trazemos  
Deus” (BRECHT, 1990, p. 19).

Até matar (BRECHT, 1990, p. 124).

Ironicamente, o momento da morte de Joana, em que se opera tal revolta contra a crença na existência de Deus, é também o momento em que se apresenta sua “canonização” e transformação, por religiosos, industriais, criadores e corretores, na Santa Joana dos Matadouros. Desse modo, Brecht ilustra a impossibilidade do heroísmo na era moderna. Joana se deslegendariza ao sucumbir ao inimigo, ao ver sua visão espiritualista da existência ser derrotada pelo materialismo e suas urgências, “porque a distância entre em cima e embaixo é maior / Que entre o mar e o pico do Himalaia” (BRECHT, 1990, p. 122).

O mundo não muda somente por boas intenções, mas por ações, e a Joana Dark de Brecht se lamenta justamente pela sua incapacidade de ação. “Eu por exemplo não fiz nada” (BRECHT, 1990, p. 122), diz. Joana não pode resistir, não pode ser a santa desconectada do sofrimento do mundo humano, não pode ser o Bem supremo, posto que não há espaço no mundo do capitalismo selvagem para heróis ou santos, essa é a visão de Brecht<sup>6</sup>. Não é à toa que seu último verso seja: “E onde há humanos só os humanos resolvem” (BRECHT, 1990, p. 125).

Por fim, temos *Roberto Zucco*, peça escrita por Bernard-Marie Koltès, inspirado no *serial killer* Roberto Succo, que cometeu crimes na Itália e na França na década de 1980, incluindo um estupro e o assassinato de seus pais. O dramaturgo francês escreve sua peça em 1988, apenas um ano após a realização da maioria dos crimes de Succo, e também ano do suicídio do italiano. Apesar de temporalmente próximo aos fatos que dão ensejo à sua criação, Koltès opta por abordar um Succo para além dos fatos, o seu Zucco, tal qual a estruturação narrativa das lendas originárias, a partir de pontos de destaque, exemplares, demonstrando a aura legendária (ou, no caso, antilegendária) de um *serial killer* que atraiu para si a atenção de boa parte da opinião pública à época. Assim, de acordo com Silva (2016, p. 64-65),

---

<sup>6</sup> “Infeliz a nação que precisa de heróis” é uma das suas mais célebres frases em “A vida de Galileu”.

Além de não tentar justificar ou explicar em momento algum as ações de Zucco – reelaboração de Succo – Koltès deu destaque a elementos absurdos e fantásticos diversos, ampliando ainda mais a distância entre os fatos e personagens reais e aqueles presentes em sua obra ficcional. A narrativa do assassino, este anti-herói presente na peça, é ainda mais lacunar do que a do personagem real, gerando possibilidades de construção de sentido ainda mais férteis. O protagonista aqui não age graças a qualquer motivação psicológica tradicional, mas age tal qual uma força posta em movimento, uma força de morte [...] que se choca com outras forças, as quais ele submete facilmente à sua própria potência.

Dividida em 15 quadros, a peça começa com a fuga de Roberto Zucco, transitando pela realização de alguns de seus crimes, incluindo o assassinato de sua mãe, até o último quadro, intitulado “Zucco ao sol”, no qual o dramaturgo deixa em aberto o desfecho de sua personagem central. A princípio, parecem não restarem dúvidas do modo antilegendário com o qual Koltès retrata a personagem-título: A Prostituta relata que Zucco, após assassinar o inspetor, agiu “com a tranquilidade do demônio” (KOLTÈS, s/d, p. 11) e arremata afirmando que “Era o diabo que a senhora tinha debaixo do seu teto, madame”; em outro momento da peça, A Senhora afirma que Zucco “[...] é como uma faca automática que você desliga de tempos em tempos e guarda no bolso” (p. 35); o próprio criminoso, perguntado por um policial sobre sua identidade, afirma: “Eu sou o assassino do meu pai, da minha mãe, de um inspetor de polícia e de uma criança. Eu sou um matador” (p. 38); ao final da peça, com Zucco mais uma vez sobre o telhado da prisão, uma voz, por exemplo, descreve que ele está: “Sozinho, como os heróis” (p. 39).

Esta última citação, junto a outras réplicas que exaltam a figura de um assassino frio como Roberto Zucco, exemplificam bem a forma como Koltès retrata o entorno do criminoso. “Tudo é sujo, aqui. Essa cidade toda é suja e cheia de machos” (KOLTÈS, s/d, p. 36), afirma A Irmã. Trata-se, portanto, de um ambiente degradado, como mostram as atitudes socialmente reprováveis ou, no mínimo, questionáveis de muitas das personagens, a exemplo da presença na peça de famílias disfuncionais, de um cafetão que prostitui menores ou de uma mãe que se sente ligada ao assassino do próprio filho. Além disso, a “força da morte” não surge em *Roberto Zucco* como um elemento restrito apenas ao protagonista. Nesse sentido, chama especial atenção uma fala do próprio Zucco:



Olha todos esses loucos. Olha como eles tem um ar desagradável. São uns assassinos. Eu nunca vi tantos assassinos ao mesmo tempo. Ao menor sinal na cabeça deles, eles começariam a se matar uns aos outros. Eu me pergunto porque o sinal não soa, aqui, agora, na cabeça deles. Porque eles estão todos prontos pra matar. Eles são como ratos nas caixas dos laboratórios. Eles têm vontade de matar, isso se vê na cara deles, na maneira como eles andam; eu vejo seus punhos cerrados dentro dos bolsos. Eu reconheço um assassino à primeira vista; eles têm as roupas cheias de sangue. Aqui, tem assassino em tudo quanto é lugar; é preciso se manter tranquilo, sem mexer; é melhor não olhá-los nos olhos. É melhor que eles não nos vejam; é preciso ser transparente. Porque senão, se a gente olha nos olhos deles, se eles se dão conta de que estamos olhando, se eles resolvem olhar pra nós e nos ver, o sinal soa na cabeça deles e eles matam, eles matam. E se tem um que começa, todo mundo aqui vai matar todo mundo. Todo mundo só está esperando o sinal na cabeça (KOLTÈS, s/d, p. 34).

A réplica, que, tendo em vista as qualidades de seu enunciador, poderia parecer apenas um momento de devaneio por parte de Zucco, ganha outro contorno quando observamos o contexto e mesmo falas de outras personagens. Em dado momento da peça, por exemplo, o Primeiro Policial afirma que “tem vezes que eu quase tenho vontade de matar; eu também” (KOLTÈS, s/d, p. 37), corroborando com a visão da personagem-título sobre as pessoas ao seu redor. Dessa maneira, apesar das características antilegendárias atribuídas a Roberto Zucco, é justamente ao retratar o entorno da personagem que Bernard-Marie Koltès opera seu processo de deslegendarização, de modo diverso ao apresentado nas demais peças analisadas.

Roberto Zucco é, afinal, um assassino legendário e Koltès o desenha desse modo, no entanto, ao inserir sua personagem em um ambiente degradado, o dramaturgo francês ameniza, dentro do microcosmo dramático, as ações da personagem central. Zucco não deixa de ser pintado como uma antilegenda, é verdade, mas seu entorno diminui significativamente o impacto de sua figura. Não se trata, portanto, de uma completa deslegendarização, mas de um procedimento que abre a possibilidade até mesmo para uma justificativa, a respeito dos atos do assassino serial, pautada na influência do ambiente social (ou, em via contrária, que o fascínio que o criminoso exerce nos demais personagens da trama seria obra de um processo de identificação com o modo de agir do fora-da-lei). Como fruto de um ambiente social doente, a figura de

Roberto Zucco se humaniza e, por consequência, quanto mais humano, menos antilegendário.

## Referências

BARBOSA, Marcos. **Auto de Angicos**. Salvador: 2003. Disponível em: <http://www.marcosbarbosa.com.br/auto.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2018.

BRECHT, Bertolt. A Santa Joana dos matadouros. Tradução: Roberto Schwarz. *In*: BRECHT, Bertolt. **Teatro completo 4**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 11-127.

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.

JOLLES, André. **Formas simples**: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KOLTÈS, Bernard-Marie. **Roberto Zucco**. s/d.

OLIVEIRA, H. C. F. **Padre Cícero e Lampião**: estudo das legendas e criação dramatúrgica. 2018. 195 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O messianismo no Brasil e no mundo**. São Paulo: Dominus, 1965.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Sobre a fábula e o desvio**. Tradução: Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras; Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

SILVA, Francisco Pereira da. **Cristo proclamado. O chão dos penitentes**. Rio de Janeiro: Agir, Prolivro, 1975.

SILVA, Uendel de Oliveira. **A morte na dramaturgia de Bernard-Marie Koltès**. 2016. 214 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda áurea**: vidas de santos. Tradução: Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.