

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – JORNALISMO

THALITA SDROIEWSKI UBA

ABSOLUTAMENTE ANSELMO!

CURITIBA

2007

THALITA SDROIEWSKI UBA

ABSOLUTAMENTE ANSELMO!

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Universidade Federal
do Paraná, como parte dos requisitos
para obtenção do título de Bacharel
em Comunicação Social
Jornalismo.

Orientador: Prof. Carlos Alberto
Martins da Rocha

CURITIBA

2007

À família e aos amigos.

SUMÁRIO

1.0 Introdução.....	08
2.0 O cinema como veículo de comunicação de massa.....	11
2.1 O cinema brasileiro.....	11
2.1.1 Atlântida.....	18
2.1.2 Vera Cruz.....	20
2.1.3 Cinema Novo.....	22
2.2 Vídeo-documentário.....	24
2.3 Festival de Cannes.....	26
2.3.1 Palma de Ouro.....	28
2.4 Festival de Berlim.....	29
3.0 Anselmo Duarte e o cinema.....	31
3.1 Biografia e início no cinema.....	31
3.2 Dias Gomes.....	34
3.2.1 <i>O pagador de promessas</i> de Dias Gomes.....	36
3.3 <i>O pagador de promessas</i> de Anselmo Duarte.....	39
3.4 Anselmo Duarte e o Cinema Novo.....	44
3.5 <i>Vereda da salvação</i>	45
3.6 Outros filmes.....	48
4.0 O legado de Anselmo Duarte.....	51
5.0 <i>Absolutamente Anselmo!</i>.....	53
6.0 Considerações Finais.....	55
7.0 Referências.....	56
8.0 Anexos.....	60

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

LISTA DOS VENCEDORES DA PALMA DE OURO.....	60
FOTO UTILIZADA NO VÍDEO-DOCUMENTÁRIO <i>ABSOLUTAMENTE ANSELMO!</i> ...	62
FOTO UTILIZADA NO VÍDEO-DOCUMENTÁRIO <i>ABSOLUTAMENTE ANSELMO!</i> ...	63
FOTO UTILIZADA NO VÍDEO-DOCUMENTÁRIO <i>ABSOLUTAMENTE ANSELMO!</i> ...	64
FOTO UTILIZADA NO VÍDEO-DOCUMENTÁRIO <i>ABSOLUTAMENTE ANSELMO!</i> ...	65
FOTO UTILIZADA NO VÍDEO-DOCUMENTÁRIO <i>ABSOLUTAMENTE ANSELMO!</i> ...	66
FOTO UTILIZADA NO VÍDEO-DOCUMENTÁRIO <i>ABSOLUTAMENTE ANSELMO!</i> ...	67
FOTO UTILIZADA NO VÍDEO-DOCUMENTÁRIO <i>ABSOLUTAMENTE ANSELMO!</i> ...	68

Resumo

A produção de um documentário audiovisual sobre o cineasta brasileiro Anselmo Duarte tem como propósito não apenas relatar sua história cinematográfica mas também ressaltar a importância que seu trabalho tem para o cinema nacional.

A proposta divide-se em capítulos, os quais tratarão dos seguintes temas: o cinema como veículo de comunicação de massa, com destaque para a história do cinema brasileiro; Anselmo Duarte e o cinema, destacando seu gosto pela sétima arte, *O Pagador de Promessas*, a Palma de Ouro e sua relação com o Cinema Novo; *Absolutamente Anselmo!*, o vídeo produzido; o legado de Anselmo Duarte; e considerações finais.

O vídeo baseou-se em entrevistas concedidas por Anselmo Duarte, seu filho Ricardo Duarte, pelo jornalista Luiz Carlos Merten (autor do livro *O homem da Palma de Ouro* – 2004) e pelo crítico Francisco Alves dos Santos. Além disso, foram intercaladas aos depoimentos cenas dos filmes mais importantes do cineasta. A trilha sonora foi composta por estudantes do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná.

O resultado é um documentário audiovisual de 21 minutos, que intercala entrevistas, cenas de filmes, fotos e música de forma dinâmica. O documentário ilustra sucintamente a história cinematográfica de Anselmo Duarte, seu legado e sua importância no cenário cinematográfico nacional.

Palavras-chave: Anselmo Duarte, *O pagador de promessas*, cinema brasileiro.

Abstract

The production of an audiovisual documentary about the Brazilian filmmaker Anselmo Duarte is not only to report his filmmaking history but also highlight the importance that his work has to the national cinema.

The project is divided into chapters, which discuss the following subjects: cinema as a mass communication vehicle, emphasizing the history of the Brazilian cinema; Anselmo Duarte and the movies, highlighting his sympathy for the seventh art, *O pagador de promessas* (*The Promise*), the Golden Palm and his relationship with the *Cinema novo* (New Cinema); *Absolutamente Anselmo!* (*Absolutely Anselmo!*), the video produced; the legacy of Anselmo Duarte; and final conclusions.

The video is based on interviews granted by Anselmo Duarte, his son Ricardo Duarte, the journalist Luiz Carlos Merten (author of the book *O homem da Palma de Ouro – The man of the Golden Palm – 2004*), and the reviewer Francisco Alves dos Santos. Moreover, scenes of the most important films of the filmmaker were fit among the declarations. The soundtrack was composed by students of the Arts Department of the *Universidade Federal do Paraná* (Federal University of Paraná).

The result is a 21-minute audiovisual documentary that mixes interviews, movies scenes, photographs and music in a dynamical way. The documentary briefly illustrates the cinema history of Anselmo Duarte, his legacy and his importance in the national filmmaking scenery.

Keywords: Anselmo Duarte, *The promise*, Brazilian cinema.

1 Introdução

O presente trabalho se trata de um embasamento teórico do documentário audiovisual *Absolutamente Anselmo!*, produzido como Trabalho de Conclusão do Curso de Jornalismo da Universidade Federal do Paraná.

O trabalho se divide em oito capítulos: *Introdução*; *O cinema como veículo de comunicação de massa*; *Anselmo Duarte e o cinema*; *O legado de Anselmo Duarte*; *Absolutamente Anselmo!*; *Considerações finais*; *Referências*; e *Anexos*.

O segundo capítulo, intitulado *O cinema como veículo de comunicação de massa*, é dividido em quatro seções. A primeira, chamada *O cinema brasileiro*, traz toda história do cinema desde que chegou ao país, passando pelas duas maiores experiências cinematográficas surgidas na década de 40 – a Atlântida e a Vera Cruz –, bem como pelo movimento cinematográfico que marcou o cenário nacional na década de 60 – o Cinema Novo. A segunda, *Video-documentário*, fala sobre o gênero cinematográfico escolhido para o Trabalho de Conclusão de Curso, sua história, suas especificidades e suas semelhanças e diferenças com o jornalismo. *Festival de Cannes* conta sobre o Festival Internacional de Cinema de Cannes, França, narrando sua história bem como a da Palma de Ouro – seu prêmio máximo. A última seção, *Festival de Berlim*, contextualiza o Festival Internacional de Cinema de Berlim, Alemanha.

O terceiro capítulo, *Anselmo Duarte e o cinema*, conta com cinco seções. A primeira, *Biografia e início no cinema*, traz um apanhado geral sobre a vida pessoal do cineasta e seu início no cinema, começando como ator, sua passagem pela Atlântida e pela Vera Cruz, o início de sua carreira como diretor, até o surgimento da ideia de *O pagador de promessas*. A seção *Dias Gomes* conta uma breve biografia do autor do texto original de *O pagador de promessas*, além de relatar a peça. *O pagador de promessas de Anselmo Duarte* analisa o filme e relata seu sucesso internacional, enquanto *Anselmo e o Cinema Novo* relata seu difícil relacionamento com os cineastas adeptos do movimento. *Vereda da Salvação* narra os episódios trágicos acerca da produção deste filme e, por fim, *Outros filmes* traz um relato dos demais filmes do cineasta.

O legado de Anselmo Duarte avalia a importância do cineasta para o cenário cinematográfico nacional. *Considerações finais* traz as conclusões da realização do trabalho. Em *Referências* são enumerados todos os livros, websites, CD-ROMs, fil-

mes e outros materiais de apoio utilizados como referência; e no último capítulo, *Anexos*, encontra-se todo material ilustrativo e de apoio do trabalho.

O trabalho surgiu da idéia de analisar esta figura importante da história cinematográfica nacional que é Anselmo Duarte. Foi-se constatado que, apesar de sua relevância, não há um material audiovisual de grande valor que o retrate – salvo um vídeo-documentário produzido por um de seus filhos, Anselmo Duarte Júnior, em 2002. Tal produção, chamada *De Salto para o cinema*, traz, contudo, um formato diferente do proposto no presente trabalho. Enquanto em *De Salto para o cinema* é aplicado um molde de vídeo-documentário voltado para televisão – com cabeças e intervalos comerciais –, *Absolutamente Anselmo!* busca um formato mais cinematográfico, em uma tentativa de valorizar a arte à qual Anselmo Duarte dedicou muitos anos de sua vida. Além disso, *De Salto para o cinema*, apesar de conter diversas entrevistas, baseia-se na narração em *off*, enquanto *Absolutamente Anselmo!* se baseia em entrevistas concedidas pelo próprio Anselmo Duarte, pessoas ligadas a ele e pessoas ligadas ao cinema.

Notou-se, portanto, a necessidade de um material que destacasse Anselmo Duarte e que fosse realizado em um modelo mais próximo possível à sua área de atuação – o cinema –, sem que isso deixasse de lado todo trabalho jornalístico de seleção de fontes, elaboração das questões a serem abordadas e entrevistas.

Anselmo Duarte fora escolhido não apenas pela falta de um material relevante sobre ele, mas especialmente pelo marco que foi no cinema nacional, sendo, até hoje, o único brasileiro a ganhar o prêmio máximo do Festival de Cannes – a Palma de Ouro. Crê-se, sobretudo, que criar um projeto de valorização da cultura nacional é de grande importância.

O trabalho pretende discutir a história cinematográfica de Anselmo Duarte, de modo a ressaltar sua importância no cenário nacional. O objetivo é, além de salientar seu legado, discutir as inovações trazidas por ele ao cinema brasileiro, bem como os problemas por ele enfrentados durante sua carreira. Além disso, a idéia é divulgar o material através dos mais diversos meios – como canais de TV aberta e por assinatura e festivais de cinema – a fim de atingir o maior número possível de pessoas, buscando uma maior distribuição e valorização da produção nacional.

A primeira etapa do trabalho consistiu em uma pesquisa bibliográfica sobre o cineasta, sua filmografia e os temas a ele relacionados. Concluída essa fase, iniciou-se uma busca pelas possíveis fontes de entrevistas para o documentário. Depois de

as perguntas terem sido elaboradas, foram entrevistados Anselmo Duarte, seu filho Ricardo Duarte, o jornalista Luiz Carlos Merten e o crítico de cinema Francisco Alves dos Santos.

Depois de todas as entrevistas feitas, começou-se o processo de seleção (decupagem) dos trechos de entrevista, das passagens dos filmes e das fotos a serem utilizados no documentário. Com tudo escolhido e passado para o computador, fora escrito o roteiro e iniciou-se o processo de edição.

Paralelamente à edição, foi feita uma busca por músicos que se interessassem em fazer a trilha sonora para o vídeo. A música escolhida – um chorinho – foi uma composta por alunos do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná. Por fim, foram sincronizados o vídeo já editado com a trilha sonora e gravados os DVDs.

2 O cinema como veículo de comunicação de massa

2.1 O cinema brasileiro

Cerca de seis meses após ter sido inventado na França pelos irmãos Lumière, o cinema chegou ao Brasil. A primeira exibição cinematográfica no país aconteceu em julho de 1897, em uma sala na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro (RJ). Um ano depois, Paschoal Segreto – um imigrante italiano – possuía uma sala fixa na cidade, o Salão de Novidades Paris. Contudo, a explosão de salas de cinema se deu entre 1907 e 1910, quando foi inaugurada a usina de Ribeirão das Lajes e o fornecimento de energia elétrica em São Paulo e no Rio de Janeiro passou a ser mais confiável. Em 1908, eram 20 as salas no Rio – que exibiam filmes de ficção de companhias como Bioskop (Alemanha), Nordisk (Dinamarca), Cines (Itália), Pathé, Gaumont (França), Edison, Biograph e Vitagraph (EUA), além de alguns documentários nacionais que mais pareciam cinejornais.

Acredita-se que o primeiro filme brasileiro chamava-se *Vista da baía da Guanabara* e que fora filmado pelo italiano Afonso Segreto em junho de 1898, ao chegar da Europa a bordo do navio Brèsil. Mas foi a partir de 1905 que os primeiros filmes de ficção nacionais passaram a ser realizados, geralmente pelos próprios proprietários de salas de cinema. Temos como exemplos o média-metragem *Os estranguladores* (1906), de Francisco Marzullo, filme este que foi o primeiro sucesso nacional, atingindo mais de 800 exibições no Rio de Janeiro; *O crime da mala* (1908), de Francisco Serrador; *Noivado de sangue* (1909), de Antonio Leal; além de filmes de Marc e Júlio Ferrez, Paschoal Segreto e Alberto Botelho.

Em 1909, surgem os “filmes cantados”, em que os atores se ocultavam atrás da tela para dublar o filme e cantar trechos de óperas, operetas e revistas teatrais. O filme de maior sucesso dessa época foi *Paz e amor* (1910), de Alberto Botelho. Mas o desinteresse dos produtores e exibidores causou o que seria a primeira crise do cinema brasileiro, que esvaziou as salas de cinema.

De 1912 a 1922, a média de filmes produzida em São Paulo e no Rio de Janeiro foi de apenas 20. Nessa época chegaram os imigrantes italianos que tomariam conta do mercado cinematográfico brasileiro nesse período. Pessoas como João Stamato, Gilberto Rossi e Arturo Carrari. Predominaram os filmes patrióticos e os inspirados na literatura brasileira. Antônio Campos e o ator italiano Vittorio Capellaro

gravaram juntos os longas *Inocência* (1915), baseado no romance de Visconde de Taunay; e *O guarani* (1916), baseado no livro de José de Alencar. Também se baseando em obras deste escritor, Luiz de Barros filma *A viuvinha* (1915); *Iracema* (1918); e *Ubirajara* (1919). O único filme brasileiro que fez sucesso na época foi a versão de *O guarani* de Capellaro, de 1926.

A partir de 1916, os documentários brasileiros se organizam em cinejornais produzidos e exibidos semanalmente, trazendo temas como futebol, estradas, inaugurações, festas e etc. Até 1935, existiram 51 cinejornais no país, com destaque para o Rossi Atualidades (que teve 227 edições entre 1921 a 1931 e financiou a produção de alguns filmes de ficção como *Exemplo regenerador* (1919); *Perversidade* (1920); e *Fragmentos da vida* (1929 – obra-prima do cinema mudo nacional), de José Medina), o Canal 100 e os cinejornais de Primo Carbonari e Jean Manzon, que se estenderam até os anos 70, quando desistiram de tentar competir com a instantaneidade dos telejornais.

Nessa época, amadores se profissionalizaram e, entre 1920 e 1930, cerca de 120 filmes foram produzidos. Destaque para Antônio Tibiriçá, com *Hei de vencer!* (1924) e *Vício e beleza* (1926), e Alberto Traversa, com *O segredo do corcunda* (1924). Florescem surtos regionais no Rio Grande do Sul (com destaque para Francisco Santos, Eduardo Abelin e José Picoral), Recife (com destaque para Edson Chagas e Gentil Roiz), Minas Gerais (onde se destaca Humberto Mauro), interior de São Paulo (mais especificamente, em Campinas), Paraíba (João Pessoa), Amazonas (Manaus) e Paraná (Curitiba). Os filmes que marcaram essa época foram *O crime dos banhados* (1914), provavelmente o primeiro longa-metragem brasileiro, de Francisco Santos; *O vale dos martírios* (1927), de Almeida Fleming; *João da Mata* (1923), de Amilar Alvez; *Sofrer para gozar* (1923), de Eugênio Centenaro Kerrigan; *Na primavera da vida* (1926); *Tesouro perdido* (1927); *Brasa dormida* (1928); e *Favela dos meus amores* (1935), de Humberto Mauro.

No início dos anos 30, o cinema nacional passa por uma fase otimista dadas as dificuldades que os filmes falados hollywoodianos estavam encontrando para ingressar no mercado brasileiro – pela precariedade das salas de cinema e também pela barreira lingüística. O primeiro filme sonoro nacional é a comédia *Acabaram-se os otários* (1929), de Luiz de Barros. Entre 1930 e 1931, foram produzidos quase 30 longas de ficção no Brasil. Surgiram as produtoras cariocas Brasil Vita Filmes, de Carmem Santos, e Cinédia, de Adhemar Gonzaga.

O investimento em publicidade das distribuidoras norte-americanas e a rápida adaptação dos brasileiros às legendas fizeram com que Hollywood engolisse a produção cinematográfica nacional. O já consagrado Humberto Mauro ainda realiza duas obras de sucesso: *Ganga bruta*, para a Cinédia; e *Favela dos meus amores*, para a Brasil Vita Filmes, ambos em 1935. A Cinédia procura imitar os padrões americanos e produz alguns musicais – que revelam Carmem Miranda, logo contratada por Hollywood. Em 1941, dos 460 filmes de longa metragem lançados no país, quatro são brasileiros e, em 1942, dos 409, somente um é nacional.

Ainda no início dos anos 40, Moacir Fenelon e José Carlos Burle fundam no Rio de Janeiro a Atlântida Cinematográfica, com o intuito de promover o desenvolvimento do cinema nacional. A Atlântida não possuía grande infra-estrutura nem contava com altos investimentos, mas tinha uma produção constante. Guiando-se pelo formato de filmes repletos de números musicais, sátiras a Hollywood e esquetes humorísticos, as chanchadas foram o carro-chefe da produtora até o final dos anos 50, época em que ascende a televisão.

Em oposição às chanchadas da Atlântida, Franco Zampari e Francisco Ciccilo Matarazzo Sobrinho abrem, em 1949, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, uma produtora construída nos moldes hollywoodianos, com grandes estúdios, equipamentos de ponta e diretores estrangeiros. A Vera Cruz teve diversas produções de sucesso, porém sua falta de planejamento administrativo a levou à falência após alguns anos.

Nos anos 50, o Brasil passa pela influência do neo-realismo¹ italiano em seu cinema. Muitos questionavam o ideal de transportar Hollywood para o país e acreditavam que um cinema neo-realista seria o ideal para uma indústria cinematográfica modesta como a brasileira. Essa fase revelou grandes cineastas como Alex Viany (*Agulha no palheiro*, 1953), Roberto Santos (*O grande momento*, 1958), Galileu Garcia (*Cara de fogo*, 1958), Walter Hugo Khoury (*Estranho encontro*, 1958) e Nelson Pereira dos Santos, que acabou sendo conhecido por causa do movimento chamado Cinema Novo, surgido na década de 60 no Brasil.

Os anos 60 são marcados pelo movimento do “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, batizado de Cinema Novo. Trata-se de uma mistura de neo-

¹ Movimento cultural que surgiu na Itália ao final da 2ª Guerra Mundial. No cinema, se caracterizou pelo uso de peças reais nas obras de ficção, como usar pessoas comuns como atores.

realismo (com seus moldes de baixo custo de produção) com *nouvelle vague*² (com suas rupturas de linguagem e experimentalismos). O filme precursor do gênero foi *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. São cineastas de destaque da época: Glauber Rocha (*Barravento*, 1961; *Deus e o diabo na Terra do Sol*, 1963; e *Terra em transe*, 1967); Ruy Guerra (*Os fuzis*, 1963); Joaquim Pedro de Andrade (*Garrincha, a alegria do povo*, 1963; *O padre e a moça*, 1965; e *Macunaíma*, 1969); Gustavo Dahl (*O bravo guerreiro*, 1968); e Cacá Diegues (*Ganga Zumba*, 1964; *A grande cidade*, 1966; e *Os herdeiros*, 1969).

Enquanto isso, paralelamente ao Cinema Novo, um diretor cujos filmes foram criticados pelos adeptos do movimento ganhava a Palma de Ouro no Festival de Cannes. Tratava-se de *O pagador de promessas* (1961), de Anselmo Duarte – ex-galã da Atlântida e da Vera Cruz cujo primeiro filme como diretor (*Absolutamente certo!*, 1957) já havia sido sucesso nacional. Ainda longe do Cinema Novo, Domingos de Oliveira realiza *Todas as mulheres do mundo* (1967) e *Edu coração de ouro* (1968) e Walter Hugo Khouri – taxado de alienado pelos cinemanovistas –, faz *Estranho encontro* (1958); *Na garganta do diabo* (1959); *A ilha* (1962); *Noite vazia* (1964); e *Corpo ardente* (1967); e *As amorosas* (1968).

Com o golpe militar e a ascensão da ditadura no país, surge o Cinema Marginal, que buscava desvirtuar a linguagem do pior cinema norte-americano. Os maiores representantes desse movimento são Júlio Bressane (*Matou a família e foi ao cinema*, 1969) e Rogério Sganzerla (*O bandido da luz vermelha*, 1968).

A criação do Instituto Nacional de Cinema (que veio substituir o antigo Instituto Nacional de Cinema Educativo, criado em 1936) visava estimular a produção e exibição de filmes brasileiros. Contudo, foi com a criação da Empresa Brasileira de Filmes (a Embrafilme), em 1969, e do Conselho Nacional de Cinema (o Concine), em 1972, que o Estado passou a financiar as produções nacionais, cabendo ao Concine cuidar da legislação. Com um maior apoio estatal, os cineastas cariocas (em sua maioria ex-cinemanovistas) tinham como novo lema: “Mercado é cultura”. Dispondo de mais recursos e buscando um estilo cinematográfico de maior comunicação popular, realizaram obras como *São Bernardo* (1971), de Leon Hirszman; *Lição de amor* (1975), de Eduardo Scorel; *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto; *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977), de Hector Babenco; *To-*

² Movimento artístico do cinema francês iniciado no final dos anos 50 que se caracterizou pela transgressão das regras comumente aplicadas no cinema comercial.

da nudez será castigada (1973), de Arnaldo Jabor; *Como era gostoso o meu francês* (1970), de Nelson Pereira dos Santos; *A dama do lotação* (1978), de Neville d'Almeida; *Xica da Silva* (1976) e *Bye-bye Brasil* (1979), de Cacá Diegues. Surge ainda nessa época, o fenômeno de bilheteria infantil, Os Trapalhões, que lançaram – entre 1965 e 1979 – 14 filmes de longa metragem, cada um ultrapassando os 3 milhões de ingressos vendidos.

Ainda na década de 70, surgem em São Paulo as pomochanchadas, gênero que despontou como uma tentativa de reconquistar o público. Elas se caracterizavam por seguirem os mesmos moldes das chanchadas originais, porém com uma alta dose de erotismo, o que – em época de censura militar no país – fazia com que fossem comparadas com o gênero pornô, apesar de não apresentarem cenas de sexo explícito. Eram produções realizadas com poucos recursos e que acabaram por capturar a atenção do público. Fizeram sucesso nessa época *Memórias de um gigo-lô* (1970), de Alberto Pieralisse; *Lua-de-mel e amendoim* (1971), de Fernando de Barros e Pedro Carlos Rovai; e *A viúva virgem* (1972), de Pedro Carlos Rovai. Seu fim foi decretado com o surgimento do videocassete, o fim das cotas de exibição de filmes nacionais e o aumento dos filmes de sexo explícito, que passaram a ser exibidos em cinemas e depois também através das fitas cassete.

Sem verba para pagar a dívida externa, o Brasil entra, em outubro de 1982, em uma crise financeira. A Embrafilme, principal fonte de financiamento do cinema nacional, não dispõe mais de recursos para apoiar a produção, que cai. Apesar das dificuldades financeiras, a abertura política dá margem à discussão de temas antes abominados pela censura, como se pode ver nos filmes *Eles não usam black tie* (1981), de Leon Hirszman, e *Pra frente, Brasil* (1983), de Roberto Farias. Surge aí uma nova geração de cineastas: Sérgio Bianchi (*Mato eles?*, 1982); Hermano Penna (*Sargento Getúlio*, 1983); Lael Rodrigues (*Bete Balanço*, 1984); André Klotzel (*A marvada carne*, 1985); Susana Amaral (*A hora da estrela*, 1985); e Sérgio Toledo (*Vera*, 1987).

Graças a uma lei criada em 1975 e aprimorada em 1984, a *Lei do curta* – que obrigava a exibição de curta-metragens antes da projeção do filme estrangeiro –, os curtos passaram a ser o único cinema brasileiro a acessar o mercado. Assim, a produção de curta-metragens se especializa no Brasil, ganhando vários prêmios internacionais. Merece destaque também, na década de 80, a produção de documentários de longa-metragem que refletiam a história do país, como *Jango* (1984), de Sil-

vio Tandler; *Conterrâneos velhos de guerra* (1989), de Vladimir Carvalho; e *Cabra marcado pra morrer* (1984), de Eduardo Coutinho.

Em 1990, Fernando Collor é empossado presidente do Brasil e confisca as reservas financeiras particulares da população – como contas-poupança –, extingue o Ministério da Cultura, a Embrafilme, o Concine e a Fundação do Cinema Brasileiro, e acaba com as leis de incentivo à produção e regulamentação do cinema brasileiro. A produção cinematográfica nacional passou a viver na miséria. Até 1992, o Brasil lançou entre dois e três longa-metragens por ano.

Com o impeachment de Collor e a posse do presidente interino Itamar Franco, em 1992, o cinema nacional tem uma possibilidade de retomada de rumo. O novo ministro da cultura Antonio Houaiss cria a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, que libera recursos para a produção de filmes através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, além de elaborar a Lei do Audiovisual (que entrou em vigor só no governo Fernando Henrique Cardoso). Além disso, algumas prefeituras e governos estaduais elaboraram diversos mecanismos de apoio à produção cinematográfica.

A partir de 1995, o cinema nacional apresenta uma retomada. Um maior incentivo fiscal e uma visão neoliberal da cultura de mercado fazem aumentar o número de filmes realizados no Brasil, que, lentamente, voltaram a ser inseridos na cena mundial. Em 1995, foram produzidos dez longas; em 1996 foram 16; em 1997, 22; e em 1998, 24. Além do aumento da produção, há também um crescimento do público, que, aos poucos, passa a inserir o cinema em sua agenda. O filme que marca essa nova etapa é *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, parcialmente financiado pelo Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro.

Contudo, as dificuldades de penetração dos novos filmes no mercado brasileiro permanecem. Primeiro porque muitos cinemas não cumprem a lei da obrigatoriedade de exibição dos filmes nacionais. Além disso, a distribuição dos filmes brasileiros é falha, deixa de lado inúmeras praças e, por vezes, explora filmes aquém da sua possibilidade de mercado. Somam-se a isso a baixa expectativa de um bom retorno financeiro – uma vez que, no Brasil, o número de salas de cinema é relativamente pequeno – e o fato de as grandes redes televisivas não participarem efetivamente da produção cinematográfica.

Mesmo com tantos obstáculos, os anos 90 são marcados por uma variedade enorme de filmes produzidos. Ao começar pelo gênero infantil – que já contava com

os filmes de Xuxa e dOs Trapalhões –, que ganhou obras de sucesso artístico e financeiro como *O menino maluquinho* (1994), dirigido por Helvécio Ratton e adaptado do livro homônimo do cartunista Ziraldo.

Também foram feitos alguns filmes de altos orçamentos e pretensões de grandes espetáculos. A maioria deles baseada em fatos históricos nacionais ou obras de literatura consagradas. São exemplos: *Amor & cia* (1999), de Helvécio Ratton; *Mauá* (1999), de Sérgio Resende; *Tieta do agreste* (1996) e *Orfeu* (1999), de Cacá Diegues.

Documentários – como *Conterrâneos velhos de guerra* (1992), de Vladimir Carvalho; *O cineasta da selva* (1997) Aurélio Michilese; *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1998), de Marcelo Masagão; e *Santo forte* (1999), de Eduardo Coutinho – e curta-metragens (como o premiadíssimo *Ilha das Flores*, de 1989, de Jorge Furtado) também ganharam força na década de 90. Mas os filmes que predominaram foram os longas de médio porte, sem pretensões, ousadas ou inovações, que buscavam se vincular a algum gênero cinematográfico já existente e procurava dialogar com temas em evidência no país, como por exemplo *O quatrão* (1995), de Fábio Barreto; *Terra estrangeira* (1996) de Walter Salles e Daniela Thomas; *Como nascem os anjos* (1996), de Murilo Salles; *Os matadores* (1997), de Beto Brant; *Pequeno dicionário amoroso* (1997), de Sandra Wemeck; *Boleiros* (1998), de Ugo Giorgetti; e o consagrado *Central do Brasil* (1998), filme que rendeu a Walter Salles o Urso de Ouro do Festival de Berlim, o Globo de Ouro de Hollywood, uma indicação ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro e reabriu as portas do mercado internacional para o cinema brasileiro. Vale salientar que, apesar da tentativa de reconquista do público, os filmes de forte apelo popular como as chanchadas de 40 e 50 e as pornochanchadas de 70 praticamente desapareceram.

Foi ainda nos anos 90 que vários diretores buscaram inovar, utilizando-se de experimentações em seus filmes, como foi o caso de Carlos Reichenbach em *Alma corsária* (1993) e *Dois côrregos* (1999); Júlio Bressane em *Miramar* (1997) e *São Jerônimo* (1999); Nelson Pereira dos Santos em *A terceira margem do rio* (1994); Ozualdo Candeias em *O vigilante* (1992); Domingos de Oliveira em *Amores* (1998); Djalma Limongi Batista em *Bocage, o triunfo do amor* (1998); e Hector Babenco em *Coração iluminado* (1998).

A virada do século trouxe algumas mudanças no cenário cinematográfico nacional. A entrada da Rede Globo no mercado cinematográfico (que criou a Globo

Filmes em 1998) deu uma guinada nas produções nacionais. Investindo em grandes produções, a Globo Filmes conseguiu realizar e apoiar a realização de filmes de grande sucesso nacional, como *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), *Olga* (Jayme Monjardim, 2004) e *2 filhos de Francisco* (Breno Silveira, 2005) – filme recorde de bilheteria nacional, atingindo quase 5 milhões de espectadores. Projetando algumas de suas grandes realizações também no mercado internacional (como *Cidade de Deus* – Fernando Meirelles, 2002 –, que recebeu quatro indicações ao Oscar), a Globo Filmes produziu, ainda, diversos filmes de cunho comercial, como *Sexo, amor e traição* (Jorge Fernando, 2004), *O casamento de Romeu e Julieta* (Bruno Barreto, 2005); e *Se eu fosse você* (Daniel Filho, 2006).

Paralelamente às superproduções da Globo Filmes, o cinema independente e de baixo custo também conquista seu espaço no cenário nacional. Apreciado especialmente pelo público universitário e alternativo, filmes como *Contra todos* (2004), de Roberto Moreira; *Proibido proibir* (2006), de Jorge Duran, feito em parceria com o Chile; *O cheiro do ralo* (2007), de Heitor Dhalla; e *Saneamento básico* (2007), de Jorge Furtado, não tiveram um enorme sucesso de bilheterias mas agradaram tanto a crítica quanto o público-alvo.

Não se pode também deixar de lado o aumento do número de cursos de cinema espalhados pelo país – número este que começou a crescer já nos anos 90. Além disso, hoje há festivais em todas as regiões do Brasil, que premiam as mais diversas categorias (desde os filmes mais caros e produzidos até os curtas-metragens universitários). Fazer cinema no Brasil voltou a ser o sonho de muitos.

2.1.1 Atlântida

A Atlântida Cinematográfica foi fundada em 18 de setembro de 1941 por Moacir Fenelon e José Carlos Burle com o objetivo de promover o desenvolvimento industrial do cinema brasileiro. Aliados a Alinor Azevedo, Edgar Brazil e a Arnaldo Farias, Burle e Fenelon ambicionavam uma união do cinema popular com o cinema artístico.

Durante quase dois anos, a Atlântica – que tinha sua sede no Rio de Janeiro – produziu quase somente telejornais (o primeiro deles, intitulado *Atualidades Atlântida*). Da experiência adquirida com a produção jornalística, nasceu o primeiro longa-metragem da produtora, um documentário sobre o IV Congresso Educacristico Na-

clonal, que aconteceu em 1942, em São Paulo; acompanhado do média-metragem *Astros em desfile*, uma espécie de musical estrelado por artistas famosos da época – antecipando a direção que a Atlântida seguiria mais além.

O primeiro grande sucesso da produtora foi lançado em 1943. *Moleque Tião*, dirigido por José Carlos Burle, era inspirado na vida do ator principal do filme, Grande Otelo. Segundo a crítica da época, o filme abria caminho para um cinema voltado às questões sociais, ao invés de produções preocupadas apenas com os números musicais. Em um período de quatro anos (1943 – 1947), a Atlântida se consolidou como a maior produtora cinematográfica do país.

Nesse período são produzidos 12 filmes (com destaque para *Gente honesta*, de Moacir Fenelon e *Tristezas não pagam dívidas*, de José Carlos Burle, ambos de 1944) e alguns nomes consagram-se no cinema nacional. É o caso de Grande Otelo e Oscarito que, apesar de terem atuado juntos pela primeira vez em *Tristezas não pagam dívidas*, só formaram a famosa dupla algum tempo depois, quando a chanchada se tornou oficialmente o carro-chefe da Atlântida. Além destes, destaca-se o diretor Watson Macedo, que estreou na produtora em 1945 com *Não adianta chorar*, filme que mesclava números musicais carnavalescos com uma série de esquetes humorísticos. Em 1947, Watson Macedo faz *Este mundo é um pandeiro*, filme este que demarca precisamente alguns detalhes que as chanchadas incorporariam mais tarde, como a paródia à cultura estrangeira (em especial ao cinema hollywoodiano) e uma certa preocupação em expor as mazelas sociais do país.

Em 1947 ocorre a grande guinada na história da Atlântida. Luiz Severiano Ribeiro Jr. se torna sócio-majoritário da empresa e as chanchadas se tomam a marca registrada da produtora. Luiz Severiano Ribeiro Jr. fora beneficiado pela lei que criava a primeira reserva de mercado para filmes brasileiros e o esquema administrativo por ele montado – esquema este que voltava a produção toda para o mercado – garante uma maior penetração dos filmes da Atlântida junto ao público.

Em 1949, o gênero das chanchadas atinge seu clímax na Atlântida, como se pode ver em *Carnaval de Fogo*, de Watson Macedo. O diretor ainda fez mais alguns filmes antes de sair da produtora para montar sua própria empresa, dentre eles *Aviso aos navegantes*, em 1950, que conta com Anselmo Duarte como galã do elenco (Duarte, que fora o maior galã da produtora de 1948 a 1951); e *Aí vem o Barão*, de 1951, que consolida a dupla Grande Otelo e Oscarito.

Paralelamente às chanchadas, a Atlântida realiza alguns “filmes sérios”. José Carlos Burle faz, em 1947, *Luz dos meus olhos*, um melodrama que tratava de problemas raciais e que não teve sucesso de público, mas foi premiado pela crítica como melhor filme do ano. Watson Macedo adapta o *Elza e Helena*, de Gastão Cruls, e dirige *A sombra da outra*, filme que lhe outorga o prêmio de melhor diretor de 1950.

Em 1953, a Atlântida passa por mais uma renovação com a estréia de Carlos Manga como diretor. *A dupla do barulho*, seu primeiro filme, foi produzido em 1953.

A Atlântida produziu um total de 66 filmes, dentre os quais destacam-se (além dos já citados): *Nem Sansão nem Dalila* (Carlos Manga, 1954); *Matar ou correr* (Fred Zinnemann, 1954); *O Golpe* (Carlos Manga, 1955); *Vamos com calma* (Carlos Manga, 1956); *Papai fanfarrão* (Carlos Manga, 1956); *Colégio de brotos* (Carlos Manga, 1957); *De vento em Popa* (Carlos Manga, 1957), *Esse milhão é meu* (Carlos Manga, 1958); *O homem do Sputnik* (Carlos Manga, 1959); e *Os dois ladrões* (Carlos Manga, 1960 – estes oito últimos consagraram Oscarito como um grande fenômeno de bilheterias do cinema nacional). O último filme produzido foi *Os apavorados*, de Ismar Porto, em 1962, ano em que a Atlântida é engolida pelo advento da televisão. Em 1974, Carlos Manga realiza o *Assim era a Atlântida*, uma coletânea contendo trechos dos principais filmes da produtora.

2.1.2 Vera Cruz

São Paulo passava, nos anos 40, por um período de efervescência cultural, marcado pelo pós-guerra, em que fervilhavam idéias. A burguesia e a intelectualidade paulista animaram-se em transformar São Paulo em um grande pólo cultural. A cidade ganhou, em um curto período de tempo, museus de arte, uma companhia teatral, uma bienal internacional de artes, diversas escolas de arte, revistas de divulgação artística, além de um aumento no número de concertos musicais, exposições, seminários e conferências. Toda essa explosão cultural despertou o interesse de Franco Zampari, Francisco Ciccilo Matarazzo Sobrinho, Almeida Salles e outras pessoas que participaram da criação do Museu de Arte Moderna e do Teatro Brasileiro de Comédia. Estava aberto o caminho para a introdução do cinema em São Paulo.

Em 3 de novembro de 1943, no saguão do Museu de Arte Moderna, Franco Zampari e Francisco Ciccilo Matarazzo Sobrinho fundaram a Companhia Cinemato-

gráfica Vera Cruz, que contava com Alberto Cavalcanti (que se juntou ao grupo por convite de Almeida Salles) na produção geral. A proposta da Vera Cruz era estabelecer uma nova linguagem cinematográfica, renegando a chanchada – carro-chefe da carioca Atlântida Cinematográfica – e buscando um cinema inovador, feito por intelectuais e para intelectuais. Para a construção dos estúdios, Ciccilo Matarazzo cedeu parte do terreno de sua granja, em São Bernardo do Campo, uma área de 100 mil metros quadrados.

A primeira fase da Vera Cruz, dirigida por Alberto Cavalcanti – brasileiro que começou sua carreira na década de 1930 na França e se consolidou como um grande nome da renovação do documentário britânico –, teve como principais produções *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950) – filme este exibido no Festival de Cannes de 1951 e premiado em Punta dei Este – e *Painel* (Lima Barreto, 1951), filmes que conquistaram grande sucesso nacional e incentivaram a produtora.

A Vera Cruz realizou, no total, 22 filmes de longa-metragem, dentre eles *Santuário* (Lima Barreto, 1951), que recebeu uma menção honrosa do Festival de Veneza; *Tico-tico no fubá* (Adolfo Celi, 1952), que traz Anselmo Duarte no papel principal e foi exibido no Festival de Cannes de 1955; *Sai da frente* (Abílio Pereira de Almeida, 1952); *Sinhá moça* (Tom Payne, 1953), filme vencedor do Leão de Bronze no Festival de Veneza, o Urso de Prata do Festival de Berlim, o Lâurea de Ocic, em Punta dei Este, o prêmio de Melhor Filme do Ano sobre Tema Social, em Havana e que também traz Anselmo Duarte no elenco. O filme de maior reconhecimento internacional da Vera Cruz foi *O Cangaceiro*, de Lima Barreto. O filme estreou no Brasil em 1953 em 24 salas de cinema e participou do Festival de Cannes, onde ganhou os prêmios de Melhor Filme de Aventura e de Melhor Trilha Sonora com a música *Olê, muié rendeira*, de Maria Alcina, interpretada por Vanja Orico. O sucesso em Cannes levou o filme a mais de 80 países. Acabou sendo vendido para a Columbia Pictures.

Embora os filmes da Vera Cruz tivessem grande sucesso junto ao grande público e à crítica, a falta de planejamento financeiro, obrigando a companhia a ter de fazer empréstimos no banco, e o alto custo das produções decretaram o início de seu declínio. Além disso, a ausência de um sistema próprio de distribuição (as distribuidoras Columbia e Universal ficavam com mais de 60% da arrecadação) e a dificuldade em colocar os filmes brasileiros no competitivo mercado internacional determinaram sua decadência.

Em 1954, a Vera Cruz fechou as portas.

2.1.3 Cinema novo

A idéia do Cinema Novo começou a brotar já em 1952, no I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, mas seu auge se deu só nos anos 60. Empolgados com a onda neo-realista italiana e com as novidades da *nouvelle vague* francesa, um grupo de cineastas resolveu elaborar novos ideais para o cinema brasileiro, algo que substituísse a frustração trazida pela falência dos grandes estúdios paulistas. A idéia era lutar por uma cinema mais realista, com mais conteúdo e menor custo. Os filmes seriam voltados à realidade brasileira e apresentariam um forte vínculo com o subdesenvolvimento do país. O filme precursor desse novo movimento é *Rio, 40 graus*, realizado em 1955 por Nelson Pereira dos Santos, um dos grandes nomes do Cinema Novo, ao lado de Glauber Rocha, Joaquim Pero de Andrade, Cacá Diegues, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, David Neves, Luiz Carlos Barreto e Ruy Guerra.

Os dois grandes inimigos contra quem o Cinema Novo pretendia lutar eram o domínio estrangeiro (especialmente norte-americano) do mercado cinematográfico nacional e a alienação popular encadeada pelo Golpe de 64³. O ideal dos cinemanovistas era libertar o cinema nacional da influência estrangeira e industrial, realizando uma proposta independente, engajada e ideológica de conscientização nacional. Todas as dificuldades enfrentadas pelo cinema brasileiro na época aliadas ao ideal cinemanovista resultaram no que ficou conhecido como a “estética da fome”. Tratava-se de uma linguagem que utilizava poucos recursos, explicada por Glauber Rocha como a “trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida” (Glauber Rocha, 1981, p. 30).

Contudo, para produtores e críticos, a “fome” não atraía nem o público nem os grandes distribuidores norte-americanos. Os sucessos de bilheteria eram todos filmes que tratavam de classes sociais elevadas, com pessoas felizes e ricas, sem maiores problemas e sofrimentos. Para os cinemanovistas, seu modelo de filmes não ocultaria a real situação do país e seu compromisso era não apenas retratar a

³ Conjunto de eventos ocorridos em 31 de março de 1964 que culminaram em um golpe de estado que interrompeu o governo João Goulart e acarretou em uma ditadura militar que se prolongou até 1985.

miserável realidade brasileira, mas também a indignação do cinema nacional. Tal compromisso manifestou-se através da câmera na mão – seca e nervosa como a realidade nacional –; da luz estourada e contrastada intencionalmente – sem meios tons, como deveria ser a verdade –; das locações precárias – pois o intuito era, justamente, não utilizar estúdios que dependessem de altos investimentos para serem construídos –; e pelo uso do preto e branco – econômico mas, ao mesmo tempo, revelador. Uma arte de filmar violenta. Segundo Glauber Rocha, “o comportamento exato de um faminto” (Rocha, 1981, p. 31).

O Cinema Novo dividiu-se em três fases. A primeira delas, que vai de 1960 a 1964, apresenta uma temática voltada para os problemas da região nordeste do Brasil. Predominaram, nessa fase, filmes com trabalhadores rurais, referentes ao cotidiano, à miséria, à marginalização, à violência, à fome e à alienação religiosa do povo nordestino. Havia uma tendência nacionalista que buscava a libertação da cultura brasileira da influência estrangeira. São marcos dessa fase: *Vidas Secas* (1963), uma adaptação de Nelson Pereira dos Santos do livro homônimo de Graciliano Ramos; *Os Fuzis* (1963), de Ruy Guerra; e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha – filme esse que representou o Brasil na disputa pela Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1964 e é tido como ápice do Cinema Novo.

A segunda fase vai de 1964 a 1969 e propõe analisar as mazelas da ditadura militar, questionando os rumos que o país estava tomando. Nessa fase, alguns filmes abordam a opressão do povo e sua falta de iniciativa política, como *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno; e *A grande cidade* (1965), de Cacá Diegues; enquanto outros buscam analisar a situação política do país, como *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni; *A derrota* (1967), de Mário Fionari; *O bravo guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl; *Fome de amor* (1968), de Nelson Pereira dos Santos; e *Terra em transe* (1967), filme de Glauber Rocha que levou os Prêmios Luiz Buñuel e Fipresci no Festival de Cannes de 1967, Prêmio da Crítica e Melhor Filme no Festival de Havana de 1967 e o *Grand Prix* do Festival de Locarno (Itália), também em 67..

Até o AI-5⁴, o Cinema Novo propõe um debate da cultura brasileira. Contudo, os tempos difíceis pelos quais passava o país fazem crescer dentre os cinemanovistas a preocupação com a resposta do público, deixando um pouco de lado o ideal da

⁴ O Ato Institucional nº 5 foi o quinto de uma série de decretos emitidos pelo governo durante a ditadura militar com o intuito de legitimar ações militares tais como a censura. O AI-5 entrou em vigor em 13 de dezembro de 1968 e proibia quaisquer manifestações de natureza política.

conscientização imediata, fazendo o movimento perder, aos poucos, as conotações políticas. A última fase do Cinema Novo (de 1968 a 1972) foi fortemente influenciada pelo Tropicalismo⁵, exagerando no exotismo brasileiro, preenchendo seus filmes com aves, plantas e frutas tropicais. Os filmes que marcam essa época são *Como era gostoso o meu francês* (1972), de Nelson Pereira dos Santos; e *Macunaíma* (1969), adaptação de Joaquim Pedro de Andrade da clássica literatura de Mário de Andrade, quem consagra o ator de chanchadas Grande Otelo como um dos grandes nomes do elenco nacional.

Perdendo, aos poucos, suas características mais marcantes e mesclando às suas idéias originais traços de um cinema mais comercial, o movimento se apaga no início dos anos 70.

2.2 Vídeo-documentário

O documentário é o gênero cinematográfico que tem como objetivo ser o reflexo mais ou menos fiel da realidade e que, apesar do compromisso com a exploração desta, se trata de uma representação parcial e subjetiva.

Seus pioneiros foram os irmãos Lumière (conhecidos como os pais do cinema), com suas tomadas da vida cotidiana, e Charles Pathé (francês pioneiro da indústria cinematográfica), com seus noticiários. Contudo, o filme documentário foi teorizado pela primeira vez pelo soviético Dziga Vertov (1896 – 1954), que desenvolveu o conceito de *kino-pravda* (cinema-verdade), defendendo a idéia de que o “olho da câmera” tem o poder ver a realidade mais fielmente do que o olho humano, uma vez que é uma reprodução mecânica deste (idéia essa ilustrada em seu file *Cine-olho*, de 1924).

O termo “documentário” aparece pela primeira vez em 1879 no dicionário francês *Littre*, significando algo “que tem caráter de documento”. Contudo, estudos atuais apontam que as fronteiras entre o documentário e o cinema de ficção não são muito bem definidas, fazendo com que a antiga definição seja inutilizada. Hoje, os dicionários tratam o termo como “filme que registra e comenta um determinado assunto” (Michaelis Escobar, 2002, p.272).

⁵ Movimento cultural brasileiro que nasceu da influência das correntes artísticas de vanguarda e da cultura pop nacional e estrangeira (tais como o concretismo e o pop-rock), que misturou manifestações tradicionais da cultura brasileira com algumas inovações estéticas radicais e tinha objetivos políticos, sociais e comportamentais.

O primeiro filme a ser considerado do gênero é o chamado *Nanook of the North* (Nanuk, o esquimó; 1922) do americano Robert Flaherty. O filme narra a história da luta pela sobrevivência de uma família de esquimós na Baía de Hudson, no norte do Canadá. O fato de o diretor ter incorporado estratégias próprias da narrativa ficcional às imagens naturais destacou *Nanook* dos demais filmes de viagens da época.

A primeira escola documentarista, a *British Documentary School* (Escola Britânica de Documentários) foi fundada em 1926 pelo escocês John Grierson e é famosa por ser a primeira do mundo a se dedicar ao estudo do assunto.

Primeiramente, o cinema documental era tido como uma ferramenta de investigação que apresentaria ao público como algo realmente foi ou aconteceu. A partir dos anos 60, partindo da tese que sustentam vários autores da época que diz que todo cinema é manipulação, o documentário deixou de ser visto como um utensílio científico. Assim, o documentário perdeu importância como forma investigativa mas ganhou respeito no meio artístico e criativo.

Além dos já citados Robert Flaherty, Dziga Vertov e John Grierson, foram grandes nomes do cinema documental internacional o holandês Joris Ivens, os alemães Leni Riefenstahl e Walther Ruttmann, o francês Jean Rouch, o cubano Santiago Alvarez e os americanos Pare Lorentz e Paul Strand. No Brasil deve-se destacar João Batista de Andrade, Lima Barreto, Jurandir Passos Noronha, Jorge Iléli, Genil Vasconcelos, Rui Santos, Vladimir Carvalho, Sérgio Muniz e Eduardo Coutinho. Atualmente, sobressaem-se no cenário mundial o americano Michael Moore e o francês Luc Jacquet.

O documentarismo se assemelha ao jornalismo no que se refere à ligação com a realidade. Ambos tratam de fatos considerados de relevância pública e esmiúçam seus pormenores – o documentário mais do que a matéria de telejornal, por dispor de mais tempo para análises e conclusões.

Freqüentemente o documentarismo recorre ao recurso jornalístico chamado *lead* para introduzir o tema abordado. O *lead* se trata da organização textual da matéria, que indica que as questões “Quem?”, “O que?”, “Quando?”, “Como?”, “Onde” e “Por que?” devem ser respondidas logo no início da reportagem, de modo que o receptor captará o assunto tratado logo no primeiro parágrafo do texto, permitindo que ele saiba o principal sobre a matéria sem precisar ler o texto, ouvir ou assistir à notícia até o fim.

Ambos jornalismo e documentarismo se baseiam na pesquisa e averiguação dos fatos. Pesquisas em documentos, cartas, gravações, escutas telefônicas e entrevistas são de praxe das duas categorias. Além disso, há todo um trabalho de seleção de fontes e material a ser utilizado que tanto jornalistas quanto documentaristas realizam. A objetividade também é um elemento comum e diversos documentaristas adotam o modelo narrativo jornalístico em suas produções, com narrações em *off*. Muitas vezes quem produz documentários faz uso de material telejornalístico em seus produtos, como fonte de informação.

O que mais diferencia o jornalismo do documentarismo é justamente o tempo de produção de cada um. Enquanto uma matéria de telejornal tem que estar pronta em poucas horas, um documentário pode levar meses para ficar pronto, o que permite uma análise mais aprofundada sobre o assunto. Além disso, o videodocumentário possui uma maior liberdade estética, podendo fazer uso de elementos artísticos e de ficção, o que não acontece no jornalismo

Essa diferença no procedimento de elaboração permite ao documentário aprofundar questões, não apenas descrevendo-as, mas apresentando razões, causas e possíveis desdobramentos que ultrapassam o campo da descrição, como também estabelece com o personagem um diálogo de mão dupla, onde o documentarista pode promover o confronto com o entrevistado, instigando-o a rever posicionamentos ou lançando desafios. Essa possibilidade do confronto faz com que o documentário não seja apenas o lugar onde o depoente 'ganha o direito de voz', mas um produto audiovisual cujo alicerce é o embate entre documentarista e personagem. Esse elemento permite ao documentário apresentar ao espectador diversas vozes para que ele possa construir seu próprio ponto de vista ou conclusão. (Gustavo Souza, 2006, p. 7)

2.3 Festival de Cannes

Em 1939, o ministro das artes francês, Jean Zay, propôs ao governo a criação de um festival internacional de cinema na França. Com a proposta aceita, Cannes foi eleita a sede do festival por sua beleza e alegria. Louis Lumière aceitou ser o presidente da primeira edição, que deveria acontecer de 1 a 30 de setembro. Porém, por conta da guerra, o projeto teve de ser adiado e em 20 de outubro de 1946 o primeiro *Festival International du Film de Cannes* (Festival Internacional de Cinema de Cannes) foi realizado.

Com exceção dos anos de 1948, 1950 (quando a falta de verbas impossibilitou a realização do evento) e 1968 (ano em que, em 19 de maio, Louis Malle, François Truffaut, Claude Berri, Jean-Gabriel Albicocco, Claude Lelouch, Roman Polanski e Jean-Luc Godard exigiram que o festival fosse cancelado em solidariedade aos operários e estudantes que estavam greve), o Festival é, desde então, realizado todos os anos. Primeiramente em setembro e, após 1951, em maio, com duração de aproximadamente duas semanas.

No começo, o festival era mais um evento social do que uma competição. Com o aumento no número de participantes e novos interesses econômicos, o evento tornou-se um dos maiores eventos cinematográficos do mundo, coberto todos os anos por mais de 4 mil jornalistas. Com a criação do *Marché du film* (Mercado do filme), em 1959, o impacto internacional do Festival de Cannes tornou-se ainda maior.

Inicialmente, o festival apresentava filmes escolhidos por causa do país de origem. Em 1972, a pedido do Delegado Geral Maurice Bessy, do Presidente do Festival, Favre le Bret e do conselho deliberativo, o Festival passou a exhibir todos os filmes que a organização achasse pertinentes. Um marco na história dos festivais, logo imitado por outros festivais.

Em 1998, Gilles Jacob criou a *Cinéfondation* (Fundação de Cinema), que seleciona curta e média-metragens de escolas de cinema de todo o planeta com o objetivo de descobrir novos talentos. Seguindo a iniciativa, foi aberta a *Résidence du Festival* (Residência do Festival) em Paris em 2000, com o mesmo objetivo da *Cinéfondation*.

Desde então, uma série de empreendimentos foi tomada. Em 2004, foram criados a *Producer's Network* (Rede dos Produtores – uma iniciativa do *Marché du film*), que ajuda os produtores a encontrarem parcerias e investidores; a *Short Film Corner* (Esquina do curta-metragem), cujo intuito é promover a produção de curtametragens; e o *Cinéma de la Plage* (Cinema da praia), uma tela na praia onde filmes da Seleção Oficial são exibidos para o público.

Desde 2000, o Festival de Cannes é presidido por Gilles Jacob (que sucede Pierre Viot, que fora presidente desde 1985 e que se tornou presidente da *Cinéfondation*). Thierry Frémaux é o Delegado Artístico e Catherine Dénier, a Gerente Geral.

O Festival de Cannes conta com as seguintes seções da seleção oficial: *Longs Métrages en Compétition* (Longa-metragens em competição); *Longs Métrages Hors Compétition* (Longa-metragens Fora de Competição); *Un certain regard* (Um certo olhar) e *Courts Métrages en Compétition* (Curta-metragens em competição). Há, ainda, as seções paralelas *La Semaine de la Critique* (A Semana da crítica) e *La Quinzaine des Réalisateurs* (A Quinzena dos Diretores).

Os seguintes prêmios são outorgados aos filmes das competições oficiais: *Palm d'Or* (Palma de ouro, conferida ao melhor filme); *Grand Prix* (Grande Prêmio, recompensa o filme que manifesta a maior originalidade ou espírito de pesquisa); *Prix d'Interprétation Féminine* (Prêmio de interpretação feminina, dado à melhor atriz); *Prix d'Interprétation Masculine* (Prêmio de Interpretação Masculina, recompensa o melhor ator); *Prix de la Mise en Scène* (Prêmio de Adaptação, conferido ao melhor diretor); *Prix du Scénario* (Prêmio do cenário, dado ao melhor cenarista); *Prix du Jury* (Prêmio do Júri, recompensa um filme que não ganhou a Palma de Ouro mas que o júri acha pertinente premiar); *Palme d'or du Court Métrage* (Palma de Ouro do curta-metragem); *Prix du Jury du Court Métrage* (Prêmio do Júri de Curta Metragem); e *Cámara d'Or* (Câmera de Ouro, concedida ao melhor primeiro filme da Competição Oficial, Um certo Olhar, Semana da Crítica e Quinzena dos Diretores).

2.3.1 Palma de Ouro

Até 1954, o júri do Festival de Cannes premiava o melhor diretor com o *Grand Prix of the International Film Festival* (Grande Prêmio do Festival Internacional de Cinema). Os vencedores desse prêmio recebiam uma obra de arte confeccionada por algum artista em voga na época. No final de 54, por iniciativa de Robert Favre Le Bret, então Delegado Geral, o conselho deliberativo do Festival convidou uma série de joalheiros para que desenhassem uma palma, em homenagem às palmeiras da cidade de Cannes. A jóia selecionada foi a feita pela parisiense Lucienne Lazon. Nascia a *Palme d'Or*, ou Palma de Ouro.

Em 1955, a primeira Palma de Ouro da história foi entregue a Delbert Mann por *Marty* e desde então, só não foi entregue entre os anos de 1964 e 1974 – período em que foi substituída pelo *Grand Prix* (com exceção de 1968, em que o festival não fora realizado).

Em 1975, a Palma foi reintroduzida no Festival e tomou-se seu símbolo. Ela é outorgada todos os anos ao diretor do eleito o Melhor Filme da Mostra Oficial. A escolha é feita por um júri composto de profissionais internacionais ligados ao cinema.

Nos anos 80, o pedestal que sustenta a Palma foi modificado de sua forma arredondada para uma forma piramidal. Em 1992, Thierry de Bourqueney a redesenhou em cristal. Em 1997, a escultura foi modernizada por Caroline Scheufele, presidente da sulça *Chopard Jewellers*, que a doa ao Festival todos os anos. O troféu é feito em ouro 24 quilates e vem sustentada por uma peça de cristal e é trazido dentro de um recipiente de couro azul marroquino.

Desde sua criação, a Palma de ouro foi concedida uma única vez a uma mulher: a neozelandesa Jane Campion. Apenas cinco cineastas foram com ela duplamente premiados: o americano Francis Ford Coppola, o japonês Shohei Imamura, o dinamarquês Bille August, o sérvio Emir Kusturica e os belgas Luc e Jean-Pierre Dardenne. Anselmo Duarte é, até hoje, o único brasileiro vencedor do prêmio, conquistado em 1962 com *O Pagador de Promessas*.

2.4 Festival de Berlim

O Festival de Berlim (*Internationale Filmfestspiele Berlin*, também conhecido como "Berlinale") é um dos mais importantes festivais de cinema do mundo. Foi criado em 1950, mas sua primeira edição só pode ser realizada em 1951, por uma iniciativa dos Estados Unidos – que ocupavam parte da cidade – seis anos após a o final da Segunda Guerra Mundial. O Festival se tornou um símbolo de liberdade da Alemanha Ocidental e recebeu, em sua primeira edição, cineastas e atores de 18 países.

São quatro os diretores importantes para o festival: seu fundador, Alfred Bauer; Wolf Donner, responsável por inúmeras modificações; o diretor do Fórum, Ulich Gregor; e Moritz Hadeln, responsável pela competição Festival de Filme Infantil. Após passar por muitas mudanças políticas (como manifestações públicas por causa um filme sobre o Vietnã em 1960 e a reunificação da Alemanha em 1990), o Festival de Berlim passou a ser visto mundialmente como um espelho da produção cinematográfica internacional.

A Berlinale é realizada todos os anos no mês de fevereiro e é dividido nas seguintes seções: *Competition* (Competição, na qual competem os grandes filmes

internacionais), *Panorama* (em que são exibidos filmes-arte e independentes); *Generation* (Geração, filmes especiais para o público jovem); *Perspektive Deutsches Kino* (Perspectiva do Cinema Alemão, voltado para a produção local); e *International Forum of New Cinema* (Fórum Internacional do Cinema Novo, onde é possível conferir filmes experimentais e estrangeiros). Acontece também, paralelamente, *The European Film Market* (O Mercado de Cinema Europeu). Um dos frutos do Festival é a *Berlinale Talent Campus* (O Campo de Talentos da Berlinale), para a qual cerca de 350 jovens talentos do cinema de todo o mundo são convidados para participarem, por uma semana, de workshops, discussões e palestras com grandes nomes do mundo cinematográfico.

As estatuetas com que o Festival de Berlim premia seus vencedores são famosas pelo formato de urso (animal que é o símbolo da cidade), que fora idealizado e produzido por Renée Sintesis. O primeiro modelo foi feito em 1932 e usado até 1959, sendo modificado em 1961. Os prêmios são intitulados Urso de Ouro, Urso de prata e Urso de bronze.

O primeiro prêmio conquistado pelo Brasil foi o Prêmio Especial do Senado de Berlim, conferido ao filme *Sinhá Moça*, de Tom Payne, em 1954. Em 1978, Ruy Guerra levou o Urso de Prata por *A queda*. O prêmio maior, o Urso de Ouro, foi ganho pelo diretor Walter Salles em 1998, com *Central do Brasil*, filme que também conferiu à atriz Fernanda Montenegro o Urso de Prata por sua atuação.

3 Anselmo Duarte e o Cinema

3.1 Biografia e início no cinema

Ator consagrado, galã, o único diretor brasileiro vencedor de uma Palma de Ouro até hoje. São várias as facetas de Anselmo Bento Duarte. Nascido em Salto (SP) em 21 de abril de 1920, era de família humilde, abandonada pelo pai quando ele ainda era bebê, deixando para trás a mulher Olympia e sete filhos. Com o passar dos anos, os irmãos homens de Duarte também foram deixando Salto, restando apenas a mãe e as irmãs para cuidarem dele. Logo começou a fazer bicos como engraxate, vendendo leite, distribuindo panfletos com a programação do cinema, entre outros para ajudar a família.

Sua trajetória no cinema nacional é, no mínimo, peculiar. Criou o gosto pelo cinema ainda menino, época em que construiu seu próprio cineminha (com latas de banha, uma lâmpada e lentes de óculos), onde projetava filmes que ele fazia – juntando os pedaços de filmes que seu irmão que era projecionista do Cine Pavilhão de Salto lhe dava –, e trabalhou como molhador de tela.

Achava o cinema uma coisa incrível, acho até hoje. Para mim, era a maior invenção, com a aviação. E comecei a sonhar com cinema. (Merten, 2004, p. 37)

Aos 14 anos mudou-se para São Paulo em busca de oportunidades. Lá fez o ginásio⁶ e depois cursou Ciências Contábeis. Após trabalhar em diversos lugares diferentes, seu amor por cinema o fez resolver mudar-se para o Rio de Janeiro, onde funcionava a Atlântida. Lá foi chamado para um teste de atores de cinema – graças à sua *pinta* de galã. E então, em 1946, Anselmo Duarte estrela seu primeiro filme: *Querida Suzana* (1947), do italiano Pier Alberto Pieralesi. Após assinar um contrato com a Atlântida (uma das grandes produtoras de cinema do Brasil da época, ao lado da Vera Cruz – esta em São Paulo e aquela no Rio de Janeiro), atuou em uma série de filmes como *Terra Violenta* (1948), do americano Eddie Bernoudy; *Pinguinho de Gente* (1949), de Gilda de Abreu – este pela Cinédia e não pela Atlântida –; *Carnaval no Fogo* (1949); *Aviso aos Navegantes* (1950), de Watson Macedo; e *Maior que o Ódio* (1951), de José Carlos Burle. Seu grande mestre foi o diretor Watson Macedo, que o ensinou a mexer com tudo que se relacionava a cinema.

⁶ Equivalente ao atual Ensino Fundamental.

Até 1951, Anselmo Duarte fora o grande galã da Atlântida, mas não se sentia satisfeito. Foi quando uma ligação de São Paulo mudou seu destino: a Vera Cruz o queria contratar e aceitou os inúmeros pedidos de regalias que Duarte propusera. Em um período de apenas dois anos (1951 a 1953) atuou em quatro filmes: *Apasionata* (1952), de Fernando de Barros; *Veneno* (1952), de Gianni Pons, *Tico-tico no Fubá* (1952), de Adolfo Celi; e *Sinhá Moça* (1953), de Tom Payne. O primeiro prêmio como ator que Duarte recebeu foi o Saci (prêmio conferido na época pelo jornal O Estado de S. Paulo), por *Maior que o Ódio*, da Atlântida. Contudo, foi na Vera Cruz que sua fama estourou.

Com a falência da Vera Cruz, em 1954, Anselmo voltou ao Rio para fundar, com Watson Macedo, uma produtora, que lançou dois filmes: *Camaval em Marte* (1955) e *Sinfonia Carioca* (1955), ambos dirigidos por Watson Macedo. Além disso, continuou atuando em filmes a convite dos diretores. Nessa época fez: *O diamante* (1956), de Eurides Ramos; *Depois eu conto* (1956), de José Carlos Burle; e *Arara vermelha* (1957), de Tom Payne.

Após ganhar o Prêmio Governador do Estado de São Paulo na categoria melhor documentário com *Fazendo Cinema* – o *making-of* que fez do filme *Arara Vermelha*, em que fora protagonista –, Duarte teve a idéia de fazer seu próprio filme. E foi baseando-se em uma história que Jorge Ileri lhe havia contado (sobre um velho que respondia a perguntas num *quiz-show*), que ele idealizou *Absolutamente certo!*.

Absolutamente certo! concentra todos os elementos para atrair o público: romance, brigas, suspense, humor e etc. Fundado em suas inúmeras idas ao cinema e em suas observações do público, Duarte acreditava saber o que poderia mexer com os sentimentos das pessoas.

De tanto observar, sabia o que poderia fazer o público chorar, rir ou saltar das poltronas. E tratei, muito objetivamente, de fazer um filme baseado nessas observações. Não acredito que a arte em geral e o cinema, em particular, sejam ciências exatas. A melhor fórmula pode fracassar, mas a certas ações correspondem certas reações. (Merten, 2004, p. 96)

Foi assim que, em 1957, foi feita a primeira produção de Anselmo Duarte. O filme tratava da história de Zé do Lino (interpretado pelo próprio Anselmo), operário de uma gráfica que, apesar de trabalhar duro, não consegue juntar dinheiro o sufici-

ente para comprar uma cadeira de rodas para o pai (José Policena) nem para se casar com Gina (Maria Dilnah), sua noiva há dez anos – para desespero dos pais dela, dona Bela (Dercy Gonçalves) e Tonéco (Carlos Costa), um casal desordeiro que mora com a filha na casa ao lado da do protagonista. Zé do Lino tem um dom especial: sabe a lista telefônica da cidade de São Paulo de cor. Quando Raul (Aurélio Teixeira), o filho do dono da gráfica onde Zé trabalha, descobre esse seu talento, o convence a se inscrever no programa *Absolutamente certo!*, que premia aqueles que responderem todas as perguntas propostas pelo programa corretamente. Raul, aproveitando-se da ingenuidade de Zé do Lino, quer ganhar dinheiro às suas custas. Ajudado por sua gangue e por Odete (Odete Lara), uma espécie de vedete do programa, Raul pretende apostar contra ele e fazê-lo errar a última pergunta da série, a fim de lucrar com a grana das apostas do povo, que acredita que Zé vá acertar. Depois de muita confusão, os bandidos levam a pior e Zé do Lino vence o programa.

Absolutamente certo!, filme que o próprio Anselmo Duarte assume ter nascido com compromisso comercial, fora grande sucesso de público e de crítica. Porém, mesmo com a boa acolhida do filme no Brasil, o cineasta o considerava ingênuo demais para transpor as fronteiras nacionais. Convencido de que sua área era mesmo a direção de filmes, em 1959 partiu para a Europa em busca de conhecimento.

Após passar um tempo em Portugal (onde chegou a atuar no filme *As Pupilas do Senhor Reitor* – de Perdigão Queiroga, em 1959), em 1960 Anselmo Duarte rumou a Paris, seu objetivo inicial. Lá se matriculou no *Institut des Hauts Études Cinématographiques* (Instituto de Altos Estudos Cinematográficos) e iniciou um projeto chamado *O Rapto*, em parceria com o francês Raoul Lévy e o espanhol Manuel Goyanes. Mas uma lei sancionada naquele ano interrompeu as filmagens da produção, que nunca mais recomeçaram.

Depois do fracasso com *O Rapto*, Duarte passou a viver de bicos em Paris até que resolveu ir assistir ao Festival de Cannes, que, naquele ano, fora vencido por *La Dolce vita* (A doce vida, 1960), de Federico Fellini. Foi em Cannes que conheceu o jornalista português Novaes Teixeira, com quem comentou sobre os vários cartazes que anunciavam uma nova produção épica contando a vida de Jesus Cristo espalhados pela Croisette⁷ pelos americanos.

⁷ *Promenade de la Croisette*, uma das avenidas da cidade de Cannes.

Comentei com o Novaes que achava absurdo aquele tipo de enfoque. Disse que a vida de Cristo teria de ser contada de outra maneira e que eu faria esse filme alternativo, mais sincero e autêntico. Nada de a maior história de todos os tempos. Queria uma história simples e humana. (Merten, 2004, 115)

Nascia, aí, a idéia que o levaria, afinal, a produzir *O pagador de promessas*.

3.2 Dias Gomes

Alfredo de Freitas Dias Gomes, filho de Plínio Alves Dias Gomes e de Alice Ribeiro de Freitas Gomes, nasceu em Salvador (BA) em 19 de outubro de 1922. Membro de uma família de classe média que sempre o estimulou nas atividades culturais, desde pequeno se interessava pela literatura e pelo teatro.

Em 1935, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro onde, com 15 anos, escreveu sua primeira peça, *A comédia dos moralistas*, em 1937 – obra essa vencedora do concurso do Serviço Nacional de Teatro de 1939. Estreou no teatro profissional em 1942 com a peça *Pé de cabra*, cuja exibição fora proibida no dia de sua estréia por ser considerada marxista – fato este que fez libertar em Dias Gomes o interesse por Karl Marx e que serviu para rotulá-lo como comunista bem antes de ele ingressar no Partido Comunista Brasileiro. Liberada mais tarde, *Pé de Cabra* foi a primeira realização teatral de sucesso do autor, sendo exibida por todo país nos anos de 1943 e 1944.

Em 1944, Dias Gomes foi trabalhar na rádio Pan-Americana de São Paulo a convite do dramaturgo Oduvaldo Viana, onde fazia adaptações de peças, contos e romances. Em 1948, retomou ao Rio de Janeiro onde atuou em diversas áreas: trabalhou com direção administrativa, redação de textos e até atuou como rádio-ator. Passou pelas rádios Tupi, Tamoio, Rádio Clube do Brasil e Nacional, mas seu principal trabalho era o de adaptador de peças para serem exibidas no programa semanal Grande Teatro, da rádio Tupi.

Em 1950, casou-se com Janete Emmer (nome artístico Janene Clair), com quem teve quatro filhos. No final de 1953, viajou à União Soviética para a comemoração do 1º de maio com alguns escritores e foi, por conta disso, demitido da Rádio Clube. Teve seu nome incluído na “lista negra” e não pode assinar seus textos por vários meses, negociando-os com a TV através de colegas.

Em 1959, ganhou projeção no país e no exterior com a peça *O pagador de promessas*, que estreou em São Paulo sob direção de Flávio Rangel e com Leonardo Vilar no papel principal. *O pagador de promessas* foi traduzido para diversos idiomas e encenado em todo o mundo. Em 1962, Dias Gomes recebeu o Prêmio Cláudio de Sousa, da Academia Brasileira de Letras, pela peça *A invasão* (1960).

Para teatro, Dias Gomes ainda criou peças como *Esperidião* (1938); *Ludovico* (1940); *Amanhã será outro dia* (1941); *João Cambão* (1942); *O homem que não era seu* (1942); *Sinhazinha* (1943); *Zeca Diabo* (1943); *Eu acuso o céu* (1943); *Um pobre gênio* (1943); *Toque de recolher* – em parceria com José Wanderlei – (1943); *Doutor Ninguém* (1943); *Beco sem saída* (1944); *O existencialismo* (1944); *A dança das horas* (1944); *Quando é amanhã* – adaptação de um romance – (1949); *O bom ladrão* (1951); *Os cinco fugitivos do Julzo Final* (1954); *A revolução dos beatos* (1961); *O bem amado* (1962); *O berço do herói* (1963); *O santo inquérito* (1966); *O túnel* (1968); *Vargas – Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* – em parceria com Ferreira Gullar – (1968); *Amor em campo minado – Vamos soltar os demônios* (1969); *As primícias* (1977); *Phallus* (1978); *O rei de Ramos* (1978); *Campeões do mundo* (1979); *Olho no olho* (1986); e *Meu reino por um cavalo* (1988).

Por conta do Ato Institucional nº 1, foi demitido da Rádio Nacional em 1964. Várias de suas peças foram censuradas (como *O pagador de promessas*, *A invasão*, *A revolução dos beatos*, *O berço do herói* e *Amor em campo minado*), o que o motivou a participar de diversas manifestações em prol da liberdade de expressão. Nesse período, ingressou na TV Globo – onde sua esposa Janete Clair trabalhava como autora – e, em 1969, estreou nas telenovelas com *A Ponte dos Suspiros*, uma adaptação de um texto de folhetim de Michel Zevaco. A história era ambientada em Veneza, Itália, no século XVI e permitiu que Dias Gomes comentasse assuntos políticos da época driblando a censura. Ainda assim, a emissora considerou o tema pesado demais para ser exibido às 19h e transferiu a telenovela para as 22h.

Em *Verão Vermelho* (1970), o autor retoma os temas nacionais e com *Bandeira dois* (1971/1972) e *O bem amado* (1973), Dias Gomes se consagra definitivamente como autor de telenovelas. Em 1983, falece sua esposa Janete Clair e, em 1985, ele cria a Casa de Criação Janete Clair, na TV Globo. No mesmo ano, a novela *Roque Santeiro* – uma adaptação da peça *O berço do herói* – vai ao ar 10 anos depois de sua interdição pela censura.

Roque Santeiro traz, em seu enredo, a maior intenção de Dias Gomes em seus textos: fazer uma crítica social à sociedade brasileira, mesmo que com humor. Além disso, o tema surrealista empregado na novela teve grande aceitação do público – que não o tinha bem recebido nas telenovelas mais antigas. *Roque Santeiro* é, até hoje, a novela de maior audiência da história da TV Globo.

Apesar do sucesso, Dias Gomes declarava que abominava a televisão pelo fato de ela ter se tomado nociva por buscar audiência e sucesso a qualquer custo. Por isso, nos últimos anos de trabalho, preferiu se dedicar às minisséries. Ao todo, Dias Gomes escreveu para a televisão 11 novelas (*Assim na Terra como no Céu* – 1970/1971; *O espigão* – 1974; *Saramandaia* – 1976; *Sinal de alerta* – 1978/1979; *Mandala* – 1987/1988; e *Araponga*, com Ferreira Gullar e Lauro César Muniz – 1990/1991; além das já citadas), cinco minisséries (*Um tiro no coração*, esta inédita e escrita em co-autoria com Ferreira Gullar – 1982; *O pagador de promessas* – 1988; *Noivas de Copacabana* – 1993; *Decadência* – 1994; e *O fim do mundo* – 1996), dois seriados (*O bem amado* – 1979/1984; e *Expresso Brasil* – 1987) e cinco telepeças (*TV de Vanguarda* – 1964; *Caso especial* – 1971; *Aplauso* – 1979; *O boi santo* – 1988; e *A longa noite de Emiliano* – inédita).

Em 1989, Dias Gomes casou com a atriz Bernadeth Lyzio, com quem teve uma filha. Em 1991, foi eleito para ocupar a cadeira nº 21 da Academia Brasileira de Letras, sucedendo Adonias Filho e foi recebido no dia 16 de julho por Jorge Amado.

O autor faleceu em São Paulo, em 1999.

3.2.1 O Pagador de Promessas de Dias Gomes

Em 1959, Dias Gomes escreve sua peça mais premiada, *O pagador de promessas*, que foi encenada pela primeira vez em 19 de julho de 1960, no Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo, e marca a consagração do autor.

Trata-se de uma peça dividida em três atos – dos quais os dois primeiros são subdivididos em dois quadros.

No primeiro quadro do primeiro ato, Dias Gomes apresenta os personagens e introduz o tema da peça com a chegada do protagonista Zé do Burro e sua esposa Rosa a Salvador. A cena ocorre às 4h30 da manhã em frente a uma igreja na capital baiana. Zé do Burro, que carrega uma grande cruz nos ombros, chega com a esposa Rosa – apresentada como fogosa e sexualmente insatisfeita – e se aloja na frente

da igreja, esperando ela abrir para cumprir sua promessa feita a Santa Bárbara. Um tempo depois chegam Bonitão, um gigolô, e Marly, uma prostituta que é claramente explorada por ele. Ao ver o casal, Bonitão se dirige a Zé do Burro e percebe se tratar de uma pessoa ingênua e pura de coração. Rosa, por sua vez, queixa-se do marido para Bonitão, reclamando que ele, por conta da promessa, dividiu suas terras com outros lavradores. Aproveitando-se da situação, Bonitão propõe-se a arranjar um local para Rosa descansar. Zé a incentiva a ir e Bonitão e Rosa saem de cena.

No segundo quadro inicia-se a movimentação na praça. Surgem o padre Olavo (titular da igreja), o sacristão e a beata. Zé do Burro explica sua promessa ao padre, dizendo que Nicolau havia sido ferido com a queda de uma árvore e estava à beira da morte quando ele fez a promessa e o burro foi curado. Todos se espantam com o fato de Nicolau ser um burro. Ingenuamente, Zé do Burro confessa ter usado as rezas de Preto Zeferino e feito a promessa a Iansã – Santa Bárbara, na ideologia afro –, num terreiro de candomblé. A relação Santa Bárbara/Iansã, natural para Zé, é, para padre Olavo, um grande pecado. A revelação da divisão de terras cria um impasse. O padre proíbe o cumprimento da promessa e manda fechar a igreja. Zé fica boquiaberto.

No segundo ato, a movimentação na praça já é grande devido à missa das 6h. Aparecem Galego, dono do bar, Minha Tia, vendedora de quitutes, Dedé Cospe-Rima, poeta popular, e o guarda. Zé do Burro insiste em cumprir a promessa e o guarda tenta intervir. Rosa ressurge com ar “culpado”. Chega o repórter, que, seguindo a linha sensacionalista, tenta tirar vantagens da história de Zé, enchendo-o de perguntas cujas respostas ele próprio induz, a fim de tornar o lavrador um mártir. Descobre-se que Rosa transou com Bonitão e Marly faz um escândalo.

No terceiro ato já são 15h. Dedé se oferece para escrever poemas que ajudem Zé do Burro a derrotar o padre. Aparecem o capoeirista Mestre Coca e o policial Secreta, que fora chamado por Bonitão. Zé se descontrola e inicia uma gritaria, a que o padre reage. Chega o Monsenhor, que propõe que Zé abandone sua promessa, que ele, como representante da igreja, pode considerá-la cumprida. Zé não aceita, alegando que fizera a promessa a Santa Bárbara e que só ela pode liberá-lo. O impasse persiste. Zé perde a calma e avança com a cruz sobre a igreja batendo com ela na porta que o padre mandara fechar. A situação é tensa.

Logo começa a entardecer. Há muita gente na praça. Galego se aproveita da situação e oferece comida grátis a Zé do Burro, pois sua história lhe trouxe fregue-

ses. Secreta anuncia que a polícia o prenderá e ameaça os capoeiristas, dizendo-lhes que não interfiram. Marly retorna e ofende Rosa e Zé, que resolve ir embora à noite, enquanto Rosa insiste para que partissem naquele momento, avisando que Bonitão chamou a polícia. O repórter retorna e monta um circo em torno de Zé do Burro, buscando vender jornais. Chega Bonitão e convida Rosa a ir com ele. A mulher hesita, mas acaba indo. Mestre Coca avisa Zé sobre a chegada da polícia. Zé acredita que Santa Bárbara o abandonou. O padre, o sacristão, o delegado e o guarda saem da igreja. Zé ainda tenta se explicar, mas ao ser cercado, se assusta e puxa uma faca. Todos reagem e uma briga se inicia. De repente, ouve-se um tiro que fere mortalmente Zé do Burro. Mestre Coca e os capoeiristas colocam Zé sobre a cruz e, ignorando a polícia e os religiosos, a carregam pra dentro da igreja.

A peça de Dias Gomes tem, nitidamente, propósitos de denunciar certas questões sócio-culturais da sociedade brasileira e, por isso, aprofunda-se no psicológico de seus personagens. Sua crítica é notável nas figuras autoritária do padre Olavo e insensível do Monsenhor, denunciando, assim, a intolerância da igreja católica; na figura confusa do guarda, evidenciando a incapacidade do Estado de lidar com as diferenças culturais; e no inconveniente repórter, demonstrando a falta de escrúpulos da imprensa. Além disso, fica clara a intenção do autor de revelar o abismo cultural que separa o Brasil rural do Brasil urbano – evidenciado, por exemplo, quando Zé do Burro diz que “andou sete léguas para chegar até ali” e nem os salvadorenhos sabem qual essa distância, nem Zé sabe convertê-la para quilômetros. Por fim, pode-se perceber duas direções no desfecho da peça: a primeira, que mostra a morte de Zé do Burro como um fim inevitável para o choque cultural das camadas sociais brasileiras; e a segunda, que revela, com a entrada dos capoeiristas na igreja carregando a cruz, que os populares compreenderam a missão de Zé do Burro.

Com essa peça, Dias Gomes ganhou o Prêmio Nacional de Teatro do Instituto Nacional do Livro; o Prêmio Governador do Estado de São Paulo; o Prêmio Padre Ventura, do Círculo Independente de Críticos Teatrais; o Prêmio Melhor Autor Brasileiro, da Associação Brasileira de Críticos Teatrais; e o Prêmio Governador Estado da Guanabara.

3.3 O Pagador de Promessas de Anselmo Duarte

Após dois anos em solo europeu, Anselmo Duarte decidiu retornar ao Brasil. Com uma bagagem de conhecimentos inúmeros que adquiriu na Europa, o cineasta volta a seu país de origem com o intuito de fazer cinema arte, cinema anti-hollywoodiano.

Sua idéia inicial era produzir um filme sobre um carteiro, filho de José e Maria (carpinteiro e lavadeira), e que se chamaria *Messias, o mensageiro*. Passados seis meses do desenvolvimento do roteiro, Duarte percebera que a história estava entrelaçada e que ele não atingia seu objetivo de passar a imagem do Cristo pobre e terceiro-mundista que queria.

Até que um dia o diretor de teatro Flávio Rangel lhe telefonou convidando-o para assistir a uma peça de Dias Gomes, intitulada *O pagador de promessas*. Duarte impressionou-se com o que viu e, juntamente com o produtor Oswaldo Massaini, julgou estar ali todo material necessário para a produção de um grande filme. Juntando todos os recursos que tinha, o cineasta ainda teve de discutir com Dias Gomes, que lhe criou vários empecilhos. Contudo, após um acordo que acertava que Flávio Rangel seria o assistente de direção e que Anselmo Duarte teria o direito de livre adaptação, Duarte e Gomes assinaram o contrato.

Meu medo era cair no teatro filmado e, por isso, tratei a peça como um ponto de partida. Sabia que, para fazer um filme, não poderia ser 100% fiel ao que havia visto no palco. Interessava-me o conceito, a natureza das situações e dos personagens, mas cinema é imagem antes do que a palavra. Para transformar *O pagador* em filme, cortei diálogos que me pareciam redundantes ou estereis (...), escrevi cenas novas que achava que iriam dinamizar a narrativa e dar maior consistência aos personagens. (Merten, 2004, p. 120-121)

Dias Gomes ainda trouxe mais problemas para Anselmo Duarte, chegando a fazê-lo pensar em deixar o nome de Gomes de fora.

Ele chegou cheio de má vontade, leu o roteiro e deu pra ver de cara que ficou *puto*. (...) Ele disse que (...) estava uma *merda* e eu já havia cortado tudo que a peça tinha de bom. (...) Aquilo me deixou muito abalado, mas confesso que não chegou a minar minha convicção de que faria um bom filme. Já que o Dias não confiava em mim, cheguei a pensar em cortar o nome dele, mas o Massaini, muito ponderado, me fez ver que era importante que ele ficasse, pra evitar futuros problemas de autoria. (Merten, 2004, p.122-123)

Mas os problemas não pararam por aí. Dias antes da viagem para a Bahia, Flávio Rangel comunicou Anselmo Duarte que não poderia mais participar das filmagens por estar loucamente apaixonado. Para não complicar mais a situação, Duarte eliminou a função e no final de maio de 1961, desembarcou em Salvador.

Após dois meses de preparativos, em 16 de agosto as filmagens começaram. Leonardo Villar (que interpretara o Zé do Burro no teatro e impressionara Duarte), fora convocado para interpretar Zé do Burro, Maria Helena Dias para atuar como Rosa e Glória Menezes como Marly. Maria Helena Dias adoeceu e Anselmo Duarte retardou a filmagem em dez dias para esperá-la se recuperar. Ao perceber que não poderia mais protelar – pois estava causando nervosismo dentro a equipe – Duarte substituiu Maria Helena por Glória Menezes e escalou Norma Bengell para fazer o papel da prostituta. Também foram parte do elenco Dionísio Azevedo (que fez o padre Olavo), Antônio Pitanga (Mestre Coca) e Othon Bastos (repórter).

A igreja escolhida por Anselmo Duarte foi a do Senhor dos Passos – o que causou desgosto a Dias Gomes, que esperava que o filme fosse rodado em uma igreja do Pelourinho. Duarte achava o espaço da escadaria da igreja dramático, quase claustrofóbico, perfeito, portanto, para a saga de Zé do Burro.

O pagador de promessas foi filmado em duas versões, uma delas era especial para Portugal e fora feita porque havia dinheiro português investido na produção. Na versão portuguesa, quem interpreta o Bonitão é Américo Coimbra (ator de quem Duarte ficara amigo durante as gravações de *As pupilas do Senhor Reitor*), enquanto na outra versão quem o faz é Geraldo Del Rey. Duarte achava que Coimbra não estava bem no papel de Bonitão e acertou com ele que faria uma versão com ele para o mercado português, e outra com o Geraldo Del Rey, para o resto do mundo.

O filme foi feito com verba curtíssima, toda injetada na produção pelo próprio Anselmo Duarte.

Filmava rapidamente, com medo de estourar os prazos e, mesmo assim, no segundo mês, acabou a verba e tivemos de devolver os equipamentos à Vera Cruz. Só consegui concluir *O pagador de promessas* porque havia uma equipe francesa filmando *O Santo Místico* em Salvador e eles, por solidariedade, me emprestaram a câmera para as tomadas que faltavam. (Merten, 2004, p. 133)

Merece destaque pelo *O Pagador* também o diretor de fotografia Chick Fowle, que fez a fotografia em preto e branco do filme ficar bastante nuançada e dramática. O filme tem 95 minutos de duração.

Em 1962, os filmes candidatos à Palma de Ouro deviam, antes de serem enviados a Cannes, passar pela pré-seleção de uma comissão – cujo presidente era o embaixador Lauro Escorel – indicada pelo Itamaraty (órgão governamental responsável pelas relações internacionais e diplomáticas do país). Havia oito inscritos, a decisão ficou entre *O Pagador* e *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra e especula-se que *O Pagador de Promessas* não venceu por unanimidade por causa do voto do crítico de *O Estado de S. Paulo*, Rubem Biáfora.

Anselmo estava eufórico com a indicação. Contudo, algumas pessoas o alertaram de que a disputa era acirrada e que ganhar a Palma de Ouro não seria fácil.

Uma das primeiras pessoas que encontrei ao chegar a Cannes foi meu amigo Novaes Teixeira. (...) Me lembro perfeitamente do que disse: “Ih, Anselmo, para seu azar o festival deste ano está conseguindo reunir os maiores. Nunca vi uma concentração tão grande de grandes diretores, todos participando da competição. Vai ser muito difícil, só um milagre”. A Christiane Rochefort também tratou de me colocar os pés no chão. Estava preocupada com a concentração rara de tantos mestres numa só disputa, o que eliminava as chances de um diretor pouco conhecido como eu arrebatá-la a Palma de Ouro. (Merten, 2004, p. 153)

Estavam concorrendo à Palma de Ouro, naquele ano: *L'Eclisse* (*O eclipse*), de Michelangelo Antonioni; *Le Procès de Jeanne D'Arc* (*O processo de Joana D'Arc*), de Robert Bresson; *El angel exterminador* (*O anjo exterminador*), de Luiz Buñuel; *Long day's journey into night* (*Longa jornada noite adentro*), de Sidney Lumet; *Elektra* (*Electra, a vingadora*), de Michael Cacoyannis; *Divorzio all'italiana* (*Divórcio à italiana*), de Pietro Germi; *Cléo de 5 a 7* (*Cléo das 5 às 7*), de Agnès Varda; *A taste of honey* (*Um gosto de mel*), de Tony Richardson; e *Boccaccio 70*, de Federico Fellini, Luchino Visconti, Mario Monicelli e Vittorio de Sica.

O pagador de promessas ganhou o título *Le parole donnée* (*A palavra dada*). Quando já tinha perdido as esperanças, Anselmo Duarte foi procurado pelo presidente do Festival daquele ano Robert Favre de Bret, que lhe disse que havia gostado muito do filme e sugeriu que Duarte eliminasse uma cena em que Rosa aparece nua no chuveiro e é beijada por Bonitão, por achar que poderia ser considerada imi-

tação da cena de Brigitte Bardot em *E Deus criou a mulher*, de Roger Vadim. Depois das palavras de De Bret, Anselmo Duarte cortou a referida cena e voltou a sonhar com a Palma de Ouro.

A primeira sessão de *O pagador de promessas* era às 9h da manhã de um sábado. Havia poucas pessoas que foram, lentamente, sendo tomados pela história comovente de Zé do Burro e acabaram a sessão aplaudindo de pé a produção brasileira. Rapidamente se espalhou a notícia de que havia um grande filme brasileiro na disputa. A sessão para o júri, à tarde, estava lotada. O sucesso se repetiu.

No fim, a apoteose foi ainda maior do que da manhã. Não dava nem para ouvir a música de berimbau, no encerramento. Os aplausos eram mais fortes. Glória Menezes ria como se não estivesse acreditando. Leonardo Villar e Norma Bengell abraçaram-se chorando. Os aplausos foram sendo ritmados com os gritos que pediam: "*Le grand prix, le grand prix!*". (Merten, 2004, p. 162)

Na manhã seguinte, os jornais locais anunciavam que um filme brasileiro tinha estremecido o Festival de Cannes e no dia 23 de maio de 1962, *O pagador de promessas* foi eleito pelo júri (composto pelos franceses Sophie Desmarets, Henri Deutschmeister, Jean Dutourd, Roman Gary e François Truffaut; Mel Ferrer, dos EUA; Grigori Tchukhrai, da União Soviética; Mario Soldati, da Itália; Jerzy Kawalero-wicz, da Polônia; Ernest Kruger, da Alemanha; e T. Furukaki, do Japão, presidente do júri) o melhor filme do Festival. À noite, Anselmo Duarte recebeu das mãos da atriz francesa Edwige Fenech o prêmio mais importante outorgado ao cinema brasileiro até os dias de hoje: a Palma de Ouro.

O último problema que Anselmo Duarte enfrentou em Cannes foi falta de colaboração da embaixada brasileira, que sequer quis emprestar uma bandeira brasileira para que ela fosse hasteada – a comissão organizadora do evento não conseguiu arranjar uma. A solução proposta por Duarte foi que sua irmã costureira que o acompanhava fabricasse uma bandeira de cores verde e amarelo. Não foi preciso, pois a caminho da loja de tecidos eles encontraram uma hasteada em uma casa – a casa de um francês que havia vivido no Brasil e se casara com uma brasileira. Como a bandeira do Brasil era menor do que a dos outros países, naquele ano apenas a bandeira brasileira foi hasteada, acompanhada pela música de um dos discos que o produtor Oswaldo Massaini havia levado consigo.

A acolhida a Anselmo Duarte no dia 3 de julho de 1962, quando chegou ao Rio de Janeiro, não foi das melhores. Ao entregar uma cruz simbolicamente ao governador Carlos Lacerda, este a atirou pela janela. Contudo, ao chegar em Santos, Anselmo Duarte foi recebido com festa e desfilou em carro aberto. Em São Paulo, a recepção também foi calorosa. Inúmeros jantares e coquetéis foram realizados em homenagem à equipe de *O pagador de promessas*.

Além da Palma de Ouro, *O pagador de promessas* participou de diversos outros festivais e ganhou, em 1962, vários prêmios como: Prêmio *Darius Milhaud* e Prêmio *Golden Gate*, no *San Francisco International Film Festival* (Festival Internacional de Cinema de São Francisco, EUA); Prêmio *Sapatos Viejos*, no *Festival Internacional de Cine y TV de Cartagena* (Festival Internacional de Cinema de Cartagena, Colômbia); Prêmio *Cabeza de Palanque*, no Festival de Cine de Acapulco (México); Prêmio Especial de Bucareste, no *Bucharest International Film Festival* (Festival Internacional de Cinema de Bucareste, Romênia); Prêmio da Crítica, no *Edinburgh International Film Festival* (Festival Internacional de Cinema de Edimburgo, Escócia); Menção Honrosa, no *Sestri-Levante Film Festival* (Festival de Cinema de Sestri-Levante, Itália); Menção Especial no *Festival Internazionale del Film Locarno* (Festival Internacional de Cinema de Locarno, Suíça); Menção Honrosa, no *Toronto International Film Festival* (Festival Internacional de Cinema de Toronto, Canadá); Menção Honrosa, no *Mezinárodní Filmový Festival Karlovy Vary* (Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary, Tchecoslováquia); Menção Especial, no *Кино Фестиваль Без Барьеров* (Festival Internacional de Cinema de Moscou, Rússia); Prêmios de Melhor Produtor (para Oswaldo Massaini), Melhor Ator (para Leonardo Villar) e Prêmio Especial (para Anselmo Duarte e Dias Gomes), no Prêmio Saci (São Paulo); Prêmios de Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator (para Leonardo Villar), Melhor Produtor (para Oswaldo Massaini) e Argumento (para Dias Gomes), no Prêmio Governador do Estado de São Paulo (São Paulo); Prêmios de Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator (para Leonardo Villar), Melhor Atriz (para Norma Bengell), Melhor Ator Secundário (para Geraldo Del Rey), e Atriz Revelação (para Glória Menezes), do Festival de Cinema de Curitiba (Paraná); Prêmios de Melhor Diretor, Melhor Ator (para Leonardo Villar), Melhor Atriz (para Glória Menezes), Melhor Ator Secundário (para Roberto Ferreira), Argumento (para Dias Gomes), Melhor Fotografia (para Chick Fowle), Melhor Composição (para Gabriel Migliori), Edição (para Carlos Coimbra) e Menção Honrosa (para Norma Bengell), do Prêmio Cidade de São Paulo,

Júri Municipal de Cinema (São Paulo); e Prêmios de Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator (para Leonardo Villar) e Melhor atriz (para Glória Menezes), do Troféu Cinelândia (Rio de Janeiro).

Além disso, o filme foi indicado para o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro de 1963.

3.4 Anselmo Duarte e o Cinema Novo

Na noite de 15 de abril de 1962, estavam reunidos no Instituto Nacional do Cinema para escolha do filme que representaria o Brasil no Festival de Cannes o embaixador Lauro Escorel, seus filhos Eduardo e Lauro Escorel Filho, e aqueles que viriam a ser a nata do Cinema Novo: Glauber Rocha, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Marcos Farias, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo Gil Soares e Alex Viany. Ao terminar a exibição de *O pagador de promessas* e *Os Cafajestes*, Viany pediu a palavra e anunciou que, naquela noite, todos estavam assistindo ao início de um novo cinema no país. Nascia, aí, o termo Cinema Novo – no mesmo dia em que Anselmo Duarte foi indicado para concorrer ao Festival de Cannes.

O clima era de euforia e Anselmo Duarte estava animado com toda aquela empolgação. Contudo, seu entusiasmo só durou até a vitória no Festival de Cannes. A conquista da Palma de Ouro marcou a separação de Duarte e do Cinema Novo. Os cinemanovistas, que antes não se importavam com o fato de Anselmo Duarte ter começado no cinema como ator, passaram a criticá-lo, alegando que um ex-galã não passaria de um semi-analfabeto em cinema e que Duarte valorizava qualidades que eles – intelectuais do cinema – consideravam inferiores.

A massiva campanha cinemanovista de descrédito e desrespeito para com Anselmo Duarte o abalou.

Sei que tenho fama de ressentido, de reclamão, sei que se contam todas as histórias sobre a minha mágoa, mas só posso contar essa história do meu ângulo. Não acredito no mito da imparcialidade. Não há como ser isento, nunca houve. (...) Quando voltei ao Brasil, depois de Cannes, ao chegar no porto de Santos, desfilei com os atores num carro de bombeiros, mostrando a Palma de Ouro. (...) Foi uma emoção inesquecível, eu nos braços do povo. E aí quiseram me tirar tudo. De vencedor da Palma de Ouro, virei um semi-analfabeto. (Merten, 2004, p. 144 – 147)

Apesar de todas as críticas dos intelectuais do Cinema Novo, Anselmo Duarte nunca deixou de defender os filmes que fez – em especial *O pagador de promessas*, esculachado pelos cinemanovistas.

3.5 Vereda da salvação

Após o sucesso de *O pagador*, Anselmo Duarte deu início a um novo projeto. Inicialmente, sua intenção era adaptar *O auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Após muito tempo de diálogo, Suassuna, que era professor de uma universidade católica disse que teria de modificar a peça, pois a forma como os diretores de teatro estavam tratando o personagem do secretário do bispo, um franciscano, estava lhe causando problemas com a reitoria da universidade; e que, se Anselmo Duarte quisesse adaptá-la para o cinema, teria de modificá-la também. A não aceitação das condições de Suassuna por Duarte o fizeram substituir *O auto da Compadecida* por *Vereda da salvação*.

Vereda da salvação, uma peça escrita por Jorge Andrade em 1964, trata de messianismo e tem como tema a repressão policial contra a comunidade de Catulé, Minas Gerais. A história se passa no início do século XX e foi baseada em um fato real que ocorreu no município de Malacacheta (MG), em 1955.

Em abril de 1955, trabalhadores rurais da fazenda de São João da Mata, do Município de Malacacheta, no norte de Minas Gerais, envolveram-se em um enredo de cenas trágicas. Recém convertidos à Igreja Adventista da promessa, o grupo de moradores daquela comunidade, tomados de forte exaltação místico-religiosa, sacrificou quatro de suas crianças, mataram alguns de seus cães e gatos e perderam dois de seus homens adultos, mortos pelos soldados que foram chamados para prender os fanáticos. Os fatos, ocorridos durante a semana santa, aconteceram em meio a acusações de possessão demoníaca e espancamentos de crianças e adultos, com o intuito de acabar o demônio e apurar a Igreja de Deus. (Júnior, 2004, <<http://www.oswaldocruz.br>>)

Trata-se da história de um grupo de fiéis de uma religião chamada Advento da Promessa, que vivem seu terceiro dia de jejum da semana de preparação para a visita anual de seu líder religioso. De um lado está Manoel (Raul Cortez) – líder que media as discussões entre os camponeses e os donos das terras. De outro, Joaquim (José Parisi) – o líder religioso da comunidade que luta o tempo todo para que os

colonos se livrem de seus pecados e purifiquem-se para a salvação. Aproveitando-se do desespero dos trabalhadores, Joaquim cria em torno de si a crença de que é a reencarnação divina e prega a redenção de todos através da humilhação. Alucinados, os trabalhadores passam a segui-lo e se autocondenam pelo que seu líder crê serem seus pecados, voltando-se contra Manoel. O devaneio chega ao ponto de uma criança ser morta por causa de uma brincadeira – brincadeira esta que fez as pessoas acharem que ela estava possuída pelo demônio. Após diversos conflitos, o desfecho trágico é prenunciado pela canção cantada por Joaquim e seus fiéis alucinados com a possibilidade de libertação da pobreza, que diz: “Alumia a vereda, meu deus, a vereda da salvação, aqui está o rebanho, em busca da tua mão”.

Anselmo Duarte pretendia fazer um filme que beirasse a perfeição técnica. Estudou minuciosamente o texto e fez uma pesquisa sociológica rigorosa, coordenada pelo ator Stênio Garcia – seu assistente de direção. Além disso, Duarte procurou inovar.

Achava que teria de ser um filme mais radical, mais artístico, sem lugares comuns. Você pode ver o *Vereda* e vai chegar à conclusão de que não há nenhuma enquadração de plano e contraplano. (...) As tomadas de *Vereda* são inteiras e a câmera se movimenta em torno como personagem se movimenta em torno da câmera, evitando os planos e contraplanos tão comuns na linguagem cinematográfica. (...) Pela primeira vez foi usada a viola sertaneja. (...) E não fiquei só na viola tradicional. Acionei umas descargas eletrônicas para tornar mais fortes alguns momentos de alucinação. Antecipei muita coisa que se tornou freqüente depois. (Merten, 2004, p. 185 – 186)

No segundo semestre de 1964 – já sob domínio da ditadura militar no Brasil –, *Vereda da Salvação* começou a ser rodado e, em 1965, foi finalizado.

Anselmo Duarte tinha, por ter vencido a Palma de Ouro em 1962, o direito de enviar um filme ao Festival de Cannes sem que isso impedisse o Brasil de inscrever uma outra produção. Quando *Vereda da Salvação* ficou pronto, ele o levou ao Palácio Itamaraty⁸, pois, apesar de ter o direito assegurado, o filme precisava da chance-la do Ministério das Relações Exteriores para deixar o país. Contudo, a comissão que assistiu ao *Vereda* vetou sua ida ao Festival de Cannes por achar que o filme era comunista – pois mostrava camponeses com roupas esfarrapadas e descalços –

⁸ Sede do Ministério das Relações Exteriores, em Brasília.

e que isso denegriria a imagem no país. Em seu lugar, foi escolhido *Noite Vazia* (1964), de Walter Hugo Khouri.

Anselmo Duarte ficou perturbado com a situação. Até que um amigo seu o avisou que o presidente do Festival de Berlim, Alfred Bauer, estava interessado em saber se Duarte tinha produzido algum filme – no Itamaraty, ele foi informado de que Duarte abandonara o cinema. Anselmo Duarte então enviou, clandestinamente, *Vereda da salvação* à embaixada da Alemanha e Bauer decidiu escolhê-lo para o próximo Festival. Ao esbarrar no veto do Ministério das Relações Exteriores, Alfred Bauer levou o filme para Berlim através da mala diplomática alemã.

Apesar de todo o esforço, ao desembarcar em Berlim, Anselmo Duarte descobre que Ely Azeredo – um dos integrantes da comissão que censurou a ida de *Vereda da salvação* ao Festival de Cannes – faria parte do júri do Festival. Um outro integrante da comissão, Luiz Amado, subiu no palco antes da exibição de *Vereda* e disse que o filme fora enviado clandestinamente e não representava o cinema brasileiro, pois não condizia com a realidade nacional. Apesar disso, o filme ganhou diversos elogios da crítica alemã e se manteve firme na disputa pelo Urso de Ouro.

No dia da decisão do júri – que contava com 11 integrantes –, houve uma discussão e um dos jurados se retirou da sala. Dos dez restantes, cinco votaram em *Vereda da salvação* e cinco em *Alphaville* (1964), do francês Jean-Luc Godard. No dia seguinte, um integrante de cada grupo deveria fazer uma defesa de seu filme predileto. Apesar da tentativa de Duarte de convencer Ely Azeredo a votar em *Vereda da salvação*, ele se aliou ao jurado francês e *Alphaville* venceu o Urso de Ouro.

O júri de 11 integrantes se reúne, há uma briga e um deles se retira. Ficam dez integrantes. Cinco votam no meu filme e cinco no *Alphaville*, de Jean-Luc Godard. Quem me passou a informação foi o presidente da Cinemateca de Tóquio, que também era do júri e queria que eu ganhasse. (...) Sugeriu que eu entrasse em contato com o Azeredo, porque ele estava votando no *Alphaville*. Fui ao Azeredo e me ajoelhei, pedindo não por mim, mas pelo Brasil. Tentei fazer com que ele percebesse o quanto uma premiação dessas ia ser positiva para o cinema brasileiro. Ele me respondeu que detestava o *Vereda*, que detestava *O pagador* e convocou uma razão de consciência: "Tenho de ser coerente comigo mesmo. Não gosto. Vou votar contra". E aliou-se ao francês na defesa de *Alphaville*, que ganhou o Urso de Ouro de 1965. (Merten, 2004, p. 189 – 190)

Apesar da grande decepção, Anselmo Duarte acredita que *Vereda da salvação* é seu melhor filme – mesmo tendo *O pagador de promessas* ganho inúmeros prêmios internacionais.

Fiquei tão decepcionado que pensei em largar o cinema. Sabia que ia perder dinheiro num filme pouco comercial. O prêmio seria uma chance, que o *Vereda* não teve. Virou um filme maldito, mas para muita gente é *cult*. Um grande filme incompreendido no seu tempo. Acredito na interpretação. Insisto, vou insistir sempre, que *Vereda da salvação* é meu melhor filme, digam o que disserem os que foram contra ele. (Merten, 2004. p. 191)

3.6 Outros filmes

Após os episódios trágicos com *Vereda da salvação*, Anselmo Duarte voltou a atuar em alguns filmes – com destaque para *O caso dos irmãos Naves* (1967), de Luís Sérgio Person, em que interpretou um tenente mau-caráter. Nesse filme, Duarte investe toda a raiva acumulada pela rejeição ao *Vereda* e pelos conflitos com os cinemanovistas e conquista, pela bela atuação, dois importantes prêmios internacionais: o de Melhor Ator no Festival de Moscou e o Prêmio da Crítica no Festival de Nova Iorque. Em 1968, atua em *Juventude e ternura*, de Aurélio Teixeira e *Madona de Cedro*, de Adriano Mourão.

Com a auto-estima recuperada pelos prêmios de peso, em 1969 Anselmo Duarte voltou a dirigir, realizando o episódio *O reimplante*, para o filme *O impossível acontece* – uma trilogia de curta-metragens realizada por Carlos Imperial e Adolfo Chadler, em que Chadler dirigia um episódio intitulado *O acidente*; e Daniel Filho dirigia um chamado *Eu, ela e o morto*. *O reimplante* narrava uma história que Anselmo Duarte ouvira de um amigo médico: um homem que fora castrado pela mulher ciumenta, pegou o membro decepado e foi ao hospital, mas chegou lá de mãos vazias. Duarte escreveu o roteiro em uma madrugada e filmou com uma equipe pequena e em apenas uma semana. *O impossível acontece* foi proibido pela censura, atrasando o lançamento do filme.

Ainda em 1969, Anselmo Duarte realizou outro filme: *Quelê do Pajeú*. Originalmente, a idéia era de Lima Barreto, que queria fazer uma trilogia composta por *O cangaceiro* (filme que ele fez em 1953), *Quelê do Pajeú* e *O sertanejo* (que Lima Barreto pretendia filmar mas nunca conseguiu). Barreto conseguira apoio financeiro

mas gastou todo o dinheiro antes mesmo de começar a filmar. Desesperados, os produtores entraram em contato com Anselmo Duarte, que avaliou o roteiro e só concordou em dirigir o filme se pudesse reescrever o material.

Depois de tudo certo, Anselmo Duarte começou a filmar *Quelé do Pajeú* nos arredores de sua cidade-natal: Salto (lugar que já havia servido de cenário para *O cangaceiro*). Para a equipe, Duarte chamou Geraldo Vandré, Theo de Barros e José Rosa, e escalou Tarcísio Meira e Rossana Ghesa para os papéis principais. *Quelé do Pajeú* foi o primeiro filme brasileiro filmado em 70 mm⁹, além de ter sido a produção mais cara da história do cinema nacional até então (1 bilhão de cruzeiros).

Depois de *Quelé do Pajeú*, Anselmo Duarte empenhou-se, em 1970 na produção de *Um certo capitão Rodrigo*. Trata-se do 6º capítulo de *O Continente*, da trilogia *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo (que compreende os livros *O continente*, de 1949; *O retrato*, de 1951; e *O arquipélago*, de 1962). É uma pequena novela em que o protagonista é o Capitão Rodrigo Cambará, um aventureiro “machão” que chega à pacata Santa Fé (cujo cenário no filme foi a cidade de Santo Amaro) e conquista o coração das mulheres e o respeito dos homens. Duarte cria que a história traçava muito bem o perfil dos gaúchos e do estado do Rio Grande do Sul.

Mesmo com todo empenho empregado pelo diretor no filme, houve uma série de problemas na produção – Duarte não conseguiu emprestados os cavalos que queria para as filmagens, teve problemas com os figurantes e quase levou um tiro de um deles. Tudo culminou com a censura exigindo que ele eliminasse três cenas do filme.

Os problemas com *Um certo capitão Rodrigo* deprimiram Anselmo Duarte novamente. Para piorar a situação, ele fora convidado para ser jurado do 25º Festival de Cannes, e lá o delegado geral Favre le Bret (o mesmo que havia elogiado *O pagador de promessas* em 1962), falou mal do filme para a imprensa francesa, alegando ter sido um caso de erro do júri. Anselmo Duarte ameaçou se retirar do Festival se ele não se retratasse e ele o fez, chamando a imprensa e dizendo que *O pagador* apenas não tinha obtido sucesso de público na França.

Os anos seguintes foram de altos e baixos. Anselmo Duarte dirigiu, em 1973, *O descarte*, uma ficção com Glória Menezes e Ronnie Von; e em 1976, os episódios *Marido que volta deve avisar*, do filme *Ninguém segura essas mulheres*, e *Oh, dúvi-*

⁹ A maior de todas as bitolas cinematográficas – propriedades físicas do filme, definidas por sua largura –, que fornece uma alta qualidade de imagem, além de espaço para seis pistas de som.

da cruel, de *Já não se faz amor como antigamente*. Logo depois, em 1977, Anselmo Duarte filmou *O crime do Zé Bigorna*, inspirado pelo Caso Especial que vira na Rede Globo. Trata-se da história de um ferreiro cujo sonho é fazer parte de uma banda – sonho este que é utilizado por um coronel despótico para acobertar um caso extra-conjugal. Quando o comandante e a amante são assassinados, Zé Bigorna vira o herói da população. A história se passa durante a Revolução de 30 e Duarte inseriu no filme memórias e lembranças de sua própria infância. *O crime do Zé Bigorna* ganhou muitos elogios na Alemanha e outorgou, no 10º Festival de Cinema de Brasília, os prêmios de Melhor Roteiro para Anselmo Duarte e Lauro César Muniz, Melhor Ator para Lima Duarte e Melhor Atriz para Lady Francisco.

O último filme de Anselmo Duarte foi filmado em 1979 e nasceu da idéia do ex-jogador de futebol, Pelé, que se preocupada com os meninos de rua e escreveu um roteiro sobre o assunto. *Os trombadinhas* teve sua narrativa aperfeiçoada por Anselmo Duarte e Carlos Heitor Cony e relata a história de um empresário bem sucedido que, comovido ao ver um menor carente trombar com uma mulher na rua, resolve tentar modificar o quadro de miséria da região metropolitana de São Paulo. A mensagem que Duarte busca passar no final do filme é a de que ações isoladas não são capazes de resolver problemas sociais de tão grande porte. *Os trombadinhas* teve pouca repercussão.

Após largar a direção, Anselmo Duarte ainda atuou em alguns filmes como *Tensão no Rio* (1982), de Gustavo Dahl, e *Brasa adormecida* (1987), de Djalma Limongi Batista.

4 O legado de Anselmo Duarte

Anselmo Duarte não é apenas o único cineasta brasileiro a vencer a Palma de Ouro até hoje. Anselmo Duarte é sinônimo de inovações no cinema brasileiro. A começar pelo seu trabalho como ator.

Na época em que começou a atuar (na década de 40), sempre se utilizavam nos filmes os atores de teatro, pelo fato de já saberem atuar. Contudo, os atores teatrais eram demasiado exagerados, falavam muito alto, gesticulavam demais e aumentavam todos os movimentos que, no cinema, deveriam parecer naturais. Ao pisar em um set de filmagem pela primeira vez, Anselmo Duarte já criticou essa atuação exagerada dos atores, dizendo que eles não serviam por atuarem na frente das câmeras como atuavam no palco e que isso estava errado.

Foi atuando diferentemente dos atores da época que Anselmo Duarte conquistou seu espaço no cinema e construiu uma carreira que seduziu tanto os diretores quanto o público. Anselmo Duarte buscava naturalidade em suas atuações e era isso que pedia também para seus atores, quando começou a dirigir. Seus filmes buscavam um realismo que era raro nos filmes da época.

Além disso, é importante salientar o fato de Anselmo Duarte ter trazido à discussão pública temas de cunho social. O público brasileiro vinha sendo tratado à mais popularesca forma cinematográfica: as chanchadas. Anselmo Duarte foi quem conseguiu introduzir na agenda pública as questões dos problemas sociais do país. Já no seu filme de estréia, *Absolutamente certo!*, que o próprio Duarte admite ter sido feito com propósitos quase que exclusivamente comerciais, há uma crítica sutil e inteligente à televisão. Com *O pagador de promessas*, ele consegue não apenas conquistar a atenção do povo brasileiro para as questões de intolerância da igreja e choques culturais, como do mundo inteiro. Anselmo Duarte conseguiu romper, em primeiro lugar, com a barreira que dizia que só conquistavam o público os filmes leves e engraçados, à la "pão e circo". Além disso, derrubou o paredão que parecia existir aos filmes brasileiros no exterior. Até *O pagador de promessas*, nunca um filme brasileiro havia sido tão prestigiado, homenageado e premiado internacionalmente. Duarte provou para o mundo que o Brasil podia, sim, ser tão bom quanto os países consagrados na sétima arte.

Não se pode irreleva também o fato de Anselmo Duarte ter sido injustiçado diversas vezes não só pelos colegas cineastas (mais especificamente os cinemano-

vistas), mas também pelo próprio país que ele fez tanta questão de bem representar quando esteve no exterior. É vergonhoso pensar que uma produção brasileira tenha precisado sair do país pela mala direta alemã para poder chegar a um festival de cinema e que, mesmo tendo o direito de inscrever um filme em um dos maiores festivais cinematográficos do mundo sem que isso prejudicasse a inscrição de um outro, o governo o tenha impedido. Mesmo com todas as falcaturas armadas contra ele, Anselmo Duarte deu provas de dignidade e de respeito pelo país, defendendo-o mundo afora e produzindo tantos filmes que demonstram sua real preocupação com o Brasil.

Portanto, é importante salientar que, apesar de todos os episódios complicados pelos quais Anselmo Duarte passou, seu legado é marcante na história do cinema brasileiro e sua carreira, apesar de trágica, é brilhante.

5 *Absolutamente Anselmo!*

O vídeo baseia-se em entrevistas concedidas pelo próprio Anselmo Duarte, por seu filho Ricardo Duarte, pelo jornalista Luiz Carlos Merten (autor do livro *O homem da Palma de Ouro* – 2004) e pelo crítico Francisco Alves dos Santos. Primeiramente, foi realizado um trabalho de pesquisa na internet, em livros, enciclopédias e filmes, a fim de se conseguir uma boa contextualização do assunto abordado. Vencida essa etapa, teve início a busca e seleção de possíveis fontes para o documentário, que foram contatadas por e-mail e por telefone. Após o contato com as fontes e o agendamento das entrevistas, iniciou-se o processo de elaboração das perguntas a serem feitas aos entrevistados, baseadas nas pesquisas realizadas na primeira etapa do processo.

Essas fases concluídas, foi necessária uma viagem a São Paulo para realização das entrevistas com Luiz Carlos Merten, Ricardo e Anselmo Duarte. Foram capturadas cerca de três horas de depoimentos, além de imagens do certificado do Festival de Cannes de 1962 e da Palma de Ouro outorgada a Anselmo Duarte. Após as entrevistas em São Paulo, foi filmada, em Curitiba, a última entrevista da série, com o diretor da Cinemateca de Curitiba e crítico de cinema Francisco Alves dos Santos, que durou cerca de trinta minutos.

Finalizada a etapa das entrevistas, deu-se início o trabalho de decupagem (seleção do material que será de fato utilizado) das fitas e seleção das cenas dos filmes de Anselmo Duarte que entrariam no vídeo e das fotos conseguidas na internet e no acervo pessoal de Duarte. Depois de escolhidos os trechos das entrevistas, dos filmes e as fotos, foi feita a captura de todo material para o computador.

Optou-se por um roteiro baseado nas entrevistas, sem narração, e que seguisse a seguinte lógica: início da carreira de Anselmo Duarte, seus primeiros filmes, *O pagador de promessas* e a Palma de Ouro, Cinema Novo, *Vereda da Salvação*, legado e importância de Anselmo Duarte para o cinema brasileiro. Com o roteiro pronto e as imagens capturadas, iniciou-se o processo de edição.

O programa utilizado para edição do vídeo foi o *Final Cut Pro*, e optou-se por uma edição sem muitos efeitos, de modo a não destacar mais a edição do que o produto em si. Também nessa fase foi feita uma busca por estudantes de música da Universidade Federal do Paraná que se interessassem em compor uma trilha original para o documentário, a fim de valorizar a produção sonora não só nacional, co-

mo também universitária. A proposta escolhida foi um chorinho composto por estudantes do Departamento de Artes. O plano era escolher um ritmo que representasse bem o Brasil, condizendo com a proposta do trabalho de valorizar a cultura nacional. Uma vez definida a trilha sonora, ela foi adicionada ao projeto editado e, após os ajustes finais, foram gravados os DVDs.

O resultado é um vídeo-documentário de 21 minutos.

6 Considerações finais

A realização deste trabalho buscava não apenas destacar a importância de Anselmo Duarte para o cinema, mas também valorizar a cultura nacional. Anselmo Duarte é, sem sombra de dúvidas, um marco na história do cinema brasileiro. Seja por ter sido o maior galã de duas experiências cinematográficas da década de 40, seja por ser o único brasileiro a conquistar, até os dias de hoje, a Palma de Ouro. Não se pode simplesmente ignorar sua passagem pelo cenário cinematográfico nacional.

Anselmo Duarte introduziu a naturalidade nas produções nacionais, tanto quando atuava como ator, quanto quando começou a dirigir. E os filmes, que antes eram “interpretados”, passaram a ser “vividos”. Duarte deu uma nova cara aos filmes, provando que o cinema nacional, tão banalizado pela população brasileira, podia ser de boa qualidade.

Além disso, foi Anselmo Duarte quem inseriu na agenda pública, a questão dos problemas sociais do país. Seus filmes sempre tiveram cunho social, sempre buscaram trazer à população alguma discussão relevante, enquanto o que dominava eram as chanchadas, filmes cujo único propósito era divertir e não fazer pensar. Duarte conseguiu, ao mesmo tempo, realizar produções que agradaram ao público e ao mesmo tempo levantavam questões sociais críticas.

Analisando a história de Anselmo Duarte, percebe-se também que, para ser cineasta, não bastam fórmulas e anos de estudo. O gosto pela sétima arte conta muito mais do que receitas prontas estudadas por diversas pessoas em uma sala de aula. Para se fazer um bom cinema, é preciso ter amor por aquilo e não simplesmente se guiar por moldes e/ou tendências da moda. Deve-se, como Duarte, seguir a direção que achar que deve, aprendendo com os próprios erros e também com os erros dos outros, construindo, assim, um cinema original.

Por fim, a grande lição que Anselmo Duarte deixa é a de que o Brasil pode, sim, ser tão bom quanto outros países – consagrados culturalmente – na arte. O legado de Duarte é um incentivo para os brasileiros que ainda acreditam na cultura nacional e que crêem que o Brasil tem condições de competir em igualdade com outras nações. Anselmo Duarte não é um marco do cinema nacional apenas por sua filmografia e pelas inovações que trouxe. Mas também por ser uma fonte de estímulo para tantos jovens que hoje sonham em viver de arte no Brasil.

7 Referências

ABSOLUTAMENTE Certo!. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Oswaldo Massaini. São Paulo: Cinedistri, 1957. 1 DVD (95 minutos).

ABSOLUTAMENTE certo. Disponível em:

<<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/filmes/absolutamente-certo/absolutamente-certo.asp>>. Acesso em 26 de maio de 2007.

ALMEIDA, Adilson Rogério de. O cinema novo. Disponível em:

<<http://paulo-v.sites.uol.com.br/cinema/cinemanovo.htm>>. Acesso em 25 de setembro de 2007.

ANSELMO Duarte. Disponível em:

<http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia.php?c=300>. Acesso em 2 de maio de 2007.

ANSELMO Duarte. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Anselmo_Duarte>.

Acesso em 3 de maio de 2007.

ANSELMO Duarte. In: Barsa CD. São Paulo: Sonopress Rimo Indústria e Comércio Fonográfico Ltda, 1996. CD-ROM.

ASSIM era a Atlântida. Disponível em:

<http://www.atlantidacinematografica.com.br/sistema2006/historia_texto.asp>. Acesso em 25 de maio de 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. Cinema brasileiro: propostas para uma história. Ed. Paz e Terra: Rio de Janeiro, RJ, 1979.

CALLIARI, Cibele. Cinema Novo, cinema engajado. Disponível em:

<http://www.geocities.com/a_fonte_2000/cinemaengajado.htm>. Acesso em 25 de junho de 2007.

CASTRO, Alex. O pagador de promessas, de Dias Gomes. Disponível em:
<<http://www.sobresites.com/alexcastro/artigos/pagadordepromessas.htm>>. Acesso em 26 de maio de 2007.

CINEMA Brasileiro. In: Barsa CD. São Paulo: Sonopress Rimo Indústria e Comércio Fonográfico Ltda, 1996. CD-ROM.

CINEMA Brasileiro – A era dos sonhos. Disponível em:
<http://64.233.169.104/search?q=cache:nQa_cu0ITIMJ:www.cinemanet.com.br/eradosestudios.asp+atl%C3%A2ntida+produtora&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=2&gl=br>. Acesso em 25 de maio de 2007.

CINEMA Novo. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cinema_novo>. Acesso em 25 de junho de 2007.

CONHEÇA a história da Palma de Ouro de Cannes. Disponível em:
<<http://cinema.terra.com.br/cannes2007/interna/0,,OI1612373-EI9006,00.html>>. Acesso em 25 de julho de 2007.

DIAS Gomes. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Dias_Gomes>. Acesso em 25 de agosto de 2007.

DOCUMENTÁRIO. Disponível em:
<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Document%C3%A1rio>>. Acesso em 25 de setembro de 2007.

ENTREVISTA com o cineasta Anselmo Duarte. Disponível em:
<<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT618989-1655,00.html>>. Acesso em 2 de maio de 2007.

FESTIVAL de Berlim. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Festival_de_Berlim>. Acesso em 26 de julho de 2007.

FESTIVAL de Berlim – Histórico. Disponível em:

<http://www.webcine.com.br/oscar/berlin/berlin_hist.htm>. Acesso em 26 de agosto de 2007.

FESTIVAL History. Disponível em: <[http://www.festival-](http://www.festival-cannes.fr/index.php/en/about/festivalHistory)

[cannes.fr/index.php/en/about/festivalHistory](http://www.festival-cannes.fr/index.php/en/about/festivalHistory)>. Acesso em 25 de agosto de 2007.

GHIROTTI, Joaquim Cardia. “O pagador de promessas” de Anselmo Duarte. Disponível em <<http://www.mnemocine.com.br/oficina/jguirottpagador.htm>>. Acesso em 11 de maio de 2007.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Ed. Paz e Terra: Rio de Janeiro, RJ, 1980.

JÚNIOR, Rubens Alves. Vereda da Salvação tem nova montagem. Disponível em:

<http://www.oswaldocruz.br/conteudo_ler.asp?id_conteudo=2135&relacao_conteudo=id_curso&id_relacao=12>. Acesso em 15 de novembro de 2007.

LOBREGATTE, Priscila. Messianismo dos grotões do Brasil volta à cena em São Paulo amanhã. Disponível em:

<http://www.vermelho.org.br/diario/2005/0411/0411_veredas-salvacao.asp>. Acesso em 15 de novembro 2007.

MARON, Alexandre. Absolutamente Anselmo. Disponível em:

<http://www.alexmaron.com.br/port_folha_2000_06/>. Acesso em 2 de maio de 2007.

MERTEN, Luiz Carlos. O homem da Palma de Ouro. Imprensa Oficial: São Paulo, SP, 2004.

MICHAELIS Dicionário Escolar – Língua portuguesa. Editora Melhoramentos Ltda: São Paulo, SP, 2002.

O PAGADOR de promessas. Direção: Anselmo Duarte. Produção Oswaldo Massaini. São Paulo: Cinearte, 1962. 1 DVD (95 minutos).

O PAGADOR de Promessas, de Dias Gomes. Disponível em:

<http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/resumos_comentarios/o/o_pagador_de_promessas>. Acesso em 26 de maio de 2007.

O PAGADOR de Promessas – Dias Gomes – Resumo. Disponível em:

<http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaBrasileira/Contemporanea/Dias_Gomes_O_Pagador_de_Promessas.htm>. Acesso em 26 de maio de 2007.

RAMOS, Fernão. História do cinema brasileiro. Art Editora: São Paulo, SP, 1987.

RENATOS, Andros. Absolutamente certo. Disponível em:

<<http://sombras-eletricas.blogspot.com/2006/10/absolutamente-certo.html>>. Acesso em 26 de maio de 2007.

ROCHA, Glauber. Revolução do Cinema Novo. Alhambra/Embrafilme: Rio de Janeiro, RJ, 1981.

SOUZA, Carlos Roberto de. A Fascinante aventura do cinema brasileiro. Fundação Cinemateca Brasileira: São Paulo, SP, 1981.

SOUZA, Gustavo. Aproximações e divergências entre documentário e jornalismo.

Disponível em: <http://www.unirevista.unisinos.br/_pdf/UNlrev_Souza.pdf>. Acesso em 26 de julho de 2007.

THE Berlinale – A festival profile. Disponível em:

< http://www.berlinale.de/en/das_festival/festivalprofil/profil_der_berlinale/index.html> . Acesso em 26 de agosto de 2007.

VEREDA da Salvação. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Anselmo Duarte. São Paulo: Anselmo Duarte Produções Cinematográficas, 1964. 35mm (100 minutos).

8 Anexos

Anexo A

Lista dos vencedores da Palma de Ouro

Ano	Filme	Diretor	País
2007	4 meses, 3 semanas e 2 dias	Cristian Mungiu	Romênia
2006	Ventos da liberdade	Ken Loach	Irlanda
2005	A criança	Luc e Jean-Pierre Dardenne	Bélgica
2004	Fahrenheit 11 de setembro	Michael Moore	EUA
2003	Elefante	Gus Van Sant	EUA
2002	O pianista	Roman Polanski	Polônia
2001	O quarto do filho	Nanni Moretti	Itália
2000	Dançando no escuro	Lars von Trier	Dinamarca
1999	Rosetta	Luc e Jean-Pierre Dardenne	Bélgica
1998	A eternidade de um dia	Theo Angelopoulos	Grécia
1997	Sabor de cereja / A enguia	Abbas Kiarostami / Shohei Imamura	Irã / Japão
1996	Segredos e mentiras	Mike Leigh	Reino Unido
1995	Underground – Mentiras de guerra	Emir Kusturica	Iugoslávia
1994	Pulp fiction	Quentin Tarantino	EUA
1993	Adeus, minha concubina / O piano	Chen Kaige / Jane Campion	China / Nova Zelândia
1992	As melhores intenções	Bille August	Dinamarca
1991	Barton Fink	Joel e Ethan Coen	EUA
1990	Coração selvagem	David Lynch	EUA
1989	Sexo, mentiras e videotape	Steven Soderbergh	EUA
1988	Pelle, o conquistador	Bille August	Dinamarca
1987	Sob o sol de Satã	Maurice Pialat	França
1986	A missão	Roland Joffé	Reino Unido
1985	Quando papai saiu em viagem de negócios	Emir Kusturica	Iugoslávia
1984	Paris, Texas	Wim Wenders	Alemanha
1983	A balada de Narayama	Shohei Imamura	Japão
1982	Missing, desaparecido / Yol	Costa-Gravas / Yilmaz Güney	EUA / Turquia
1981	O homem de ferro	Andrzej Wajda	Polônia
1980	All that jazz – o show deve continuar / Kagemusha – a sombra do samurai	Bob Fosse / Akira Kurosawa	EUA / Japão
1979	Apocalypse now / O tambor	Fancis Ford Coppola / Volker Schlöndorff	EUA / Alemanha

1978	A árvore dos tamancos	Ermanno Olmi	Itália
1977	Pai patrão	Paolo e Vittorio Taviani	Itália
1976	Taxi driver	Martin Scorsese	EUA
1975	Crônica nos anos de fogo	Mohammed Lakhdar-Hamina	Argélia
1963	O leopardo	Luchino Visconti	Itália
1962	O pagador de promessas	Anselmo Duarte	Brasil
1961	Uma tão longa ausência / Viridiana	Henri Colpi / Luis Buñuel	França / Espanha
1960	A doce vida	Frederico Fellini	Itália
1959	Orfeu negro	Marcel Camus	França
1958	Quando voam as cegonhas	Mikheil Kalatozishvili	União Soviética
1957	Sublime tentação	William Tyler	EUA
1956	O mundo do silêncio	Jacquer-Yves Cousteau e Louis Malle	França
1955	Marty	Delbert Mann	EUA

Anexo B

Foto utilizada no vídeo-documentário *Absolutamente Anselmo!*

Crédito: acervo pessoal Anselmo Duarte



Anexo C

Foto utilizada no vídeo-documentário *Absolutamente Anselmo!*

Crédito: acervo pessoal Anselmo Duarte



Anexo D

Foto utilizada no vídeo-documentário *Absolutamente Anselmo!*

Crédito: acervo pessoal Anselmo Duarte



Anexo E

Foto utilizada no vídeo-documentário *Absolutamente Anselmo!*

Crédito: acervo pessoal Anselmo Duarte



Anexo F

Foto utilizada no vídeo-documentário *Absolutamente Anselmo!*

Crédito: acervo pessoal Anselmo Duarte



Anexo G

Foto utilizada no vídeo-documentário *Absolutamente Anselmo!*

Crédito: acervo pessoal Anselmo Duarte



Anexo H

Foto utilizada no vídeo-documentário *Absolutamente Anselmo!*

Crédito: acervo pessoal Anselmo Duarte

