



PIZZIGNACCO, Milla. Marechal do cordel de cangaço: a épica sertaneja na prosa e no talho de Dila de Caruaru (1937-2019). In: *Revista Épicas*. Ano 6, N. 12, Dez 22, p. 106-127. ISSN 2527-080-X.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v12.106127>

MARECHAL DO CORDEL DE CANGAÇO: A ÉPICA SERTANEJA NA PROSA E NO TALHO DE DILA DE CARUARU (1937-2019)

MARECHAL DO CORDEL DE CANGAÇO: L'ÉPOPÉE SERTANEJA DANS L'ÉCRITURE ET LA GRAVURE DE DILA DE CARUARU (1937-2019)

Milla Pizzignacco¹

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) – 2020/13266-2

RESUMO: Esse artigo tem como objetivo central circunscrever e analisar as representações do cangaço na obra do cordelista e gravurista Dila de Caruaru (1937-2019, *Patrimônio Vivo de Pernambuco in memoriam*). Para tal, enfoca as maneiras como o artista implicou-se com a temática entre meados da década de 1970 e início da década de 1980, evidenciando narrativas fictícias de sua participação no banditismo sertanejo e textos derivados de investigações realizadas pelo poeta acerca do fenômeno social. Por meio de pesquisa documental e bibliográfica, propõe interpretações sobre os modos como suas produções literárias e gráficas se inscrevem no ciclo épico dos cangaceiros no cordel, bem como o reconfiguram.

Palavras-chave: cangaço; Dila de Caruaru; poeta-gravurista

RÉSUMÉ: Cet article vise à circonscrire et analyser les représentations du *cangaço* dans l'œuvre du *cordelista* et graveur Dila de Caruaru (1937-2019, *Patrimônio Vivo de Pernambuco - in memoriam*). À cette fin, il se concentre sur les manières dont l'artiste s'est impliqué dans le thème entre le milieu des années 1970 et le début des années 1980, mettant en évidence des récits fictifs de sa participation au banditisme *sertanejo* et des textes issus d'enquêtes menées par le poète sur le phénomène social. À travers des recherches documentaires et bibliographiques, il propose des interprétations sur les manières dont ses

¹ Doutoranda em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e em Estudos Lusófonos pela Universidade Sorbonne Nouvelle (Paris III); Mestra em Culturas e Identidades Brasileiras pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), 2020. E-mail: millapizzi1@gmail.com.

productions littéraires et graphiques s'inscrivent dans le cycle épique des *cangaceiros* dans la littérature de *cordel*, ainsi que le reconfigurent.

Mots-clé: *cangaço*; Dila de Caruaru; poète-xylographe

Introdução

Caruaru, Pernambuco, 1981. Da prensa do poeta José Soares da Silva, Dila de Caruaru (1937-2019), saía a primeira edição do folheto *Dila o ex-cangaceiro*, no qual registra, dentre outras divagações: “Eu sou Dila, o ex-cangaceiro que posso dizer a você que quem derrama o sangue humano não pode dormir se quer um sono em paz. [...] se estou dormindo muitas vezes acordo dando rizada ou com triste pezar das vinganças feitas na minha mocidade com cabras que não pagavam se quer uma bala. Conclui, “[...] Muitos cangaceiros se achavam tão pezados que andavam gemendo e eu chegava a zombar dizendo: isto é o peso daqueles que vocês mataram, escadas fortes quebraram-se comigo” (DILA, 1981, pág. 05). A escrita de Dila tem mesmo estirpe onírica, fabulosa.

O escritor, que derrubou escadas imaginárias, ergueu uma escada concreta e significativa ligando sua residência ao seu refúgio criativo – gabinete de escritor, ateliê de gravura e tipografia de cordel –, onde inaugurou a Folhetaria São José ou a Gráfica Felipe Saboia (porventura em referência ao príncipe medieval reconhecido por seus atos violentos). Ali a onomatopeia dos prelos arcaicos, se confundia à zoadá mnemônica do engate das carabinas e aos disparos provenientes das batalhas do banditismo rural nordestino, contados em cordéis que agitaram seus sonhos de menino parido na terra do Rei do Cangaço. Na batalha pela subsistência como escritor e gravador popular, se fez porta-voz do cangaço, cujo advento como movimento organizado² (final do século XIX e início do XX) coincide com a sistematização do gênero literário que o formou como profissional das letras.

O cangaço contribuiu em grande medida para o êxito da literatura de cordel. “Há inclusive quem diga que o cangaceiro é uma invenção da literatura de cordel tanto quanto o cordel uma invenção do cangaceiro, cujas façanhas teriam ajudado a promover junto ao público essa forma de comunicação recente” (NEMER, 2005, pág. 40). Durante o período de atuação dos grupos armados sertanejos, poetas-repórteres madrugavam nas feiras para vender, em primeira mão, folhetos lançados por prensas afoitas para disseminar os feitos atrozes dos bandoleiros mais famosos do seu tempo. No Brasil profundo, esses vates muitas vezes detinham o monopólio da novidade, agindo como mediadores entre o sertão e a costa, o escrito e o oral, entre realidade e ficção.

² Para saber mais sobre o tema cangaço ver: QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *História do Cangaço*. São Paulo: Global, 1986.

No início do século XX irrompeu uma produção vasta e contínua sobre a biografia e as proezas de Antônio Silvino (1875-1944) e mais tarde, de Virgulino Ferreira da Silva (1898-1938), Lampião, a qual configura um efetivo arquivo literário, instituidor de uma história paralela da epopeia sucedida naquelas veredas assincronamente feudais. As histórias de vida e as aventuras em série dos legendários caudilhos foram metrificadas por cordelistas-editores que também lograram notoriedade na cultura regional, como Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista e João Martins de Athayde. Detentores dos meios de produção do objeto impresso e exímios “poetas de bancada”³, foram fundamentais para o estabelecimento de modelos literários e editoriais do cordel e desse ciclo épico sertanejo.

A verve épica no cordel não começa com o cangaço, o gênero bebeu na fonte do romance ibérico de cavalaria (FERREIRA, 2016), das páginas de Carlos Magno, dos Dozes Pares de França e de outras narrativas europeias que, submetidas a “rituais de antropofagia”, cederam sua força heroica para personagens locais. Assim, os livretos baratos pendurados na linha de baixo do equador inauguraram os ciclos do boi, dos vaqueiros e dos valentes na literatura popular em verso (TAVARES JR.,1986). Em um sertão patriarcal e oligárquico, onde os “cabras machos”⁴ aprenderam a fazer justiça com as próprias mãos, a violência rebuscada dos cavaleiros medievais encontrava solo fértil.

O certo é que poetas de 1ª geração (1900-1920/30) criaram matrizes para a constituição de um expressivo ciclo da poesia de cordel: o ciclo do cangaço, de volume e pregnância vigorosos. Assim, ao longo da primeira década do século XX, entre reedições dos clássicos e a produção de novos textos, o cangaceiro trilhou um caminho rumo à mistificação e à mitificação, na corda bamba entre o vilanismo e o heroísmo. Vigorou como defensor dos pobres, da moral

³ A designação “poetas de bancada” foi implementada, no meio social dos cordelistas na primeira metade do século XX, com objetivo de diferenciá-los dos poetas da oralidade, como os repentistas. Buscava-se, desta forma, timbrar o vínculo dos produtores de cordel com o universo da escrita e da imprensa, que desenvolviam, sobre suas escrivatinhas (bancadas), um trabalho minucioso de pesquisa temática, mobilização da língua portuguesa e, sobretudo, de: metrificação dos versos, implementação de esquemas de rimas regulares nas estrofes e escolha de expressões que se adequem aos modelos pré-estabelecidos. Ver mais em: MELO, 2010.

⁴ No livro *Nordestino: invenção do falo*, o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior debate os significados embutidos nas terminologias “cabra macho” e “cabra da peste”. De acordo com o autor: “Seja por motivos eugênicos, telúricos ou histórico-culturais, o nordestino é definido como cabra macho, é um cabra da peste, homem de fibra, uma reserva de virilidade nacional.[...] Fica patente que no momento de pensar o nordestino como um homem forte e resistente, um homem heroico na sua luta contra a natureza, o discurso regionalista nordestino privilegia a área do sertão e o sertanejo como exemplos deste embate entre o homem e a natureza e da formação de um tipo regional adaptado a esta vida difícil. Tipo nacional, tanto no físico, produto do cruzamento das três raças [...]. Este homem era feito do mesmo material que a natureza à sua volta, por isto passa a ser descrito como um homem de fibra, aquela mesma do algodão, vegetal que fazia a riqueza desta região. Homem tão resistente quanto a fibra do algodão mocó que, como ele, era nativo daquelas paragens. Homem capaz de enfrentar as mais terríveis dificuldades, como as pestes, também tão comuns nos sertões em época de estiagens, sem se intimidar; por isto, era um cabra da peste. E era um cabra por ser como este animal, tão bem adaptado a esta natureza de pedra, seca, capaz de sobreviver comendo o que estivesse disponível. (ALBUQUERQUE JR., 2013, pág. 153-173). Ver mais em: ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *Nordestino: invenção do falo – uma História do gênero masculino* (Nordeste 1920/1940). 2. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

e do direito à propriedade, revelando-se como o ícone que os marxistas brasileiros buscavam (MELLO, 2012) e encontrando no campo artístico dito erudito espaço para a projeção de suas virtudes como justiceiro fora-da-lei.

As imagens do cangaço impregnadas na memória coletiva da população brasileira advêm desse emaranhado de narrativas visuais e textuais, urdido com as linhas de diferentes campos discursivos. O certo é que “o cangaceiro só passou a existir como herói a partir do momento em quem encontrou alguém para glorificá-lo, transmitir seus feitos, cantá-lo. Esse papel coube ao poeta de cordel que, narrando suas aventuras, ajudou a consolidá-lo como herói ao mesmo tempo em que consolidava o cordel como poesia do povo” (NEMER, 2005, pág.40).

Dila de Caruaru, poeta-gravurista que protagoniza este artigo, integra esse processo histórico, sendo agente enredado nas permanências e rupturas das formas de representação da épica no cordel nordestino. Autor de uma obra que se singulariza em decorrência da sua obsessão pelo cangaço, implicou-se de formas particulares com o tema: projetou-se em seus folhetos como participante ativo do banditismo social rural, forjando vínculos familiares com cangaceiros afamados. Aventurou-se como pesquisador do assunto, o que acarretou em transformações expressivas nas suas edições. Trabalhou o conteúdo histórico e literário a partir de diferentes linguagens, textual (em verso e em prosa) e visual (em gravura em madeira e borracha).

Diante do relevo do poeta-gravurista pernambucano, bem como da carência de estudos aprofundados sobre sua obra⁵, esse artigo tem como objetivo central circunscrever e analisar a representação do cangaço na obra de Dila, no interior e nas capas dos folhetos, tendo como baliza temporal o período entre meados de 1970 e início de 1980 – época em que manteve substancial produção sobre o tema. Para tal, segue-se o seguinte percurso: 1) notabilizam-se as construções narrativas sobre sua inscrição no meio do cangaço; 2) examina-se de que maneira a implicação na pesquisa, acerca da história do cangaço e da biografia de cangaceiros, interfere na sua produção literária; 3) averigua-se a contribuição de Dila no processo de simbolização dessa figura heroica na literatura e nas artes gráficas (estampadas nas capas dos folhetos e em álbuns de gravura); 4) timbra-se sua colaboração para a contiguidade sintática e semântica desse emblema imbricado à noção de Nordeste. Por fim, 5) interpreta-se os significados embutidos na sobreposição da imagem do artista popular a do cangaceiro.

⁵ Em levantamento bibliográfico localizou-se apenas uma publicação acadêmica centrada na obra de Dila de Caruaru: CAMPELLO, Carlos Francisco Barreto. O Processo de Produção de Gravuras Populares: a Contribuição de Dila. Recife, 2004, 175 f. Dissertação (Mestrado em Administração Rural e Comunicação Rural) – Programa de Pós-Graduação em Administração e Desenvolvimento Rural (PADR), Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE.

As referenciadas discussões são ainda incipientes e fazem parte de uma agenda de pesquisa mais alargada, por meio da qual vislumbra-se realizar uma arqueologia da obra e da trajetória artística de Dila de Caruaru⁶, tão desafiadora de capturar quanto os heróis que povoaram muitas de suas impressões textuais e visuais. No presente artigo elas são empreendidas a partir de excertos textuais e imagens extraídos de cordéis salvaguardados em acervos especializados no gênero⁷, bem como a partir da leitura de bibliografias basilares para a articulação de reflexões sobre a obra de Dila, o ciclo épico do cangaço e acerca do Nordeste “cabra da peste”⁸ que gestou o cangaceiro.

Desenvolvimento

*Com Diabo Santo e Cangaço
Nunca fiz livro perdido
A imagem do cangaço
É dinheiro garantido
Uma herança da família
Que de Deus tenho recebido*
Dila de Caruaru, *Os Lampiões*, 1976, pág. 05

Dila de Caruaru fez do cangaço o tema de sua epopeia profissional com a literatura e a gravura de cordel, de modo que é impossível mencionar seu nome sem evocar a imagem do movimento de banditismo social ocorrido no nordeste do Brasil entre as últimas décadas do século XIX e as quatro primeiras do século XX. Nascido em 1937, na derradeira fase deste fenômeno⁹, José Soares da Silva é autor e ilustrador de, ao menos, uma centena de publicações sobre o tema¹⁰. No trecho supracitado, extraído do folheto *Os Lampiões* (1976), o poeta-gravurista evidencia o papel do cangaço na garantia de seu sustento material, mobilizando o sentido figurado de “herança” para timbrar o patrimônio imaterial (o conjunto de narrativas épicas com este mote) que proporcionou fazer do cordel um meio de vida.

Refutando a cronologia e a veracidade dos fatos históricos em prol da construção de uma imagem mítica de si, Dila reforça frequentemente ter em seu código genético o acróstico de cangaceiros, dentre eles, Lampião – que aparece em seus escritos como seu irmão e, por

⁶ Pesquisa doutoral *Nos veios da gravura popular: uma arqueologia da trajetória artística de Dila de Caruaru* (1937-2019), em desenvolvimento sob regime de Cotutela Internacional de tese junto ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas e à Escola Doutoral Europe latine - Amérique latine da Universidade Sorbonne Nouvelle.

⁷ Para a produção desse artigo foram selecionados folhetos do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, da Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida e do Fundo Raymond Cantel.

⁸ Consultar reflexão sobre o termo no rodapé nº 4.

⁹ O fim do cangaço foi anunciado com o extermínio do bando de Lampião no Massacre de Angicos (1938) e efetivado pela morte do líder do último grupo de cangaceiros, Corisco (1940).

¹⁰ Títulos contabilizados nos seguintes acervos: Acervo Antônio Nóbrega, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida, Fundação Casa de Rui Barbosa e Fundo Raymond Cantel.

vezes, como ele mesmo em encarnação anterior (RAMOS, 2005). Em entrevista concedida à semióloga e comunicóloga Maria Alice Amorim, o poeta ainda afirma ser filho da cangaceira Beleza com o cangaceiro Relâmpago (AMORIM, 2017, pág. 76).

O vínculo pessoal do poeta-gravurista com o cangaço é reiterado em diversas de suas brochuras e confere ao cordelista autoridade para versar sobre esse assunto prestigiado pela comunidade de leitores e ouvintes do gênero literário. Em uma sextilha intitulada *Epígrafe*, acrescida na quarta-capa do folheto *Lampião de Vila Bela* ([s.d.]a), Dila afirma ter crescido no meio de afamados bandos armados, mobilizando o nome de um membro do grupo de Antônio Silvino, o cangaceiro Cascavel, e uma cantiga popular atribuída a Lampião, “mulher readeira” (TAVARES, 1986): “Eu fui menino atrevido/ Nasci de Bigôde e Pêra/ Vim da turma do Cangaço/ Que cantou Mulher Readeira/ Criei-me com Cascavel/ Que fez a minha carreira” (SILVA, [s.d.]a, [quarta-capa]).

No folheto *Lampião, seus 100 anos, seu pai* (1996), o autor designado como “Marechal do Cordel de Cangaço” (capa), imprime uma apresentação pessoal (contracapa) subsidiada por episódios de combate e fuga junto ao movimento. No parágrafo pontua os nomes dos envolvidos nas desventuras e as datas dos eventos sucedidos, a fim de conferir consistência documental à sua ficção e auferir respeitabilidade à sua produção:

Eu, Dila José Ferreira da Silva na vida do cangaço levei vários cercos, levei 2 tiros do Tenente Valentão, fui procurado no enterro de meu pai, em 1952 me livrei do último cerco pelo Tenente Abdias Patriota. Nos anos de 1940 fiz meu campo de trabalho em cima da história do cangaço, tenho de minha autoria 70 Cordel de cangaço; Escrevi *Lampião e Maria Bonita* com 48 páginas, 32, 24, 16, 12, e agora venho publicando o mesmo com 8 págs. (SILVA, [s.d.]b, [quarta-capa])

No excerto, Dila, cujo nome de registro é José Soares da Silva, se autodenomina como José Ferreira da Silva¹¹, “como se fosse um Ferreira de Lampião” – confirma Valdez Soares (2021)¹², filho do poeta responsável pelo Memorial Mestre Dila. De acordo com o descendente “ele incorporou a vida do cangaço. [...] Ele sempre dizia que o artista, o escritor, tem que colocar alma naquilo que ele faz. E ele achou que colocar a alma era como se tivesse vivendo como os cangaceiros” (Ibdem). Em vistas de tornar factível sua inclusão no cangaço, Dila altera na quarta-capa do referido folheto a data de seu nascimento, de maneira a tornar viável sua convivência

¹¹ Destaca-se o fato de Dila utilizar diversos pseudônimos em suas publicações, bem como diferentes combinações entre eles. “Alexandre José Felipe Cavalcanti d’Albuquerque Saboia Dilla” é uma das designações, a qual reúne algumas das alcunhas empregadas pelo poeta-gravurista na atribuição de autoria às obras.

¹² SOARES, Valdez. Valdez Soares: depoimento [jun. 2021]. Entrevistadora: Milla Maués Pelúcio Pizzignacco. São Paulo/ Caruaru: Videoconferência (*Google Meet*), 2021. Gravação sonora via *Quicktime*. Entrevista concedida ao projeto doutoral da entrevistadora.

com o bando de Virgulino, ao menos na infância. A ficção é estandarizada no título *Dila o ex-cangaceiro* (1981), no qual reúne biografias de cangaceiros ainda não “catalogados”, incluindo a própria.

Em folhetos tematizando o cangaceirismo, Dila insere estrofes que fazem referência ao seu vínculo familiar e à sua participação direta no movimento. Os registros repentinos, que interrompem o fluxo narrativo, geralmente são associados à sua profissão como escritor ou gravurista e funcionam como uma estratégia publicitária. No cordel *Lampião e Maria Bonita* (1978), no qual cinde subitamente a apresentação do protagonista, é possível observar a utilização desse mecanismo legitimador do seu lugar de fala e da qualidade dos produtos e serviços que oferece: “Até que foi divertida/ A vida de Cangaceiro/ Escrevo desde 40/ Já fiz parte do roteiro/ Tenho 2 Tiros e meus livros / Fala em cada Companheiro” (SILVA, 1978a, pág.03). Os tiros, frisados neste verso e em outros contextos, são ativados como índices do seu envolvimento efetivo no enredo e cravam em seu corpo biológico uma marca identitária.

Forjando-se um sobrevivente de “guerra”, Dila utiliza a primeira pessoa (do singular ou do plural) para introduzir-se nas estórias e na História: “Certa vez eu estava/ Com 5 dias de viagem/ Encontramos 500 homens/ Ninguém desfez a bagagem/ Lampião entrou no fogo/ Ganhou com sua coragem” (SILVA, 1978a, pág. 13). Colocando-se como narrador personagem, o poeta altera a voz do locutor usual dos cordéis sobre cangaço – a de um cangaceiro afamado – e reforça sua posição de testemunha do fenômeno, não apenas ocular, mas ativa, que sentiu o coração compassar junto ao do líder. Como consequência psicológica do uso dessa voz narrativa, a/o leitor encarna no corpo do ex-cangaceiro e absorve as memórias que o constituíram culturalmente e subjetivamente.

Uma fração expressiva de folhetos sobre personalidades do cangaço foi escrita por Dila ao longo das décadas de 1970 e 1980, período que se dedicou a realizar itinerâncias em cidades nordestinas nas quais o bando do “Rei do Cangaço”, Lampião, circulou entre 1921 e 1938. Na época, o cordelista tinha a intenção de angariar depoentes vinculados diretamente ao fenômeno ou aos seus principais representantes, ex-cangaceiros(as), familiares, amigos etc., objetivando recolher relatos para redigir textos sobre os “pormenores do cangaço”¹³ e registrar a história de vida das figuras que o erigiram e mantiveram, incluindo as biografias dos diversos Lampiões que, segundo ele, coexistiram. A conjugação da propalada experiência empírica, determinada pela suposta criação no meio do cangaço, à científica, ancorada no aporte

¹³ Título de um dos folhetos redigidos nesse ínterim: DILA, José Soares da Silva. *Pormenores do cangaço*. Caruaru (PE, BR): Valdenício Soares da Silva, 1981.

metodológico da história oral, habilitariam o poeta a “cantar ciência”¹⁴ e consolidar uma obra irretocável.

Valdez Soares (2021) compartilha os desdobramentos das aventuras do pai em busca de fontes das narrativas que alvoroçaram sua trajetória artística:

Em 1977, 1978, ele saiu pelo Nordeste querendo... o grande sonho de Dila era fazer um livro sobre Lampião, era produzir não só a história, como também as xilogravuras. Andou acho que uns dois ou três meses, pesquisando, parando ali, parando acolá, perguntando por toda aquela região onde Lampião passou. Mas teve uma decepção muito grande, porque no meio de toda essa pesquisa ele “trocou bolas”. Ou seja, eu acho que a mente de tão cansada com a pesquisa... ele trocou nomes, é... parentescos e outras informações. E foi uma grande decepção para ele, porque, depois disso, passou um mês ou dois meses internado com problema de cansaço mental. [...] Ele queria fazer um livro contando um pouco da história de Lampião com xilogravuras. [...] Mas aí a história perdeu-se. [...] A história deixou um pouco a desejar por conta dessa perturbação mental que ele teve no momento. (SOARES, 2021)

Aventa-se que a ação investigativa de Dila tenha sido motivada pelo intenso contato entre cordelistas e gravuristas com agentes de instituições de pesquisa empenhadas no arquivamento de registros tangíveis das poéticas populares, derivado do processo de institucionalização dos estudos sobre cordel¹⁵. Essas relações fronteiriças, incitadas por projetos desenvolvidos na esteira da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1958), determinaram a inserção de poetas e cantadores no campo da pesquisa e a publicação de obras decorrentes dos processos de recolha de materiais, em parceria com agentes vinculados a universidades ou entidades de fomento e salvaguarda de bens culturais nacionais. São publicações exemplares desse processo: o *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada* (ALMEIDA; SOBRINHO, 1978)¹⁶, resultante da compilação de registros realizados pelo cantador José Alves Sobrinho, durante trabalho de campo financiado pela Universidade Federal da Paraíba; o livro *Autobiografia de Manoel Camilo dos Santos* (SANTOS, 1979)¹⁷, editado pela mesma universidade.

No folheto *Os Lampiões* (1977), Dila explicita o reconhecimento de um novo público consumidor de folhetos – formado por intelectuais – e a necessidade de fundamentar seus textos para estes destinatários: “Porque os pesquisadores / São pessoas ilustradas/ Procuram

¹⁴ Prática comum na literatura de cordel, a qual consiste na exibição acentuada do repertório adquirido sobre algum tema determinado (FERREIRA, 2004).

¹⁵ Para saber mais sobre o processo de institucionalização dos estudos sobre cordel ver: MELO, Rosilene Alves de. Literatura de cordel: Historiografia, práticas, arquivos. In: *Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História*, São Paulo, v. 65, p 66-99, mai/ago 2019.

¹⁶ ALMEIDA, Átila; SOBRINHO, José Alves. *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. João Pessoa: Editora Universitária, 1978.

¹⁷ SANTOS, Manoel Camilo dos. *Autobiografia do Poeta Manoel Camilo dos Santos*. João Pessoa: Editora Universitária, 1979.

livros reais/ Não podem ser enganadas/ Não pesa falar a verdade/ Tenho essas moralizadas” (DILA, 1977, pág. 05). À vista disso, o final da década de 1970 marca uma mudança significativa na obra de Dila de Caruaru: a passagem da escrita em verso para a redação em prosa, considerada como forma textual adequada para exteriorizar os resultados de suas pesquisas sobre o cangaço.

Diversos títulos escritos no período mencionado evidenciam o processo de pesquisa Dila, uma vez que sugerem a transposição direta de anotações realizadas à mão, possivelmente um “caderno de campo”, para o componedor tipográfico. É o caso de *Lampião e Volta Seca*:

Em 1917 findaram as limpas dos roçados em julho; combinaram 12 entre irmãos e primo para visitar a família e viajar até Juazeiro de nosso Padrinho Cicero. Ao chegar na Cidade Batalhão ou Taperoá cairam num piquete, so ficou (a faquinha de cortar fumo). Ali visitaram Cel. Eudócio de Albuquerque e outros parentes; [...] O Coronel Albuquerque tomando consideração alistou-os no Exército, com caderno e lápis na mão sentado junto a todos debaixo de um pé de Oiticica no terreiro de sua Fazenda disse vou dar um novo nome a cada um, *ficam anotados por mim neste Caderno*; (DILA, [s.d.]b pág.01. Grifo nosso)

Nas publicações inscritas nesse momento de inflexão de sua carreira – disparado pelas “pesquisas de campo” do final de 1970 –, o autor altera o modo de inserção do tema cangaço na literatura popular impressa em brochuras. O folheto *Lampião e Padre Cícero* (1978) possibilita a averiguação da nova atitude artística de Dila: no opúsculo de 36 páginas, Dila imprime pequenos excertos autônomos, redigidos em prosa, divididos por subtítulos encorpados, por exemplo: *Padre Cícero*; *Lampião Poeta*; *Lampião Sanfoneiro*; *Como vi Padrinho Cícero Romão*; *Noite de Terror* etc. Estes são alternados com poemas escritos em forma de verso e com gravuras. A sequência não atende a uma estrutura narrativa linear e, muitas vezes, lógica. Defrontamo-nos então com um esquemático inventário, ao modo Bispo do Rosário, executado sob os efeitos da paixão irremediável do artista-pesquisador por assuntos relativos ao cangaço.

Embora Dila mantenha a fórmula editorial clássica do cordel, desafia os elementos definidores desse gênero literário¹⁸, nos levando a indagar se estas produções poderiam ser alocadas nesta categoria descritiva somente pelos critérios temático e gráfico¹⁹. Nessa direção, vale salientar que o próprio escritor evidencia o renovado caráter de suas publicações, estabelecendo na quarta-capa do último título mencionado, *Lampião e Padre Cícero*, uma designação para os folhetos dessa ordem: “**LIVRETO** Livreto de páginas místicas/ sobre Lenda

¹⁸ De acordo com a definição de poetisas e poetas, o cordel deve conter métrica, rima e oração. Ver mais em: Dossiê de Registro da Literatura de Cordel (2018). Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Descritivo\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Descritivo(1).pdf).

¹⁹ Na base de dados da Fundação Casa de Rui Barbosa estes folhetos integram a categoria “Literatura popular em prosa - Brasil”. Nos demais acervos pesquisados são incluídos na categoria “cordel”.

nordestina/ Não te chamo de Cordel/ Tu és Prosa pequenina” (DILA, 1978b, pág. 36 [quarta-capá]).

Dila faz parte de uma geração na qual o cangaço perde a dimensão jornalística para se tornar histórica, de maneira que busca avaliar o movimento como fenômeno acabado, em sua extensão total, reunindo todos os dados ao seu alcance nos chamados “livretos”. Destarte, o autor atualiza os feitos dos cangaceiros inserindo informações que, em sua percepção, escaparam das produções anteriores da literatura de cordel, as réstias narrativas asseguradas pela memória da comunidade de depoentes compositores do seu projeto investigativo.

Os livretos antológicos manifestam a obsessão de Dila pelo esgotamento do tema cangaço e o seu desejo de consolidação de uma “obra completa”. Pisando sobre as trilhas dos cangaceiros visa conformar uma cartografia da trajetória de Lampião e integrantes de seu bando, figuras que permeiam seu processo de subjetivação como cabra nordestino. Para tal, arma uma emboscada de pesquisa e lança mão de todos os instrumentos intelectuais e técnicos de que dispõe: a prosa, o verso, a gravura. Nesse movimento, o poeta exhibe sua própria epopeia de pesquisa artística e projeta-se como aquele que deteve, metaforicamente, as cabeças do bando de cangaceiros: as lembranças que os individualizam e humanizam, a arquitetura mental de seus planos mirabolantes, seus desejos e até mesmo suas crenças e superstições – como aquelas relativas aos significados dos sonhos, impressas em *Os Lampiões* (DILA, 1976, pág. 05).

Nas brochuras produzidas na baliza apresentada, o impulso de catalogação e sistematização culmina num efeito adverso, na exposição de informações de maneira difícil de apreender. Conjectura-se que esse resultado decorre de uma redação catártica, afoita para registrar tudo aquilo que reteve em suas peregrinações, bem como das questões de saúde mental manifestadas nesse ínterim – as quais complexificam sua obra. Ademais, pressupõe-se que o processo criativo do autor pode ter sido interpelado pela sua menor familiaridade com a escrita em prosa.

Embora o cordelista pernambucano passe a considerar essa forma discursiva mais adequada para o visibilizar seu projeto de pesquisa histórica, manteve ao longo de 1970 e 1980 a produção de versos metrificados sobre o cangaço e, muitas vezes, recorreu subitamente à poesia de cordel nos “livretos de páginas místicas”. Compreende-se que a interrupção do fluxo textual com as rimas, nessas publicações, advém do fato deste modo de fazer/saber constituir a maneira como aprendeu a elaborar e fabular a realidade, ordenar o pensamento.

O certo é que nos versos Dila de Caruaru atualiza o cabedal estético e que informou sua educação poética, fazendo a épica do cangaço reluzir afiada. Não apenas no uso da linguagem, como também no conteúdo, posto que acentua de maneira contundente traços constituintes dos heróis do ciclo, tais quais os sublinhados por Luiz Tavares Jr (1986): o sentido de valentia, o

sentimento de honra, a oposição à prepotência, a obrigação da vingança e o desejo de justiça. A versificação primorosa de Dila, evidenciando este último item, cabe em uma estrofe de *Lampião e Maria Bonita*: “Cangaceiro foi o homem/ Da quebrada Nordestina / Justiceiro de Patente / Nem um foi alma ferina / Atiravam peito a peito/ No jogo da própria sina.” (DILA, 1978a, pág. 03).

Enquanto nos textos em prosa Dila inventaria a épica do cangaço, acumulando uma série de informações supostamente objetivas sobre a vida e a trajetória de personalidades históricas, nos versos condensa elementos individualizadores das personagens protagonistas, até conseguir transformá-las em figuras arquetípicas. Desta forma, se integra e dá continuidade a uma corrente identificada por Ronald Daus (1982) no ciclo épico do cangaço, que consiste na esquematização²⁰ dos feitos e das personalidades dos cangaceiros, após a morte de seus maiores representantes. Com encerramento do fenômeno e, por conseguinte, das ações dos agentes que o conformavam, os poetas passam a recorrer aos aspectos típicos, cristalizados pelos cordéis precursores, bem como à dimensão afetiva evocada por essas figuras heroicas ambíguas. Nas palavras de Daus,

[o poeta popular] não se limitará a mera descrição de fatos e traços de caráter objetivamente existentes, mas irá construir sua história de tal modo que ela finalmente só conterà temas que são pura repetição de dados já conhecidos e que se tornam tradicionais. Em torno do núcleo significativo simbólico do cangaceiro, constrói-se uma *zona de representação esquematizada* que se alimenta do material histórico, mas que apresenta toda uma escala de transições entre o *típico* e o *real*. Do grande número de elementos individuais forma-se um sistema esquemático relativamente fixo, que exclui quase tudo que não é comprovado através dos modelos. (DAUS, 1982, pág. 62. Grifos do autor)

Cordelistas de meados do século XX desfrutaram da posição alcançada pela imagem do cangaceiro por meio do gênero, transcendendo o factual para fazê-la subsistir como emblema emancipado das coordenadas exatas de tempo e vinculada a um espaço abstrato, o grande sertão. Os poemas que narram situações pós-morte vivenciadas por Antônio Silvino e Virgulino Ferreira²¹ e as pelejas e encontros de seus parceiros de profissão com Deus e o diabo²², evidenciam o desprendimento “do cangaceiro” do plano concreto, atestando seu poder – para além dos limites terrenos – e a sua validade alargada como símbolo. A corrente alegação da não comprovação da morte de um cangaceiro afamado, corrobora a confirmação da vivacidade e onipresença daquilo que essa figura representa (DAUS, 1982).

²⁰ Roland Daus (1982) destaca o papel das etapas de “comparação, aproximação, paralelização e fusão” (DAUS, 1982, pág. 61-66) das características de Silvino e Virgulino para o empreendimento da esquematização, as quais fazem do cangaceiro um símbolo.

²¹ Exemplos: *A chegada de Lampião no inferno* (s.d.) e *Grande debate de Lampião com São Pedro* (s.d.), de José Pacheco.

²² Exemplo: *Um cangaceiro e o diabo* (s.d.), de Dila de Caruaru.

Nesse descolamento do tangível ocorreu uma crescente posituação do cangaceiro, associada à obliteração de seus atos atrozos e primitivos, veiculados em jornais e em uma parcela dos “folhetos de época” durante a atuação dos grupos armados. As condutas violentas começam a ser justificadas pela sua necessidade de reposicionamento dentro de uma sociedade desigual²³ e pelo já mencionado princípio de honra, geralmente explicitado pela necessidade de vingança de um inimigo, cuja as ações perversas prescreviam reações severas. No espaço intervalar entre a (in)justiça, a (i)legalidade e a (i)moralidade, é erigida a alegoria ambivalente do herói sertanejo, como vemos em Dila: “O Capitão Virgulino/ Praticava Caridade/ *Meio Diabo meio Santo*/ Tinha sua crueldade/ Mas usava 100 por cento/ No ato de honestidade” (DILA, 1978a, pág.06).

A efígie de Virgulino Ferreira da Silva, Lampião, inflama o apogeu do ciclo épico do cangaço e torna-se uma espécie de mínimo denominador comum dos valentes correlacionados. Talvez isso justifique a hipótese de Dila acerca da existência alguns Lampiões. Tavares Jr. (1976) precisa a extensão desse emblema: “Como das faces de um prisma, irradiam-se dele aquelas qualidades e defeitos com que o matuto sonha exornar-se a personalidade de um cangaceiro”; tal qual o paradoxo nele embutido: “É a salvação e o flagelo do sertão; a esperança e a decepção de todos; a alegria e a tristeza do povo; *deus e o diabo na terra de sol*. Em vida, herói e anti-herói das populações sertanejas; na não-vida do cangaço um mito - que é ‘tudo e não é nada’; na morte, um símbolo do Nordeste”. (TAVARES JR. 1976, pág. 96. Grifo nosso).

Na capa do folheto *Lampião* ([s.d.]c) [figura I]²⁴, Dila grava a imagem de Lampião como representante da comunidade de cangaceiros, inserindo no busto de seu retrato sínteses visuais do coletivo. O artista também ilustra a ambiguidade da figura de Lampião, imprimindo, com efeitos de luz e sombra, uma face contrastada.

²³ Esse reposicionamento do cangaceiro na poesia se dá sob a lógica da transformação do oprimido em opressor. Sendo assim, não retrata tomada de consciência de classe, por parte de cordelistas, ou adesão a uma perspectiva política revolucionária.

²⁴ Fonte: Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida.



Figura 1: Capa do folheto *Lampioes* (s.d), ilustrada por Dila de Caruaru.

O poeta-gravurista pernambucano é agente fundamental da manutenção da contiguidade sintática e semântica do cangaço e, por extensão, de um Nordeste singular – recortado, estigmatizado, difundido por produções artísticas e midiáticas de grande circulação como território de *Vidas Secas* (Graciliano Ramos, 1938)²⁵ –, região que o explica e, ao mesmo tempo, está implicada nele. No incontornável livro *A invenção do Nordeste e outras artes* (2011), o historiador Durval Muniz de Albuquerque sublinha o papel do cordel na consolidação de uma unidade imagético-discursiva sobre esse recorte espacial e oferece subsídios para compreendermos as formas pelas quais essa literatura contribui para sua visibilidade e dizibilidade:

Como a produção do cordel se exerce pela prática da variação e reatualização dos mesmos enunciados, imagens e temas, formas coletivas enraizadas numa prática produtiva e material coletiva, este se assemelha a um grande texto ou vasto intertexto, em que os modelos narrativos se reiteram e se imbricam e séries enunciativas remetem umas às outras. É, pois, este discurso do cordel um difusor e cristizador de dadas imagens, enunciados e temas que compõem a ideia de Nordeste, residindo talvez nesta produção discursiva uma das causas da resistência e perenidade de dadas formulações acerca deste espaço. (ALBUQUERQUE, 2011, pág. 129)

Na gravura, em suporte de madeira e borracha, Dila logra uma síntese potente do binômio nordeste-cangaço. As ilustrações estampadas em seus folhetos dão a ver o imaginário sedimentado por meio do cordel e do romance de 1930 (alimentado por esta primeira fonte), da mesma forma que fornecem combustível para a manutenção do moto-contínuo das formas de estetização. São iluminadas por um sol tão inclemente quanto expressivo da força divina; emolduradas ou adornadas com a vegetação insistente feito as pessoas que lutam para

²⁵ Imagem reforçada no âmbito Federal no momento com a criação da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), em 1959.

sobreviver naquele solo reputado como infrutífero²⁶; frequentadas por personagens representativos da fé cristã, do coronelismo e da resistência armada, confrontados ou comungados. Na capa do folheto *Lampião e Padre Cícero* (1978b), esse quadro ganha nitidez [figura II]²⁷.



Figura 2: Capa do folheto *Lampião e Padre Cícero* (1978), ilustrada por Dila de Caruaru.

O artista visual conforma um arquivo de imagens do “sertão que tinha no épico o seu gênero” (MELLO, 1974, pág. 68), de forma figurada e literal, uma vez que guarda no acervo de seu ateliê matrizes avulsas gravadas com recortes-chave de “um Nordeste” (como sol, cactos, cangaceiros etc.), visando combiná-las de diferentes maneiras, de acordo com cada título. Analisando essa técnica de composição empreendida por Dila, o comunicólogo Carlos Francisco Barreto Campello considera: “utilizando figuras isoladas para fazer diferentes composições, Dila passou a dar a estas figuras o status de ícone. Algo cuja representação faz lembrar uma coisa

²⁶ Reitera-se a importância da obra de Albuquerque (2011) para problematização da emergência do Nordeste, de “como nasce esta vasta região ensolarada, cheia de vida, de calor humano e de musicalidade, espaço sociopolítico diferenciado e contrastante, carente, pesado, responsável pela existência de tantos problemas, misérias e conflitos. Não se trata, contudo, de um trabalho de geografia física ou de história econômica. Poderíamos dizer que o autor faz história sentimental, se o gênero existir e tiver estatuto científico. Seja como for, é no campo da produção histórica do imaginário social, da construção subjetiva de uma cartografia sentimental, do delineamento dos territórios existenciais, da análise das configurações discursivas, que o autor opera, visando mostrar discursivamente ‘o que os olhos não veem, mas o coração sente’.[...] Mas, muito mais do que sinalizar o momento da emergência do Nordeste, este brilhante historiador leva seu argumento muito mais longe, mostrando como a produção deste lugar e de seus habitantes não pode ser explicada se nos colocamos apenas numa perspectiva econômica ou política. Trata-se, como ele aponta incisivamente, da produção histórica de um espaço social e afetivo, ao longo de muitas décadas, a partir de diferentes discursos que lhe atribuíram determinadas características físicas e que o investiram de inúmeros atributos morais, culturais, simbólicos, sexualizantes, às vezes, enervantes. [...] Diferentemente de uma História Social, este trabalho inscreve-se como uma História Cultural do Nordeste, desfazendo noções essencialistas que instauram a região nordestina no campo fixo e irrecuperável da Natureza e que a localizam hierarquicamente em relação ao Sudeste e ao Sul do país. Nesse sentido, é ainda um livro essencialmente político, que denuncia múltiplas e sofisticadas formas de exclusão social e cultural”. (RAGO apud ALBUQUERQUE JR., 2011, pág.13-18)

²⁷ Fonte: Fundo Raymond Cantel.

que não está presente. Passou a dar a estas imagens uma função de ‘grafema’, com os quais escreve a composição de suas gravuras” (CAMPELLO, 2004, pág. 140).

Por meio dessa “escrita”, em madeira ou borracha, Dila auxilia a visualização das discussões empreendidas por Albuquerque Jr. sobre o papel do cordel (e, acrescento, da imagem no cordel) na fabricação de modelos que instauram uma continuidade discursiva acerca do Nordeste tradicionalista, pré-moderno. Construído com “histórias de cangaceiros, de santos, de coronéis, de milagres, de secas, de cabras valentes e brigões, de crimes, de mulheres perdidas, do sertão mítico, repositório de uma pureza perdida, nostalgia de um espaço ainda não ‘desnaturalizado’ pelas relações sociais burguesas” (ALBUQUERQUE JR., 2011, pág. 130). Nada mais emblemático do que o repositório de matrizes de Dila e a própria noção de reprodutibilidade técnica, inerente à técnica da gravura, para evidenciar o funcionamento dessa maquinaria discursiva que tem o cangaço como um de seus eixos estruturantes.

O repositório de enunciados e imagens sobre o Nordeste do cangaço, conformado pelos folhetos populares, também foi agenciado por produções culturais de outro campo discursivo, o dito erudito, no domínio da literatura, da dramaturgia, teatro e do cinema, dentre outras. Nessa direção, é fundamental timbrar a função intertextual do cordel no Movimento Armorial e no Cinema Novo (NEMER, 2005), seja no que diz respeito aos temas, às formas de estruturação narrativa ou à visualidade, bem como sublinhar a integração de Dila nessa trama.

Filmes de Glauber Rocha, um dos expoentes desta vanguarda cinematográfica, são exemplares da participação do artista no processo, uma vez que tiveram a fotografia inspirada na luminosidade contrastada da xilogravura popular (FRANKLIN, 2007), típica da Escola [xilográfica] de Caruru, da qual foi mestre.

Em diálogo direto com intelectuais de seu tempo, Dila passou a produzir álbuns temáticos de gravura – seguindo uma tendência instituída desde a década de 1950 (RAMOS, 2005). No início da década de 1970, o poeta-gravurista publicou, em parceria com o estudioso da Folkcomunicação Roberto Benjamin, seu primeiro álbum dedicado exclusivamente à exposição de gravuras: *Rasto das Histórias* ([s.d.]d). A edição, executada no formato convencional da literatura de folhetos, narra visualmente a história de vida de Lampião, funcionando como “suporte da memória” (TERRA, 1983) dos conteúdos amplamente disseminados sobre o assunto na literatura de cordel.

Rasto das histórias é composto por 32 gravuras e segue (até a gravura de nº 21) o roteiro estruturante dos folhetos épicos, caracterizados “por uma situação inicial de equilíbrio, sua quebra após um momento de crise e sua recuperação no final da história” (NEMER, 2006, pág. 54), sendo factível sua comparação com clássicos do gênero épico no cordel, como *Juvenal e o Dragão*. Na introdução a situação de equilíbrio é assentada com a cena do cotidiano rural na

fazenda dos Ferreira. Na sequência são demarcadas ao menos 3 situações de desequilíbrio: 1) A morte do pai de Virgulino Ferreira, a qual motiva sua vingança e a sua emergência como estrela do cangaço; 2) A cegueira de Lampião, causada por conflitos armados; 3) O assassinato do ex-marido de Maria Bonita – uma ficção, dentre outras, criada pelo autor fortalecer a narrativa heroica (importante sublinhar que, na ilustração, Maria Bonita é quem mata o esposo para unir-se a Lampião, sendo esta uma maneira de estabelecer seu ritual de sua entrada no cangaço). O reequilíbrio se dá com a formação do par romântico: Maria Bonita e Lampião²⁸. [figura III]²⁹



Figura 3: Seleção de gravuras do álbum *Rasto das histórias*, Dila de Caruaru (197-).

No entanto, o folheto de Dila extrapola a estrutura do gênero épico, criando a imagem do herói como mártir, uma vez que na conclusão da narrativa expõem o conflito de 28 de julho de 1938, que culminara na execução do líder do cangaço e de sua companheira, bem como de parte do bando, pela força volante alagoana do tenente João Bezerra. As cabeças expostas na escadaria da prefeitura de Piranhas são retratadas de maneira expressionista por Dila e ocupam a posição de penúltima imagem do álbum. O folheto é encerrado com uma imagem denominada “túmulo das cabeças”, na qual o artista destaca a cruz representativa daquele que morreu em nome de um ideal. [figura IV]³⁰

²⁸ Utiliza-se como referência a estrutura de *Juvenal e o Dragão* dissecada por Sylvia Nemer (2005).

²⁹ Fonte: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

³⁰ Fonte: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.



Figura 4: Últimas gravuras do álbum *Rasto das histórias*, Dila de Caruaru (197-).

Através das gravuras impressas em álbuns e em capas de folhetos, Dila auge a capacidade máxima de simbolização do cangaço. Condensa Imagens mentais e gráficas que viajaram no tempo, nas vozes de contadoras e cantadores, nas capas de jornais e folhetos, para impregnar-se na memória e na retina de diferentes gerações. Com a concretude dos gestos domina esse arcabouço referencial, se desprende do volume de dados que o confundiu e frustrou durante suas itinerâncias em busca de informações sobre os heróis gestados em sua terra. Na gravura elimina os excessos. Retém o essencial.

Ao examinar a miúda figura fixada no canto superior direito da capa de *Os Lampiões* podemos constatar o êxito de Dila na elaboração de uma síntese gráfica pregnante do valente sertanejo [figura V]³¹. Com econômicos talhos no interior da silhueta conforma a fisionomia e a “blindagem mística” (MELLO, 2012) do cangaceiro, “o hábito que faz monge”.



Figura 5: Detalhe de gravura impressa na capa do folheto *Lampiões* (197-).

³¹ Fonte: Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida.

Cotejando esta imagem idealizada pelo poeta-gravurista na década de 1970 com a primeira imagem xilográfica identificada em um folheto de cordel (1907)³², percebemos que o percurso de esquematização desenvolvido no âmbito literário, que fez do cangaceiro uma figura emblemática, se processou também no campo da gravura, sobretudo a da escola pernambucana³³ [figura VI]³⁴.



Figura 6: Gravura impressa na capa do folheto *Antônio Silvino: O rei dos cangaceiros* (1907).

Intérprete fiel do ciclo épico nordestino, Dila se insere em uma tradição iconográfica e passa a contribuir com a retórica simbólica do cangaço e de um Nordeste onde não existem limiares bem definidos entre a realidade e a quimera, o sagrado e o profano, o funesto e o chistoso, a loucura e a razão. Compõe uma geração de produtores de imagens que “eram bem mais que capas de folhetos, eram os códigos de uma expressão sertaneja, um modo desses artistas olharem o mundo em que viviam e darem conta de sua representação visual” (CARVALHO, 1998, pág. 266). Um dos artistas responsáveis pela implementação da xilogravura de forma regular nas capas dos folhetos de cordel, o Marechal do Cordel de Cangaço formou um “bando” cuja maior insurgência foi ocupar o campo da produção artística nacional.

A partir de reminiscências e fabulações, Dila produziu tiragens que estenderam no tempo a saga sertaneja do cangaço. Nesse processo criativo, o poeta-gravurista harmonizou a própria existência com o universo épico que perseguiu e (re)inventou. À vista disso, ao relatar sua introdução profissional no ramo gráfico, evoca instrumentos que remetem ao fenômeno social que buliu suas aventuras no campo poético e estético: “Em 1952, era na Vanguarda e na Defesa (jornais de Caruaru), eu armava meus folhetos tudinho, compondo. [...] Trabalhava com

³² o primeiro registro xilográfico identificado em cordel está contido em uma página interna do folheto: *Antônio Silvino: O rei dos cangaceiros* – Francisco das Chagas Batista, Recife (PE, BR): Imprensa Industrial, 1907.

³³ Para compreender as especificidades da escola pernambucana de xilogravura ver: FRANKLIN, 2007.

³⁴ Fundo Raymond Cantel.

uma faca de 12 polegadas, peixeira, e em poucas horas fazia uma página de jornal. [...] O desenho que botasse eu ia traçando na madeira”. (DILA apud AMORIM, 2017, pág. 76). Em sua “tipografia de quintal” abriu um terreiro fantástico, incorporando no seu entorno material objetos que o conectavam com seu universo de pesquisa poética, como “cabeças de bonecas, talvez alusão à cena da epopeia do cangaço” (AMORIM, 2017, pág. 74).

A oficina, separada do ambiente terreno do lar pela íngreme escada que arquitetou, se abria como um portal para viajar à São Saruê, onde o “voo mágico” (RIBEIRO, 1987), promovido pelo delírio do verbo e imagem, o conduzia para um universo abundante de possibilidades. Sentado na mesinha próxima à janela, deslocava-se no tempo e no espaço, desembarcava no universo épico do cangaço ou do mundo medieval. Nesses transcurtos, a chaminé da Fábrica de Caroá emoldurada pela Janela de seu ateliê, se tornara a torre onde estava a princesa da *História do Cavaleiro Roldão* [figura VII]³⁵.



Figura 7: Dila de Caruaru. *História do Cavaleiro Roldão* (1982). Xilogravura, 25 x 18 cm.

Com sua faca de 12 polegadas criou matrizes de sonhos e se armou para a batalha da sobrevivência em um ambiente árido de possibilidades, sobretudo, para Zés da Silva como ele. Afinal, “Quem viver em Pernambuco / não há de estar enganado / Que, ou há de ser Cavalcanti / ou há de ser cavalgado”, diz a quadrinha que tematiza o histórico de dominação oligárquica do seu estado natal. Desafiando a estrutura social desigual de sua época, adentrou no campo da pesquisa em artes, iconográfica, técnica, plástica. Escapuliu do trabalho rural em sua cidade natal, Cumaru (PE), e da rotina proletária nas indústrias que modificavam a paisagem da cidade que escolheu para compor seu nome artístico, Caruaru (PE). Feito Lampião, deixou a agricultura para viver perambulando por um território de liberdade, no seu caso, o território da criação artística.

Apresentando-se como ex-cangaceiro, fez de si um mito encarnado e imprimiu a história que lhe conveyo. Sobrepondo a imagem do artista popular com a do “guerrilheiro popular”, se

³⁵ Fonte: RAMOS, 2005 – caderno de ilustrações da referida tese, pág. 321.

posicionou como aquele que também resistiu às condições ecológicas e sociais de sua terra, conforme averiguamos nesse metatexto:

Com a casca do cajá
Cortei meus primeiros versos
Com Sipauba fiz Bodoque
Fui ruim entre os perversos
Dos meninos dos meus tempos
Escapei dos retrocessos
(DILA, 1976, pág. 05)

Para escapar dos retrocessos, Dila, “o demônio da criação”, recorreu, dentre outras coisas, aos justiceiros que não lhe deixaram “fazer livro perdido”, os quais protagonizam uma porcentagem significativa dos seus títulos. Ocupou as veredas da criação poética e visual, fazendo desse terreno um direito estendido para uma geração de artistas improváveis. Por seus “feitos heroicos”, Dila de Caruaru recebeu em 2006 sua “patente” de merecimento: a de Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco.

Considerações finais

Diante da expressividade da produção de Dila de Caruaru sobre o cangaço, objetivou-se nesse artigo perscrutar uma seleção de criações do artista sobre o tema. A partir desse material, foi possível compreender as maneiras como o escritor-gravurista se insere no ciclo do cangaço e o reconfigura. Bem como sublinhar seu potencial para a expansão da compreensão dessa fase épica da literatura de folhetos.

Por meio de pesquisa documental, averiguou-se a existência de um ponto de inflexão na sua produção escrita e editorial, demarcado pelas suas investidas investigativas na década de 1970 – momento no qual realiza itinerâncias em busca de informações sobre o fenômeno social sertanejo. Examinando a produção desenvolvida do período, constatou-se que a assumida postura de pesquisador culminou na mudança da forma literária utilizada em seus folhetos e, por conseguinte, em transformações no projeto gráfico das edições. Observou-se também alteração na abordagem do assunto: enquanto nos versos reverbera os modelos privilegiados no ciclo do cangaço, caracterizados pela tipificação da figura do cangaceiro, em prosa rompe com a estrutura esquematizadora. Esforça-se para individualizar as figuras e realizar edições de natureza histórica.

Considerou-se que o interesse de Dila pelo universo da pesquisa coincide com o momento de institucionalização dos estudos sobre cordel no Brasil, marcado pelo intenso contato de poetas e poetisas com pessoas vinculadas a instituições acadêmicas, comprometidas com projetos de pesquisa, fomento e salvaguarda da literatura de folhetos. Notabilizou-se na

produção de Dila a influência desses contatos fronteiriços e a implementação de estratégias de diálogo com esse novo público consumidor, o qual esperançava o soerguimento do mercado editorial de cordel, abalado por proeminente crise (MELO, 2010). Nesse sentido aventa-se que a reanimação do ciclo do cangaço pelo poeta-gravurista consistiu na tentativa de dar uma sobrevida ao cordel por meio do agenciamento de um tema estimado em diferentes campos discursivos.

Analisando a exímia produção visual do Mestre Dila, concluiu-se que o artista gravou figuras simbólicas do ciclo épico do cangaço, as quais podem ser apreendidas com toda sua força semântica num ligeiro golpe de vista. Ao transpor o processo de tipificação dos cangaceiros dos versos para a linguagem visual, embrenhou-se na alargada trama intertextual de imagens sobre o tema e contribuiu para a sedimentação de determinadas representações sobre o Nordeste que originou o cangaço, prenhe de ficções. Produziu assim os suportes discursivos ansiados pelos marxistas e “antropófagos” engajados em vanguardas artísticas nacionais, agenciados na atualidade em filmes que alimentam nossos desejos insurgentes, como *Bacurau* (2019) e *Sertânia* (2020).

Leu-se na projeção de Dila de Caruaru como ex-cangaceiro o intento de delinear-se como uma lenda corporificada, bem como de demonstrar competência para abordar a temática do cangaço e atribuir valor aos seus produtos e serviços. Por fim, deslindando a trajetória artística de Dila, denotou-se o artista popular como um herói insubordinado, que trabalha sem mandante, muitas vezes de forma errante, e faz justiça com as próprias mãos em contextos áridos e desiguais, rebelando-se contra determinadas estruturas sociais. Que assegura à população o direito à fruição artística e, portanto, o acesso a bens *incompreensíveis* (LEBRET apud CANDIDO, 2011) que saciam necessidades vitais, afetivas e intelectuais.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

AMORIM, Maria Alice. O fantasioso e fenomenal Dila é aqui. In: **Revista Continente**, Recife: Companhia Editora de Pernambuco, v.17, n.204, p 74-79, dez 2017.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. pág. 171-193.

CAMPELLO, Carlos Francisco Barreto. **O Processo de Produção de Gravuras Populares: a Contribuição de Dila**. Recife, 2004, 175 f. Dissertação (Mestrado em Administração Rural e Comunicação Rural) – Programa de Pós-Graduação em Administração e Desenvolvimento Rural (PADR), Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE.

CARVALHO, Gilmar de. **Madeira Matriz: Cultura e Memória**. São Paulo: Annablume, 1998.

- DAUS, Ronald. **O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.
- DILA, José Soares da Silva. **Dila o ex-cangaceiro**. Caruaru (PE, BR): Valdenicio Soares da Silva, 1981.
- DILA, José Soares da Silva. **Lampião de Vila Bela**. [S.l.]: Antonio Cavalcanti Ferreira, [s.d.]a.
- DILA, José Soares da Silva. **Lampião e Maria Bonita**. [S.l.]: [s.n.], 1978a.
- DILA, José Soares da Silva. **Lampião e Padre Cícero Romão**. Caruaru (PE, BR): Folhetaria São José, 1978b.
- DILA, José Soares da Silva. **Lampião e Volta Seca**. [S.l.]: [s.n.], [s.d.]b.
- DILA, José Soares da Silva. **Lampião, seus 100 anos, seu pai**. Caruaru (PE, BR): SO-CORDEL São José. 1996.
- DILA, José Soares da Silva. **Lampião**. Caruaru (PE, BR): SO-CORDEL São José. [s.d.]c.
- DILA, José Soares da Silva. **Os Lampiões**. [S.l.]: [s.n.]. 1977.
- DILA, José Soares da Silva. **Os Lampiões**. Caruaru (PE, BR): ArtFOLHETO São José. 1976.
- DILA, José Soares da Silva. **Rasto das histórias** [álbum de gravuras]. Caruaru (PE, BR): ArtFOLHETO São José. [s.d.]d.
- DILA, José Soares da Silva. **Trovoada e seus cangaceiros**. Caruaru (PE, BR): Folhetaria São José. 1978c.
- MELLO, Frederico Pernambucano de. Aspectos do banditismo rural nordestino. In: **Ciência & Trópico**, Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, v. 2, n. 1, p 67-111, jan/jun 1974.
- MELLO, Frederico Pernambucano de. **Estrelas de couro: a estética do cangaço**. 2. ed. São Paulo: Escrituras, 2012.
- MELO, Rosilene Alves. **Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel**. Rio de Janeiro: Letras, 2010.
- NEMER, Sylvia. **A função intertextual do cordel no cinema de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro, 2005, 222 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.
- NEMER, Sylvia. Glauber Rocha e a literatura de cordel: uma relação intertextual. In: **Revista Famecos**, Porto Alegre: PUCRS, v.11, n.15, p 53-58, jun 2006.
- RAMOS, Everardo. **La gravure populaire au Brésil (XIXe-XXe siècle) : du marché au marchand**. Nanterre (França), 2005. 465 f. Tese (Doutorado em Estudos Brasileiros) – École Doctorale Lettres, Langues et Spectacles, Université Paris X - Nanterre.
- RIBEIRO, Leda Tâmega. **Mito e poesia popular**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.
- TAVARES JÚNIOR, Luiz. Literatura de cordel e cangaço. In: **Revista de Letras**, Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, v. 11, n. 2, pág. 75-108, jul/dez 1986.
- TERRA, Ruth Brito Lemos. **Memória de lutas: literatura de folhetos do Nordeste (1893-1930)**. São Paulo: Global, 1983.