

(DE)CANTANDO CORISCO em Deus e o Diabo na Terra do Sol

Orlando Freire Junior (UNEB)

O objetivo deste artigo é comentar o aproveitamento de elementos do chamado “ciclo do cangaço” da Literatura de Cordel, na narrativa fílmica *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, destacando a figura do cangaceiro materializado no Corisco interpretado pelo ator Othon Bastos.

Inicialmente, pensemos na relação do cineasta baiano com o Cordel. Vale ressaltar que sempre associaremos Cordel à tradição da Cantoria de Viola para remeter à base oral dessa poética. É o próprio cineasta, em texto que apresenta o álbum com a trilha sonora composta por Sérgio Ricardo para o filme, quem nos dá a medida da importância da cantoria nordestina para a concepção da película:

Quem anda pelo sertão conhece bem um cantador – velho e cego (que cego vê a verdade no escuro e assim canta o sofrimento das coisas) bota os dedos no violão e dispara nas feiras, levando de feira em feira e do passado para o futuro, a legenda sertaneja, história e tribunal de Lampião, vida, moralidade e crítica. Na voz de um cantador está o “não” e o “sim” – e foi através dos cantadores que achei as veredas de Deus e do diabo nas terras de Cocorobó e Canudos.

Sou mau cantador – sem ritmo e sem memória, fiquei por tempos a ruminar e reinventar a essência das coisas que tinha ouvido – e um enorme romance em versos nasceu, impuro e rude, narrando o filme. Acabando o trabalho, pronta a montagem, restavam imagens neutras, mortas, que necessitavam da música pra viver; eram imagens do romancista transcrito. Todo o episódio do “Corisco”, por exemplo, que ouvi cantar em vários lugares diferentes e dispensada a música, perderia um significado maior. (RICARDO, 1963)

No depoimento acima citado levamos em conta a presença do cantor como elemento formador da sensibilidade estética de Rocha, além disso, avulta como aspecto de grande relevância a música, associada ao Romanceiro e à tradição da cantoria, como instância narrativa sem a qual a passagem dedicada ao cangaceiro ficaria carente de significado. Não seria arriscado atestar, posto que é fala recorrente a respeito de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que este aspecto atrelado por Glauber às aparições do personagem Corisco se aplica a parte substancial de toda a sua obra, posto que nascida de um momento histórico no qual o cineasta aprendeu a não desperdiçar recursos que as técnicas de que dispunha ofereciam.

Dito isto, é preciso seguir a pista deixada por Glauber em seu depoimento a Ricardo e pensar como a temática do cangaço chegou até o cineasta pela voz dos cantadores. Deve-se considerar, a princípio, de que forma os cineastas ligados ao grupo do Cinema Novo, contemporâneos de Glauber, se relacionaram no âmbito técnico/estético com os procedimentos presentes no universo do Cordel e da Cantoria, como é o caso da Xilogravura. Lapidar é o caso do grupo da Paraíba, liderado por Linduarte Noronha. Jeová Franklin de Queirós, apresentando a Xilogravura em texto introdutório à antologia *Literatura de Cordel* produzida pelo Banco do Nordeste e organizada por Ribamar Lopes, reproduz depoimento do cineasta Vladimir de Carvalho (autor da adaptação fílmica do cordel *Viagem a São Saruê*, de autoria de Manuel Camilo dos Santos) no qual o autor associa a estética cinemanovista à arte que ilustrava as capas dos folhetos. Vale citar:

Diz Vladimir:

— Na realização de **Aruanda** aconteceu o seguinte: não tínhamos disponibilidade de recursos de iluminação. Fizemos o filme com técnica extremamente rudimentar. Disso resultou uma textura de fotografia caracterizada pela luz muito contrastada, sem tons intermediários entre o branco e o preto. A fotografia estourada de **Aruanda** se revelou então muito próxima, muito parecida com a gravura popular nordestina da Literatura de Cordel.

— Essa técnica foi repetida de forma mais consciente nos outros dois filmes, **Romeiros da Guia** e **Cajueiro Nordestino**, do primeiro ciclo do cinema paraibano, no qual alguns críticos localizam as origens do Cinema Novo.

— Luiz Carlos Barreto, fotógrafo de Nelson Pereira dos Santos, ao ver os filmes paraibanos, se deixou fascinar pela fotografia, optando então pela utilização claramente intencional da fotografia estourada, para reforçar a dramaticidade de **Vidas Secas**.

— A essa altura, Glauber Rocha estava com os trabalhos de **Barravento** pela metade. Depois de brigar com o fotógrafo italiano que trouxera de São Paulo, convidou Valdemar Lima para terminar o filme. Este decidiu também estourar a fotografia. A técnica viria

mais aprimorada (ampliação dos contrastes entre sombra e luz.) em **Deus e o Diabo na Terra do Sol**, em **Ganga Zumba** (Cacá Diégues) e nos demais filmes do Cinema Novo. (LOPES, 1994, p.89)

A longa citação é necessária porque é elucidadora do diálogo dos cineastas do Cinema Novo com o cinema paraibano do começo da década de 60 e da repercussão estética da xilogravura no uso da fotografia estourada, uma das marcas visuais do movimento cinematográfico encabeçado por Glauber Rocha. Além disso, reforça a ideia de que aquela geração de cineastas tinha um olhar atento à Literatura de Cordel, fato que favorece a compreensão da filiação de Glauber Rocha ao texto do Cordel. Tal consórcio compreende também o compromisso com o universo temático e musical do Cordel.

No âmbito temático, importante lembrar que alguns elementos constitutivos dos ciclos mais importantes da Literatura de Cordel compõem as imagens de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Ali temos a seca, o vaqueiro, o cego, o beato, a feira e o cangaceiro, para citarmos exemplos significativos. Todos esses temas, ligados ao recorte discursivo da Região Nordeste, recebem o tratamento da estética da fome, qual seja: representantes de um quadro de miséria e subalternidade imputado à região, tem seu potencial imagético sublinhado pela vertigem da câmera glauberiana, formando assim um painel de imagens tensionadas ao máximo pela fotografia estourada com o fito de que a violência, a miséria e outras mazelas recorrentes às descrições do Sertão agridam ao espectador de forma a desafiá-lo pelo incômodo instaurado. Tal incômodo sugere, pelo movimento da câmera, a possibilidade de um olhar que saia do interior daquele cenário miserável. Então, famintos são os personagens, faminto(e violento, mas de uma violência perquiridora e contra-discursiva) é, também, o ponto de vista ou o olhar que os enfoca, porque, assim se configurando, o olhar glauberiano recolhe os estereótipos criados pela Literatura (a canônica e o cordel, não nos esqueçamos), pela música e pelo cinema numa clave nacionalista e os devolve para esse centro filtrados por um olhar local que problematiza antes de festejar. Nesse procedimento, a precariedade joga a favor e essa seria uma das estratégias da proposta de cinema engendrada por Glauber Rocha e os outros realizadores do Cinema Novo.

No caso do Corisco, uma das figuras emblemáticas que atravessam a trajetória do vaqueiro Manuel e de sua mulher Rosa, a questão do movimento precisa ser mencionada de início. No caso da apresentação do personagem em cena sabe-se da leitura brechtiana empregada por Othon Bastos para composição do “cangaceiro de duas cabeças”. Em consonância com esse aparato presente na encenação, a movimentação do cangaceiro é tensa e pontilhada por rodopios ensandecidos, preocupada em fornecer

uma imagem fugidia e pouco documental do personagem que, ao contrário dos fictícios Antonio das Mortes e Manuel, tem o contraponto da figura biográfica do sujeito empírico Cristino Gomes da Silva Cleto. Ao mesmo tempo, não há como negar que a figura do cangaceiro é portadora de certa exuberância visual que faz com que esse personagem jamais possa se perder na horizontalidade dos tipos mais comuns. Não à toa o Corisco aparece no cartaz do filme, criado por Rogério Duarte. Como tudo no filme, a realidade empírica é discutida na figura do Corisco, mas não se recorre a uma representação naturalista. Isso facilitado pelo fato de que Corisco não forneceu muitas pistas fotográficas ou de outra natureza discursiva que permitissem um aprofundamento analítico em torno de seu caráter. Ao contrário de Lampião, que utilizou a reprodutibilidade técnica para passar uma imagem mais multifacetada de seus comportamentos, os poucos registros fotográficos de Corisco não revelam inflexão. Élise Jasmin, em sua análise das fotos dos cangaceiros observou que, “ao contrário de Lampião, que soube apresentar imagens múltiplas de si mesmo, Corisco encara a câmera como cangaceiro, e unicamente como tal” (JASMIN, 2006, p.135). Isso explica o fato de que Lampião tenha motivado uma gama maior e mais diversificada de narrativas a seu respeito. Por outro lado, a rigidez com que Corisco se deixou captar pelas câmeras favoreceu a quem quis capturar a imagem consagrada do cangaceiro, tal como Glauber Rocha o fez.

Questões desse tipo se insinuam pelo caráter ambíguo do personagem, mas, nesse caso, a representação alegórica do cangaceiro é o que interessa a esta reflexão, seu potencial como símbolo ou como o que Ismail Xavier tratou como “figura do dilaceramento” (XAVIER, 1983, p.119), que podemos desdobrar como imagem trazida para o cinema com o fim didático de representar a revolta daquele segmento brasileiro marginalizado sem abrir mão do que seria uma violência libertadora. Até porque a alegoria marca o estilo narrativo do cinema no segundo quadrante do século XX, posto que se procurava discutir, através do cinema, uma realidade nacional que enfrentava o cenário político de interdição e o filme de 1964, de Glauber Rocha, funcionará como marco inicial desse procedimento, tal como explica, mais uma vez, Ismail Xavier:

Nos anos 60, o exemplo capital de alegoria do Brasil que se traduziu em obra de ruptura é *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), filme de Glauber Rocha anterior ao golpe de 1964, instância típica de convivência entre a invenção formal que define um novo horizonte para o cinema e a alegoria que resulta do afã de pensar o destino nacional numa obra-síntese (XAVIER, 2012, p.33)

Por essa recorrência à alegoria, ainda atrelada ao esforço de se pensar em um cinema brasileiro (portanto atrelado ao nacionalismo, ainda que “novo”) a aproximação com um tema tão afeito às discussões sobre nordestinidade e tão presente na tradição literária,

fílmica e musical, que é o cangaço associado à Literatura de Cordel, se faz basilar e vai dar substância à situação de Corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. A presença do cangaceirismo nos folhetos de Cordel é tão intensa, que Manuel Diégues Júnior, em importante ensaio intitulado “Ciclos temáticos na Literatura de Cordel” chega a afirmar que, com o desaparecimento dessa modalidade de banditismo no nordeste, o contato de gerações posteriores com a saga dos cangaceiros nordestinos deveu-se muito ao registro dessas personagens nos folhetos. Sendo assim, Diégues Júnior afirma que:

Guardam-se na memória coletiva, da mesma forma que a poesia popular os registrou, cada um a seu tempo, nomes como o de Jesuíno Brilhante ou de José do Vale, de Rio Preto ou Liberato, de Cabeleira ou dos Guarabiras até chegar aos mais próximos de nosso tempo e que, mais insistentemente pela continuidade das gerações atuais, persistem ainda hoje: Antônio Silvino e Lampião. (DIÉGUES JÚNIOR, 1973, p.126).

Como se percebe, conforme a afirmação de Diégues Jr., o cangaço tem na oralidade e na produção de folhetos grandes elementos de difusão e cristalização da figura do cangaceiro no imaginário popular. Se desdobrarmos essa afirmação, poderemos inferir que o Cordel e o imaginário sobre o cangaceiro estiveram sempre intimamente ligados, a ponto de se poder afirmar que um esteve imbricado na razão de existir do outro. Importante, após essa leitura de Diégues Jr., a percepção de como se constrói uma imagem do cangaceiro a ser aproveitada por Glauber Rocha em seu filme a partir do cotejo de alguns folhetos que trazem o assunto do cangaço. Faremos, então, uma breve seleção de trechos de folhetos dos séculos XX e XXI, que dão testemunho de pontos de vista e épocas diferentes, tendo em comum a contribuição para uma descrição alegórica do cangaceiro que tanto serviu aos propósitos do cineasta baiano em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

O primeiro fragmento selecionado é do folheto *Como Lampião entrou na cidade de Juazeiro acompanhado por cinquenta cangaceiros e como ofereceu seus serviços à legalidade contra os revoltosos*, de João Martins de Athayde (retirado de antologia organizada por Mário Souto Maior), no qual percebemos investimento em valores cavaleirescos associados à figura de Lampião:

Causou admiração
Ao povo de Juazeiro
Quando lampião entrou
Mansinho como um cordeiro,
Com toda sua regência
Que lhe rende obediência
Por ser leal companheiro. (SOUTO MAIOR, 2000, p.83)

É visível aqui o tratamento de celebridade dado a Lampião pelo poeta. Ressalta-se sua liderança e sublinha-se a obediência angariada com a lealdade que o chefe guerreiro dedicava a seus comandados. Mais importante do que aferir a veracidade dos traços aqui associados à personalidade de Lampião é observar o processo de caracterização urdido por Athayde, no qual se desenha um perfil nobiliárquico para o “Rei do Cangaço”.

Perfil aproximado é o que Chagas Batista constrói para António Silvino, em *O julgamento de Antonio Silvino*:

Minha justiça era reta
Para qualquer criatura.
Sempre prendi os meus réus
Em casa muito segura;
Pois nunca se viu ninguém
Fugir duma sepultura. (BATISTA, 20011, p.05)

Aqui também o cangaceiro, que se coloca em primeira pessoa, discorre sobre seus métodos de julgamento e punição, atrelando os crimes pelos quais estava respondendo a um critério que ele considerava justo de reparação e assumindo o papel de legislador em tais situações. Mais uma vez, liderança e justiça (mesmo que nada ortodoxa, mas, infelizmente, muito comum na cultura brasileira) são agregados no folheto à personalidade de um cangaceiro famoso.

Mesmo sem ter sido contemplado com uma produção poética comparável à dedicada a Lampião e Antonio Silvino, Corisco também se afigura, em alguns casos, semelhante. Em folheto elaborado por Franklin Maxado, no qual o autor traz a forma de uma entrevista com a cangaceira Dadá (esposa de Corisco) para a disciplina da rondilha, as imagens de justo e vingador são utilizadas para a explicação da práticas dos cangaceiros. Vejamos o seguinte trecho:

No Cangaço também tinham
Bandidos e revoltados
Mas Corisco e Lampião
Foram uns injustiçados
Que caíram no Cangaço
Pra ter seus males vingados (MAXADO,1985, p.06)

Vale lembrar que tanto a imagem de justiceiro quanto a de benfeitor recebem contestações por conta da condição de fora-da-lei de Lampião e Corisco e dos muitos crimes a eles atribuídos. Porém, é preciso perceber que as reconstruções da trajetória

dos cangaceiros no Cordel passam por essa redenção dos personagens engendrada pelos poetas e cantadores. Redenção que no folheto de Rodolfo Coelho Cavalcante “A chegada de Lampião no céu” se consolida com uma estadia do personagem no Purgatório, estação intermediária entre a salvação cristã ou a condenação no inferno.

Disse Jesus: Minha Mãe

Vou lhe dar a permissão
Pode expulsar Ferrabraz
Porém tem que Lampeão
Arreponder-se notório
Ir até o “purgatório”
Alcançar a salvação. (CAVALCANTE, 1978,p.9)

Se avançarmos para o século XXI, perceberemos que a atualização do personagem Lampião preserva os predicados de guerreiro, ajustados agora à lógica dos *blockbusters* hollywoodianos, como vemos no folheto *Alien e Predador Versus Lampião: a batalha mais sangrenta do universo*, de Izaías Gomes de Assis:

Virgulino meteu chumbo
Duas horas sem parar
No Predador e na nave
Que tentava decolar
O disco ficou zanzando
E Virgulino atirando
Explodiu ela no ar.(ASSIS, 2008, p.09)

Nesse momento a figura do cangaceiro explorada por Izaías gomes de Assis funciona dentro da dinâmica dos videogames e dos filmes de terror/ficção científica, em que os acontecimentos se desdobram de forma ininterrupta e há uma predominância da ação sobre a inflexão dos personagens.

Isso, de certa forma, foi prenunciado no poema de José Pacheco que fecha esse breve cotejo, “A chegada de Lampião no inferno”. Esse folheto tem singular importância para a filmografia de Glauber já que constituirá peça narrativa importante no filme posterior, *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*. No cordel Pacheco imagina a passagem de Lampião no inferno como uma refrega ininterrupta que ultrapassará as fronteiras infernais e prosseguirá pela eternidade no sertão nordestino. A primeira citação enfatiza o valor do cangaceiro no campo de batalha:

Estava travada a luta,
Mais de uma hora fazia.
A poeira cobria tudo,
Negro embolava e gemia,
Porém Lampião ferido
Ainda não tinha sido,
Devido à grande energia.(PACHECO, 1980, p.08)

A segunda citação descreve o destino sobrenatural e a estatura da figura simbólica do cangaceiro, a qual ultrapassaria a possibilidade de explicação lógica por parte do narrador/poeta:

Leitores, vou terminar
Tratando de Lampião
Muito embora que não possa
Vou dar a explicação
No inferno não ficou
No céu também não entrou
Por certo está no sertão. (Op. Cit.p.09)

Essa penúltima estrofe do texto de Pacheco enfatiza a cristalização de Lampião em uma esfera mítica que ultrapassa a realidade. Com essa aura fantasmagórica que o faz vagar eternamente pelo sertão, o cangaceiro recriado por Pacheco sugere possibilidades de ajuste dessa temática a contextos como o que Glauber Rocha vai recriar no filme de 1964.

Trazendo isso para a composição da narrativa fílmica em sua totalidade, Silvia Nemer já flagrou em toda a trama uma estrutura análoga à das narrativas do cordel, ao afirmar que “em sua ordem narrativa, *Deus e o diabo* repete a estrutura do cordel caracterizada por uma situação inicial de equilíbrio, sua quebra após um momento de crise e sua recuperação no final da história.”(NEMER, 2015, p.220). Sabendo, a partir do olhar da pesquisadora, que existe esse paralelo estrutural em toda a narrativa, recortamos a passagem do Corisco para, escapando de uma análise estrutural, percebermos o aproveitamento imagético do cangaceiro e do Cordel na economia desse trecho da narrativa. Nosso interesse, aqui é recortar uma passagem do filme que diz respeito ao encontro de Manuel e Corisco. Esses recortes de fragmentos de cordéis que colocam o cangaceiro como líder, justiceiro e guerreiro se ajustam a essa instância narrativa específica em que podemos capturar a imagem de Corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

No filme, a aparição de Corisco se dá após a morte de Sebastião por Rosa e do beato por Antonio das Mortes. Sobreviventes do massacre, Manuel e Rosa são conduzidos pelo Cego Júlio até a presença de Corisco. A aparição fulgurante do cangaceiro na tela se dá em plano aberto, que mostra o “Diabo Louro” executando prisioneiros com o punhal e com o fuzil. Ao término das execuções o cangaceiro exclama em tom messiânico: “Tô cumprindo minha promessa, meu Padinho Ciço, de não deixar pobre morrer de fome!”. O exagero da sentença é acompanhado pelo exagero dos gestos, nos quais já pode ser percebida a intensidade da presença do personagem na tela. Em seguida tem-se o célebre discurso do projeto de vingança da morte de Lampião, no qual, colocando-se como vingador e justiceiro, Corisco escolhe suas armas: o fuzil e o punhal. As armas são mostradas em *close*, e ao brandir o punhal Corisco o compara à espada de São Jorge, confirmando seu papel de vingador, benfeitor (em analogia ao santo) e guerreiro. Corisco segue seu discurso lembrando da deserção da maioria dos seus comandados (“a cabroeira deu pra trás”), o que faz com que seu grupo esteja reduzido a ele, mais dois cabras e Dadá (para combater mais de mil homens). Quando informado por Manuel da morte de Sebastião e do massacre dos beatos por Antonio das Mortes, esbraveja, apontando o principal alvo de sua vingança: “Governo de uma peste!”.

Assistindo essas ações temos a definição da intensidade e violência vingadora da passagem do Cangaceiro pelo filme. Convertido em líder fanático e suicida, a presença de Corisco se ajusta perfeitamente à busca de Manuel por redenção, o que faz com que o vaqueiro se junte ao bando e seja rebatizado com o nome de Satanás (oritual de passagem que o tira das mãos de um líder “santo” e o coloca nas mãos de outro, bifronte, que tem em uma das faces a insígnia do diabo). O batismo simboliza a entrada de Manuel no contexto da ação vingadora de Corisco, saindo da condição de vítima e passando à condição ativa no circuito da violência do cangaço. Segundo Cláudio Novaes, em artigo intitulado *Batismos profanos: a estética da violência contra o dragão da cosmética*, Manuel “é rebatizado com o nome e o corpo violentos e passa a refletir os sentidos recalcados de todo um grupo sem voz no sistema agrário arcaico dominante.” (BOTELHO, NOVAES, 2007, p.33).

Pensando na função do personagem Corisco na narrativa, o cangaceiro representa um braço armado da revolta de Manuel contra um sistema feudal que o explorou em sua atividade de vaqueiro. O “Diabo Louro” constitui o gatilho que, se não fosse acionado, a jornada de Manuel/Satanás não poderia ter se encaminhado até a imagem utópica do final do filme, que se dá após a morte do cangaceiro por Antonio das Mortes.

Nesse ponto, interessa retomar a imagem do cangaceiro cristalizada no Cordel, porque como vingador e guerreiro o personagem não possui inflexão, portanto não se

renderá. Como atesta a canção/cordel de Glauber Rocha musicado e interpretado por Sérgio Ricardo, ao narrar a contenda entre Antonio da Morte e Corisco.

– Se entrega, Corisco!
– Eu não me entrego, não!
Eu não sou passarinho
Pra viver lá na prisão
– Se entrega, corisco!
– Eu não me entrego, não!
Não me entrego ao teenente
Não me entrego ao capitão
Eu me entrego só na morte
De parabelo na mão. (RICARDO, 1963)

Podemos associar essa disposição guerreira de Corisco ao fragmento de José Pacheco citado anteriormente. Ajustado ao mito do “Santo Guerreiro”, Corisco quer a morte na luta contra o “Dragão da Maldade”, “de parabelo na mão”, enquanto Manuel opta pela fuga em sua humana busca pelo sentido da existência fundado na utopia. A Corisco podemos associar a figura de Lampião em sua refrega interminável contra as hostes infernais no Cordel de José Pacheco. Estabelecemos aqui a conexão da imagem com a narrativa da oralidade seguindo a indicação de Glauber Rocha no depoimento a Sérgio Ricardo.

Certamente, esse consórcio do Cordel com a narrativa fílmica vai ganhar um grau de intimidade e problematização bem maior em *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (inclusive no que tange à associação dessa arte com o nacionalismo populista), importante filme posterior do cineasta baiano. Entretanto é preciso admitir que a conjunção de elementos narrativos e visuais que associam o Cordel com a linguagem cinematográfica tem o impacto da novidade que o filme representou em 1964. Tais elementos, postos em cena em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, testemunham um consórcio de grande potência porque partem de uma compreensão não folclorizante da poética dos cantadores. Essa compreensão começa pela constatação de que o Cordel impregna as instâncias narrativas em toda sua complexidade. Sobretudo no que tange à percepção da força imagética dos cantadores, calcada em vivência poética e fundamental no esforço daquele cineasta de “lançar mão da metáfora para aprofundar o real” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2009, p.326). Nesse ponto, a imagem de Corisco condensa tanto as dimensões poéticas e narrativas quanto as questões políticas. Tudo isso graças ao aproveitamento desse traço simbólico de revolta e reação aprendido por

Glauber com os cantadores e deslocado para o filme de forma contundente. Atentemos para o fato de que o cordel está ombreado com o imenso cabedal de referências culturais agenciadas por Glauber Rocha na costura de sua obra visual: seja a informação do cinema de vanguarda europeu, seja o *Western* americano, seja o cangaceiro, seja o cowboy, seja o vaqueiro, seja o cego, seja a música de Villa Lobos, seja a Literatura de Euclides da Cunha, nada aparece no filme de forma simplificada.

Constatar essa teia de relações pode conduzir à compreensão do uso consciente do cordel por Glauber rocha, porque partirá da percepção dessa poética dos cantadores como elemento formador da personalidade deste importante Diretor. Elemento, portanto, detonador de um processo revolucionário de criação cinematográfica no século XX.



REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 4.ed. São Paulo: Cortez, 2009.
- BOTELHO, Marcos, NOVAES, Cláudio(orgs.). *Seis passeios por Cidade de Deus*. Feira de Santana:UEFS, 2007. (Coleção Corisco).
- DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes. Intérpretes: Geraldo Del Rey, Ioná Magalhães, Othon Bastos, Maurício do Valle,Lídio Silva, Sônia dos Humildes, Marrom, Antonio Pinto, João Gama, Milton Roda, Roque, Moradores de Monte Santo. Produtores Associados: Jarbas Barbosa, Glauber Rocha. Direção de fotografia: Waldemar Lima. Roteiro: Glauber Roha, Walter Lima Jr.. Música: Villa Lobos e canções de Sérgio Ricardo e Glauber Rocha. [S.l.]: Versátil home vídeo em Conjunto com a Rio filme, 2002. 2 DVD (185min.), fullscreen 1.33.1, color., legendado em inglês, português, espanhol e francês.
- DIÉGUES JUNIOR, Manuel. Ciclos temáticos na Literatura de Cordel. In: SILVA, Maximiliano de Carvalho e org.). *Literatura popular em verso:estudos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Ruy Barbosa, 1973. Tomo I. p. 1-151., 1973.
- CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. *A chegada de Lampião no céu*. São Paulo: Luzeiro, 1978.
- CHAGAS BATISTA, Francisco das. *Antonio Silvino: vida crimes e julgamento*. São Paulo: Luzeiro, 2011.
- ASSIS, Izaías Gomes de. *Alien e Predador versus Lampião: a batalha mais sangrenta do universo*. Parnamirim: Chico Editora, 2008.
- JASMIN, Élise. *Cangaceiros*. Trad. de Adriana Oliveira. São Paulo: Terceiro Nome, 2006.
- LOPES, José Ribamar (org.). *Antologia da Literatura de Cordel*. 3. ed. Fortaleza: Banco do Nordeste, 1994.
- MAXADO, Franklin. “*Corisco não era mau*”, diz a ex-cangaceira Dadá, sua viúva, em entrevista. São Paulo: Edição do autor, 1995.

- MAIOR, Mário Souto(org.). *João Martins de Athayde*. São Paulo: Herdra, 2005. (Coleção Biblioteca do Cordel)
- NEMER, Sílvia. Glauber Rocha e as imagens do sertão. In: *Revista Contracampo*. N.15. 2006. IN: <http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article> (17.02.2014)
- PACHECO, José. *A chegada de Lampião no inferno*. São Paulo: Luzeiro, 1980.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, cinema Marginal*. São Paulo: Cosac & Naifi, 2002.
- _____. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- RICARDO, SÉRGIO. *Deus e o Diabo na Terra do Sol: cancionista do nordeste composto e interpretado por Sérgio Ricardo; letras de Glauber Rocha*. Universal Music Brasil, p1963-, 1 cd. Remasterizado em digital.

Resumo

Glauber Rocha, em texto dirigido a Sérgio Ricardo, declarou ter conhecido as histórias do cangaço pela voz dos poetas de cordel. Partindo dessa informação, este texto analisará a influência da literatura de cordel na construção do personagem Corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Abstract

Glauber Rocha, in the text directed Sérgio Ricardo, said he had know the stories of cangaço by the voice of cordel poets. Based on this information, this text had analyzed the influence of the cordel literature in the construction of Corisco character in *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.



FREIRE JUNIOR, Orlando, (De)cantando Corisco em Deus e o Diabo na Terra do Sol. *Léngua & Meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana: UEFS, A. 14, nº 7, 2016, p 95-106.

Orlando Freire Junior é Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela UEFS, Professor de Literatura do DCHT Campus XXII da UNEB em Euclides da Cunha, e-mail: orlandofj45@gmail.com