

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL  
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

LUCAS DOS REIS TIAGO PEREIRA

VEREDA DA SALVAÇÃO: ESTÉTICA, CULTURA E IDEOLOGIA NO CINEMA  
BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1960

Niterói  
2021

LUCAS DOS REIS TIAGO PEREIRA

**VEREDA DA SALVAÇÃO: ESTÉTICA, CULTURA E IDEOLOGIA NO CINEMA  
BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1960**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Rafael de Luna Freire

Niterói  
2021

P436v Pereira, Lucas dos Reis Tiago  
Vereda da Salvação : Estética, Cultura e Ideologia no  
Cinema Brasileiro da Década de 1960 / Lucas dos Reis Tiago  
Pereira ; Rafael de Luna Freire, orientador. Niterói, 2021.  
200 f.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,  
Niterói, 2021.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2021.m.12284929729>

1. Vereda da Salvação. 2. Anselmo Duarte. 3. Cinema  
Brasileiro. 4. Cinema Novo. 5. Produção intelectual. I.  
Freire, Rafael de Luna, orientador. II. Universidade Federal  
Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III.  
Título.

CDD -



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

□ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □

PPCCINEUFF PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

**Ata de Defesa do mestrando LUCAS DOS REIS  
TIAGO PEREIRA, na forma em que se segue:**

Aos 17 dias do mês de dezembro de dois mil e vinte e um, às 19:00 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, 8, São Domingos - Niterói/RJ (banca realizada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **LUCAS DOS REIS TIAGO PEREIRA** formada pelos seguintes professores doutores: Rafael de Luna Freire (orientador e presidente da banca - UFF), Fabián Rodrigo Magioli Núñez (UFF) e Luís Alberto Rocha Melo (UFJF). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **“Vereda da Salvação: estética, cultura e ideologia no cinema brasileiro da década de 1960”**. Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer.

A banca destaca a clareza do texto, o rigor da pesquisa com as fontes bibliográficas e primárias, e a maturidade com que o autor aborda as complexidades de seu estudo de caso, sobre “Vereda da Salvação”, filme de 1965 dirigido por Anselmo Duarte, em diálogo com as discussões historiográficas sobre o cinema brasileiro.

Assim, a banca considerou o aluno **APROVADO (X) NÃO APROVADO ( )**.

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Rafael de Luna Freire, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

RAFAEL DE LUNA FREIRE  
RAFAEL DEL LUNA@HOTMAIL.CO  
M:08844912752

Assinado eletronicamente por RAFAEL DE LUNA FREIRE  
PROFESSOR  
BANCA DO MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL 2021  
Data: 2021.12.17 21:38:22 -0500

**Rafael de Luna Freire (Orientador - UFF)**

Documento assinado digitalmente

gouvbr

Fabián Rodrigo Magioli Núñez  
Data: 21/12/2021 21:46:09 -0500  
Verifique em tempo: [verificador.br.br](#)

(UFF)

Documento assinado digitalmente

gouvbr

LUIS ALBERTO ROCHA MELO  
Data: 20/12/2021 11:05:01 -0500  
Verifique em tempo: [verificador.br.br](#)

**Luís Alberto Rocha Melo (UFJF)**

## RESUMO

O filme *Vereda da Salvação* (1965) é o terceiro longa-metragem realizado por Anselmo Duarte. A obra foi realizada após *Absolutamente Certo* (1957) e *O Pagador de Promessas* (1962), contudo, ao contrário dos filmes anteriores do diretor, *Vereda da Salvação* foi obliterado dos livros de história do cinema brasileiro e, atualmente, permanece pouco conhecido pelo público. Primeiramente exibido no Festival de Cinema de Berlim, *Vereda da Salvação* chegou no Brasil logo depois e recebeu críticas, em geral, negativas. De qualquer forma, os textos sobre *Vereda da Salvação* publicados na época de seu lançamento são a maior fonte bibliográfica sobre o filme, sinal do esquecimento da obra que não perdurou na memória cinematográfica. A investigação pretende discorrer sobre a negação da obra na década de 1960 e analisar o porquê *Vereda da Salvação* ter sido ignorado na história da cinematografia do país. Também faz parte da presente pesquisa compreender as razões de Anselmo Duarte não ter sido benquisto pela intelectualidade do cinema na década de 1960. Afinal, antes de se tornar diretor, Anselmo foi um ator famoso, considerado galã dos estúdios de cinema da década de 1950 e figura comum nas páginas das revistas de fãs. Por meio de fontes primárias e obras panorâmicas sobre o cinema do Brasil, a pesquisa pretende repensar *Vereda da Salvação* no cinema brasileiro da década de 1960. A dissertação também inclui a análise fílmica da obra, especialmente, em comparação com outros filmes lançados próximos ao filme de Anselmo Duarte. Por fim, a pesquisa pretende revisitar a historiografia do cinema brasileiro e propor novas formas de avaliar o cinema do país.

Palavras-chave: *Vereda da Salvação*; Anselmo Duarte; História do Cinema Brasileiro

## ABSTRACT

*Vereda da Salvação* (1965) is the third feature film directed by Anselmo Duarte. Differently from the director's preceding films *Absolutamente Certo* (1957) and *O Pagador de Promessas* (1962), it was obliterated from Brazilian film history books and currently remains scarcely known among the general public. First shown at the Berlin International Film Festival, *Vereda da Salvação* was generally poorly received by Brazilian critics when released locally. To this day their writings, published by the film's original release, are the strongest bibliographic source regarding *Vereda da Salvação*, a sign of its absence from Brazilian cinema's memory. This investigation intends to reflect on the film's denial in the 1960s and analyze the reasons why it was ignored throughout our country's film history. The present research also attempts to understand the rejection Anselmo Duarte suffered from Brazilian cinema's *intelligentsia* in the 1960s. After all, before becoming a film director, Anselmo was an accomplished actor, considered one of the biggest leading men of the local studios' *star system* and a common presence on fan magazines. Relying on primary sources and panoramic works about Brazilian cinema, this research attempts to reconsider *Vereda da Salvação* as a defining work of 1960s' Brazil. The dissertation also analyzes Anselmo Duarte's film, especially in comparison with other features released in proximity with it. Overall, this work intends on revisiting Brazilian film historiography and propose new ways to evaluate our local production.

Keywords: Vereda da Salvação; Anselmo Duarte; Brazilian Cinema History

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, ao professor Rafael de Luna, cuja orientação foi essencial para que a presente dissertação fosse realizada da melhor forma possível. Nossos diálogos foram essenciais para esclarecer dúvidas e, especialmente, para criar novos questionamentos, tornando o trabalho mais profundo. Além da indicação de referências bibliográficas que foram essenciais para que o trabalho trilhasse as melhores rotas.

Aos professores Fabián Núñez e Reinaldo Cardenuto, membros da banca de qualificação, por uma leitura generosa do trabalho e por apontamentos importantes para a fase seguinte. Estendo os agradecimentos ao professor Fabián por aceitar compor a banca de defesa da dissertação e se manter presente na minha trajetória acadêmica desde a disciplina de História do Cinema Mundial no meu primeiro período da graduação. Assim como ao professor Luís Alberto Rocha Melo por ter aceitado participar da banca de defesa. Em meio a tantas dificuldades acarretadas pelo ensino remoto, consentiu prontamente o convite.

Aos colegas do PPGCINE/UFF por todo o apoio ao longo da nossa jornada conjunta. Agradeço especialmente a Rodrigo Freitas, Matheus Strelow, Luiz Todeschini, Gabriela Caldas e Fátima Luiza por segurarem minha mão nos momentos mais difíceis. Assim como agradeço Matheus Strelow, Luciana Ponso e Marcio Brito pelo nosso período na representação discente. A amizade formada no caos se fortaleceu de uma maneira ímpar e sou muito grato a todos.

Ao professor Leocádio pela generosidade durante todo o projeto de tutoria, pelas conversas sobre cinema e educação e pela postura ímpar e dignidade no trabalho como servidor público. Um exemplo que vou seguir qualquer que seja o meu destino daqui pra frente.

Aos educandos que estiveram comigo durante minha trajetória como tutor. Dentre eles, especialmente, ao grupo que participou do cineclube de tutoria que se manteve ininterrupto durante todo o processo de feitura da dissertação. Foram tantos filmes e tantas conversas que me moldaram de uma forma inexplicável. Nenhuma paralisação da Universidade foi capaz de nos afastar. Alice Barbière, Bruno Ribeiro, Clara Couto, Duda Barbosa, Leticia Auler, Lucas Nathan, Malu Fonseca, Mari Guarino, Pedro Machado e Victor Torres foram fundamentais para que todo esse processo fosse realizado com paixão e fica meu agradecimento especial. Vocês me ensinam como ser um educador e fico feliz de ter trilhado este percurso com todos. Que os nossos laços perdurem pelos anos que virão.

Aos amigos da vida que auxiliaram o presente trabalho de alguma maneira: Ana Sanz, Amina Sophia, Edu Brandão, Fabricio Basilio, Felipe Simas, Gabriel Dias, Igor Guimarães, Lucas Melo, Lucius Jacob, Matheus Olguin, Pedro Henrique, Três Pontas e Wilker. Assim como agradeço aos amigos João Paulo e Yuichi pela brodagem de todas as horas e pelas novas aventuras que virão nos próximos anos.

Aos meus familiares que são o motivo de tudo. Especialmente aos que foram essenciais para a realização do trabalho. Minha avó Yolanda, meu avô Tiago e meus tios Ranieri e Gabriela. Agradeço minha irmã Raquel e meu sobrinho Pedro que foi anunciado com este trabalho já em desenvolvimento e, mesmo tão pequeno, é capaz de nos fazer enxergar o mundo com outros olhos.

Ao meu pai que se manteve firme nos momentos mais duros de nossas vidas e se mantém como exemplo de superação.

Agradeço enormemente a minha mãe cuja figura iluminada foi fundamental para trilhar o caminho até aqui com todo o apoio necessário. Seja para este trabalho, seja para a vida.

Por fim, um agradecimento especial à Jade, que me faz acreditar no amor diariamente. Durante os dez anos juntos em uma fase da vida cheia de mudanças na ordem pessoal e profissional, é possível dizer que tivemos vários relacionamentos em um só, ao mesmo tempo, nos mantemos os mesmos de dez anos atrás. E que seja apenas o começo de uma vida a dois.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	5
1 ANSELMO DUARTE: UM PERCURSO HISTÓRICO .....	26
1.1 Atlântida Cinematográfica .....	35
1.2 Entre a chanchada e a Vera Cruz.....	37
1.3 A imagem de Anselmo Duarte no cinema brasileiro.....	42
1.4 O fim da Vera Cruz.....	52
1.5 O primeiro longa-metragem de ficção - Absolutamente Certo.....	59
1.6 O Pagador de Promessas.....	63
1.7 Sertão Mar.....	67
1.8 Olhares da Crítica.....	74
1.9 Vereda da Salvação.....	82
2. VEREDA DA SALVAÇÃO: POSSIBILIDADES DE ANÁLISE.....	86
2.1 A Música No cinema brasileiro da década de 1960.....	89
2.2 O Desafio e Vereda da Salvação - Aproximações e distanciamentos histórico-estéticos.....	90
2.3 O Cinema Novo e o senso comum.....	96
2.4 O Cinema Brasileiro e os preceitos do nacional-popular.....	98
2.5 O Demônio do Catulé.....	101
2.6 Joaquim x Manoel - O conflito pelo poder.....	105
2.7 A perspectiva da mulher em Vereda da Salvação - Ana, Artuliana e Dolor.....	110
2.8 Anselmo Duarte e Roberto Farias - Tragédias nos rincões do Brasil.....	123
2.9 O Realismo em Selva Trágica.....	127
2.10 <i>Vereda da Salvação</i> e <i>Selva Trágica</i> - Finais pessimistas.....	132
3. VEREDA DA SALVAÇÃO: ANÁLISES DA CRÍTICA E DOS ÓRGÃOS DE CENSURA.....	141
3.1 As leituras sobre <i>Vereda da Salvação</i> na década de 1960.....	151
3.2 <i>Vereda da Salvação</i> ou do inferno?.....	156
3.3 <i>Vereda da Salvação</i> não é <i>O Pagador de Promessas</i> .....	158
3.4 As opções estéticas de <i>Vereda da Salvação</i> .....	161
3.5 A Recepção de <i>Vereda da Salvação</i> na Alemanha.....	164
CONCLUSÃO.....	171
REFERÊNCIAS .....	178
ANEXOS.....	198

## Introdução

*Vereda da salvação*, dirigido por Anselmo Duarte estreou em 1965 no Festival de Cinema de Berlim. No Brasil, a recepção do filme não foi calorosa. De qualquer maneira, a opinião da crítica brasileira em torno do filme, na época de lançamento, é a maior parte do que se tem escrito sobre a obra, que foi menosprezada pela história do cinema brasileiro. Anselmo Duarte já era bastante conhecido no Brasil na época do lançamento de *Vereda da salvação*, mas o seu trabalho foi pouco analisado ao longo das décadas e, atualmente, é um personagem periférico dos textos sobre a cinematografia nacional. O presente trabalho busca entender o porquê da obliteração de Anselmo Duarte da história do cinema do país e, especialmente, de *Vereda da salvação*, obra atualmente pouco conhecida. O filme é o terceiro longa metragem de ficção dirigido por Anselmo Duarte, após *Absolutamente certo* (1957) e de *O pagador de promessas* (1962), que por motivos diferentes ainda são analisados na história do cinema brasileiro, mesmo que de forma tímida.

Em 1962, o cineasta venceu a Palma de Ouro no festival de Cannes com o filme *O pagador de promessas*. Foi o primeiro e, até o momento, único filme latino-americano a vencer uma das maiores premiações do cinema mundial. Essa credencial já seria motivo suficiente para imaginar que Anselmo se tornara um dos diretores mais destacados na historiografia do cinema brasileiro. Entretanto, a carreira do realizador é bem mais extensa e vigorosa do que esse prêmio.

Anselmo Duarte iniciou seus trabalhos no cinema como ator na década de 1940. Ele já havia participado como dançarino do projeto *It's all true*, filme não finalizado de Orson Welles no Brasil e como figurante de *Inconfidência Mineira*, projeto de Carmen Santos que teve a produção iniciada em 1936 e só foi finalizado em 1948. Sua carreira como ator inicia mesmo em *Querida Suzana* (Alberto Pieralisi, 1947), produção da Cinelândia Filmes em associação com Luiz Severiano Ribeiro Jr.: um projeto que já antecipava o modelo verticalizado da Atlântida (MELO, 2011, p.135). Após esse trabalho, Anselmo Duarte fora convidado para participar de *Pinguinho de Gente* (Gilda de Abreu, 1949), filme produzido pela Cinédia e projeto seguinte de Abreu ao sucesso de público *O Ébrio* (1946). Por essa obra, foi-lhe concedido o prêmio de melhor ator da revista *A Scena muda*. Duarte ainda estrelou uma coprodução Brasil-Argentina. O filme *No me digas adiós* (Luis Moglia Barth,

1948), foi realizado pelo estúdio argentino San Miguel Filmes e pela brasileira Atlântida Cinematográfica.<sup>1</sup>

Após esse início de carreira, Anselmo Duarte foi contratado pela Atlântida Cinematográfica e fez sucesso como galã do estúdio, especialmente pelas chanchadas. Anselmo Duarte atuou em vários filmes: *Terra Violenta* (Edmond Francis Bernoudy, 1948), *O Caçula do Barulho* (Riccardo Freda, 1949), *Maior que o Ódio* (José Carlos Burle, 1950). Por último, Anselmo Duarte recebeu o prêmio *O Saci*, de melhor ator, concedido pelo jornal *O Estado de São Paulo* (Merten, 2004, p. 75). Além desses, Anselmo Duarte atuou em outros três, todos dirigidos por Watson Macedo com quem ele voltaria a trabalhar em meados da década de 1950: *Aviso aos navegantes* (1950), *A Sombra da Outra* (1951) e *Carnaval no fogo* (1949), “filme paradigmático do período” (VIEIRA, 2018, p.371).

Anselmo tinha o desejo de dirigir filmes. Inclusive, o próprio defende que foi ele quem escreveu o roteiro de *Amei um bicheiro* (Jorge Ileli e Paulo Wanderley, 1953) para dirigi-lo, quando ainda trabalhava na Atlântida, algo que não consta nos créditos da obra ou nas bases da Cinemateca Brasileira.<sup>2</sup> Vale destacar que essa informação não é segura, constando apenas em livros de memória de Anselmo Duarte. De qualquer forma, o sonho de direção teria sido adiado por uma mudança de estado. Anselmo Duarte foi contratado pela *Companhia cinematográfica Vera Cruz*, trocou o Rio de Janeiro por São Paulo e começou a fazer parte das produções do estúdio paulista. Foram quatro filmes no total: *Tico-Tico no fubá* (Adolfo Celi, 1952), *Veneno* (Dino Badessi, 1952), *Appassionata* (Fernando de Barros, 1952) e *Sinhá moça* (Tom Payne, 1953). Arthur Autran tece o seguinte comentário a respeito das produções da produtora paulista:

O ano de 1953 marcou o lançamento dos filmes mais consistentes da Vera Cruz em termos artísticos: *O Cangaceiro* - dirigido por Lima Barreto - , *Uma Pulga na Balança* - dirigido por Luciano Salce - e *Sinhá Moça* obtiveram públicos enormes e reconhecimento internacional em festivais de cinema, além de ótima acolhida da crítica. (AUTRAN, 2009, p. 49).

Anselmo teve um papel importante em *Sinhá Moça* como em todos os filmes que atuou na Vera Cruz, como fica claro pelos cartazes dos filmes no qual ele participou, no qual

<sup>1</sup> Disponível em: <http://www.cinemabrasileiro.net/produtoras.html>. Acesso em: 05/08/2019.

<sup>2</sup> “Nesta segunda roda tinha como amigos Salviano Cavalcanti de Paiva, que veio a ser um dos maiores críticos do Rio de Janeiro, Van Jafa, Clóvis Ramon de Castro e Jorge Ileli que se tornou diretor, inclusive filmando um roteiro meu: *Amei um bicheiro* (1952), da história “O jogo do bicho”, de Jorge Dória”. (Singh Jr, 1993).

se destaca em todos, indicando o seu protagonismo e de como sua figura era um chamariz para o público.<sup>3</sup>

O desejo da Vera Cruz de se tornar uma grande empresa no modelo do cinema industrial, logo veio por água abaixo - a produtora declarou falência em 1954, cinco anos depois de ser fundada, mas a vontade de Anselmo Duarte de dirigir filmes se manteve viva. O cineasta, então, voltou para o Rio de Janeiro. Contudo, antes de dedicar-se à direção, participou de cinco produções: dois filmes dirigidos por Watson Macedo, produzidos pela *Watson Macedo Produções*, distribuído pela Unida Filmes e lançados em 1955: *Carnaval em Marte* e *Sinfonia Carioca* que foram sucesso de público:

Atento à nova conjuntura, Mario Falaschi, agora à frente da distribuidora (Unida Filmes), lançou *O petróleo é nosso* (1954), *Carnaval em Marte* (1955) e *Sinfonia carioca* (Watson Macedo, 1955), três dos maiores sucessos de bilheteria da Unida, nos habituais circuitos Pathé, Presidente e São José, mas também nos cinemas Caruso, Imperator, Pax, Coliseu e São Pedro. Se se considerar que, juntos, o Caruso e o Imperator somavam 4.167 lugares, poderá se ter também uma ideia das vantagens dessa sociedade para a *Produções Watson Macedo*. (MELO, 2011, p. 351)

Além de atuar em *Carnaval em Marte*, Anselmo Duarte assinou o roteiro, junto de Watson Macedo, dessa vez, devidamente creditado. Alinor Azevedo e Leon Eliachar contribuíram com os diálogos. Essa foi uma característica marcante de Anselmo Duarte, que tinha interesse em todas as etapas da produção cinematográfica. Esse atributo fica evidente em *Depois eu conto* (José Carlos Burle, 1956). No filme, Anselmo Duarte foi ator, produtor associado, montador junto de José Carlos Burle e roteirista, dividindo os créditos com Berliet Jr., Alinor Azevedo e José Carlos Burle.

Vale destacar ainda, que tanto *Depois eu conto* como *Carnaval em Marte* têm atuação da então esposa de Anselmo Duarte, Ilka Soares. A atriz, que também tinha bastante fama na época, foi a segunda esposa de Anselmo. O relacionamento dos dois foi bastante explorado pela mídia. Como destaca o biógrafo de Ilka Soares, Wagner de Assis: “Seu casamento com o diretor Anselmo Duarte teve tanta repercussão na imprensa quanto o de qualquer estrela norte-americana” (ASSIS, 2005, p.21). O que dá a dimensão do casal como estrelas em jornais e revistas da época. Eles já haviam atuado juntos em *Maior que o ódio* em 1951, mas só casaram em 1953.<sup>4</sup> Essas informações são extraídas da biografia de Ilka Soares, intitulada

---

<sup>3</sup> Cf. os cartazes estão em anexo.

<sup>4</sup> O primeiro casamento de Anselmo Duarte foi em 1950. Por toda a vida, Anselmo falou muito pouco de seu primeiro matrimônio.

*A bela da tela*. Todavia, em depoimento para o filme *De Salto para o cinema* (Anselmo Duarte Jr., 2009), a atriz comenta que se casou quatro meses depois de conhecer Anselmo. Ficamos com a primeira informação por conta da data de produção de *Maior que o ódio*. A data de casamento está registrada na matéria *Lua de mel - Ilka Soares - Anselmo Duarte*. Na revista *A Cena muda* publicada em 8 de julho de 1953, sobre a viagem do casal por Buenos Aires depois de se casar em Montevideu.<sup>5</sup> Até maio de 1955, quando *A Cena Muda* encerrou sua publicação, Ilka Soares e Anselmo Duarte foram personagens constantes das fofocas da revista<sup>6</sup>, como em outra extensa matéria sobre o nascimento de Anselmo Duarte Jr., filho do casal.<sup>7</sup> A mesma revista também noticiou o desejo de Anselmo Duarte de abandonar a carreira como ator no Brasil e recomeçar no México.<sup>8</sup> O projeto nunca se concretizou e Anselmo nunca o mencionou em suas biografias. Mesmo o divórcio de Anselmo Duarte e Ilka Soares gerou repercussão entre os fãs. Na coluna Correio do Cinema Brasileiro da revista *Filmelândia* número 34 de setembro de 1957, há uma carta de um leitor seguida de resposta da editoria da revista: “P. - O que houve entre Ilka Soares e Anselmo Duarte? R. - O que houve não sabemos... é assunto que somente diz respeito a eles. Sabemos, sim, que se separaram.” (FILMELÂNDIA, 1957, p. 39).

Anselmo Duarte também fez *O Diamante* (Eurípides Ramos, 1956), uma coprodução entre a Cinelândia e a Cinedistri. Esta última já havia distribuído *Sinfonia carioca* e *Carnaval em Marte*. Produziu *Depois eu conto*, associado a Watson Macedo Produções, e *O diamante*, associado a Cinelândia Filmes. A Cinedistri tinha como particularidade uma “estratégia de associação com outras empresas” (HEFFNER, 2012), e foi nessa época que iniciou a relação de trabalho entre Anselmo Duarte e Oswaldo Massaini, diretor da Cinedistri. Essa parceria continuaria por vários anos e foi importante durante toda a carreira de Anselmo, a partir de então. Posteriormente a essas produções, Anselmo Duarte atuou em *Arara vermelha* (Tom Payne, 1957). O filme foi produzido pela *Cinematográfica Maristela*, estúdio paulista fundado em 1950, um ano depois da fundação da *Vera Cruz*. “Neste filme, o galã Anselmo Duarte aparece sujo, suado e com a barba malfeita para representar o anti-herói Luis” (FREIRE, 2011b, p. 30). Um vilão, inclusive, não foi algo incomum na carreira de Anselmo

<sup>5</sup> Na biografia *Adeus, Cinema* Anselmo conta que eles se casaram no Uruguai porque no país o divórcio já era legalizado, algo referendado no texto da matéria em *A Cena Muda*.

<sup>6</sup> Para mais informações ver: ADAMATTI, Margarida. **A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: cena muda e cinelândia**. 326 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciência da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

<sup>7</sup> *A Cena Muda*. nº34.

<sup>8</sup> *Ibid.*

Duarte. Em *maior que o ódio, Veneno, Depois eu conto* (José Carlos Burle, 1956) e *O caso dos irmãos Naves* (Luís Sérgio Person, 1967), seus personagens tinham características vilanescas - em maior ou menor intensidade - pois Anselmo Duarte pretendia se desvencilhar da fama de apenas fazer os mocinhos dos filmes.

Após atuar em diversos filmes, Anselmo Duarte conseguiu dirigir seu primeiro filme: *Absolutamente certo* (1957), produção da Cinedistri, de Oswaldo Massaini. De forma geral, *Absolutamente Certo* se destacou como um filme de maior qualidade do que as chanchadas, que comumente eram questionadas pela crítica brasileira, inclusive, sendo chamadas de abacaxis, pois a fruta seria “difícil de engolir” (FREIRE, 2011a, p. 68). Segundo o pesquisador Fernão Ramos, “o trio *Tudo azul, De vento em popa* e *Absolutamente certo* surge como referência maior da chanchada respeitável, com poucas exceções - a exemplo de *Banana da terra* - sendo citadas.” (RAMOS, 2018, p. 23). Ao comentar sobre chanchadas mais interessantes no entendimento de Alex Viany no livro *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), Ramos chama a atenção para o destaque sobre *Absolutamente certo*, caracterizando certo domínio de Anselmo Duarte na direção cinematográfica e valorização de seu primeiro longa-metragem como diretor. Para o *Jornal de Cinema*, em maio de 1957, Alex Viany já havia valorizado *Absolutamente Certo* como um filme interessante apesar de sua “falta de brasilidade”. O pesquisador Luciano Ramos, em sua tese sobre Oswaldo Massaini também comenta sobre a “comédia musical, a um só tempo popular e requintada *Absolutamente certo*” (RAMOS, 2014, p.40) e “a euforia despertada por *Absolutamente Certo* nos estúdios da Cinedistri” (RAMOS, 2014, p. 158). Indicando um misto de valorização estética somado a um sucesso de público na época de seu lançamento.

O sucesso de *Absolutamente certo* levou Anselmo Duarte a buscar voos mais altos. O cineasta viajou para Europa a fim de se aperfeiçoar no cinema, ao que tudo indica, como diretor. Há algumas passagens conflitantes sobre a viagem de Anselmo nas diferentes referências bibliográficas de caráter biográfico utilizadas na presente dissertação. Para este trabalho foram levantadas dez obras biográficas sobre Anselmo Duarte que tinham como missão fazer um panorama de toda a carreira do diretor: uma entrevista dada pelo próprio e cedida pelo *Centro de educação e cultura Anselmo Duarte*, quatro livros e cinco filmes. Aqui, consideramos todas as obras citadas com o mesmo teor de importância para a realização do trabalho, pois há uma tendência de valorizar os livros ou artigos como fontes e desprezar as obras audiovisuais.

(...) há múltiplas formas de se entender o cinema a partir de uma perspectiva historiográfica. Os filmes participam dessa grande “escrita” da história do cinema na medida em que estimulam novas metodologias de análise a partir do instrumental cinematográfico, ou quando estabelecem contrapontos às interpretações tradicionais estabelecidas pelos textos. São fontes de grande interesse tanto filmes de abordagens e estruturas narrativas mais conservadoras (como *Panorama do cinema brasileiro*), quanto comédias populares de forte apelo comercial, como *La dama de las camelias* e *Carnaval Atlântida*. (MELO, 2016, p. 244)

Os livros utilizados foram: *Dá Licença - Ligeira biografia de Anselmo Duarte* (Januário de Paschoal, 1962); *Adeus, Cinema* (Oseas Singh Jr., 1993); *O Homem da Palma de Ouro* (Luiz Carlos Merten, 2004); *Anselmo Duarte: em depoimento a Cristina Magalhães* (Cristina Magalhães, 2005). Já os filmes empregados foram: *De salto para o cinema* (Anselmo Duarte Jr. 2009); *Anselmo Duarte - pés descalços* (Barros Freire); *Anselmo Duarte - uma história de ouro* (Ana Paulo Magno, 2008); *Anselmo Duarte - Retratos brasileiros* (Paulo Mendonça); *Cinema Pagador* (Isabel Ribeiro e Henrique Pires, 2003).

Dito isso, o único filme que trata da viagem de Anselmo é *De salto para o cinema*. Mesmo assim, de forma bastante superficial, apenas um comentário rápido. Os outros três analisados, nem mencionam o fato. Inclusive, é importante destacar que os filmes sobre Anselmo Duarte são, de forma geral, muito simples e sem informações inéditas. Já nas biografias, há uma diferença considerável sobre a abordagem da viagem pela Europa de Anselmo Duarte. Em *O homem da Palma de Ouro* apenas um capítulo é dedicado à viagem pela Europa, da mesma forma em *Adeus, Cinema*. O roteiro de viagem é parecido, Portugal, França, Espanha, Alemanha e Suíça. A única diferença é que no livro de Oséas Singh Jr. Anselmo ainda lembra de passagens por Itália e Inglaterra. De qualquer forma, os dois livros parecem ter como maior esforço alimentar a passagem pelo festival de Cannes em 1960 como o primeiro passo para a premiação de *O Pagador de Promessas* no mesmo festival em 1962, pois foi ali que, supostamente, nasceria a fagulha do prêmio:

Num rompante, disse mais – que ia levar meu filme para Cannes e ganharia a Palma de Ouro. O Novaes (Teixeira) só me olhava, achando que eu tinha ficado louco. Mal sabíamos que, dali a dois anos, eu realmente estaria participando da disputa em Cannes com *O Pagador de Promessas* e o meu filme receberia o grande prêmio do festival, concorrendo com alguns dos maiores diretores de cinema do mundo. (MERTEN, 2004, p. 101)

E, mais, foi por lá que Anselmo Duarte teria tido a ideia daquilo que iria realizar assim que voltasse ao Brasil:

Examinávamos e discutíamos os gigantescos cartazes norte-americanos, instalados defronte ao Palácio do Festival, anunciando com um ano de antecedência o filme *King of Kings*, com o maior elenco do mundo, o mais caro e outros sensacionalismos. O filme versaria sobre a vida de Cristo. Comentei com o Novais (Teixeira): ‘Como sempre, eles vão botar Jesus com aquele manto de cetim brilhante’. Desta censura nasceu a ideia de realizar um filme que contasse a vida de um homem do povo com todos os sofrimentos e injustiças à semelhança de Cristo. Competiria com o “King” de Hollywood. (SINGH JR., 1993, p. 72)

Os dois trechos dão a entender uma certa necessidade de valorizar a maior premiação da carreira de Anselmo Duarte como se o diretor fosse predestinado a Palma de Ouro. É necessário compreender que os depoimentos de Anselmo Duarte oferecidos em momentos diferentes de sua vida são coerentes entre si, porém ainda são as memórias dele e uma possível valorização que o próprio faz de sua passagem por *Cannes* em 1960. O que era um sonho àquela altura, se tornou fato consumado depois do acontecido. Ou seja, após ser premiado, Anselmo passou a destacar o que era apenas um sonho como algo que ele já estaria certo do que aconteceria.

Por outro lado, o livro *Dá licença - ligeira biografia de Anselmo Duarte*, dedica oito capítulos à viagem de Anselmo Duarte pela Europa. Todavia, nem ao menos menciona a passagem do diretor pelo Festival de Cannes em 1960, apesar de comentar sobre a ida de Anselmo Duarte para a França. A rota sugerida no livro é a seguinte: Portugal, Espanha, Itália, França, Inglaterra, Suíça e Alemanha. Há também uma maior valorização do amor de Anselmo Duarte pelo Brasil, mesmo em viagem pela Europa: “Todos quantos regressavam da Europa eram unânimes em confirmar a extrema dedicação de Anselmo e o sentimento vivo de brasilidade que ele não deixava de nutrir pela pátria distante” (PASCHOAL, 1962, p. 84).

Vale destacar que durante a passagem na Europa, Anselmo Duarte atuou em um filme português: *As pupilas do senhor reitor* (Perdigão Queiroga, 1960) e em um filme espanhol: *Um raio de luz* (Luis Lucia) com a estrela juvenil Marisol. Ele também afirma que estudou no IDHEC, por mais que essa informação não conste no livro de Januário de Paschoal que, como mencionado, é a obra que mais destaca a viagem pela Europa.

Ao analisarmos as datas de feitura dos livros, é possível dizer que o ambiente externo influenciou na escritura dos mesmos e, na década de 1960 um texto de caráter nacionalista foi mais exacerbado. Já nas décadas de 1990 e 2000, um olhar para o passado do prêmio que viria a ser considerado o mais importante da carreira de Anselmo Duarte se destacou. Outra questão que se intensifica em *Dá licença - ligeira biografia de Anselmo Duarte* é uma



caracterização de Anselmo Duarte como um “homem de família”: “Dois longos anos de ausência! Que saudades dos filhos! Que saudades dos amigos! Que sensação cruel de ausência da pátria” (PASCHOAL, 1962, p. 88). Essa imagem era distante da figura de Anselmo Duarte que aparecia nas páginas de revistas de fofoca. Lembrado como um sujeito conquistador, a imagem pública de Anselmo foi construída como a de um sujeito com várias amantes: “A porta do apartamento em que Anselmo morava, de meia em meia hora tocava a campainha e era uma namorada” (Jorge Dória em relato para o filme *De Salto para o cinema*).

Ao voltar para o Brasil, Anselmo iniciou a elaboração da adaptação cinematográfica da peça *O pagador de promessas*, de Dias Gomes. Como já citado, o filme venceu a *Palma de ouro* do festival de Cannes, além de diversas premiações ao longo de sua carreira em festivais.

Entretanto, a obra de Anselmo Duarte, mesmo como ator famoso e cineasta premiado não ficou marcada na história do cinema brasileiro, como poderíamos supor. São poucos os trabalhos acadêmicos ou críticos que realmente se aprofundam na obra do realizador, mesmo de *O pagador de promessas*:

(...) quase sempre o filme é abordado da perspectiva que o *Panorama do cinema brasileiro* o faz: como se fosse um filme sobre sincretismo religioso brasileiro, sobre a intolerância da igreja, ou sobre a opressão contra o popular ou algo do gênero. O filme até tem elementos de uma ou de outra dessas situações, mas não é um filme sobre nada disso. É um filme que é até mesmo difícil de ser apreendido e percebido em todas as suas nuances porque é um filme que trabalha com certas questões da religião em si, particularmente da religião católica, e não de um sincretismo. *O pagador de promessas* é uma paixão de Cristo. (HEFFNER, 2006)

Homenagens só foram mais comuns no final de sua carreira. O biógrafo Luiz Carlos Merten destaca que Anselmo ficou animado com homenagens que recebeu no final da vida, quando já era considerado “saco de pancada da turma do Cinema Novo” (MERTEN, 2004, p. 11). Por esses motivos, manteve consigo a mágoa de como se sentiu maltratado ao longo da carreira:

Talvez o ano de 2003 o tenha libertado um pouco do seu ressentimento. Foi um ano de muitas homenagens. Em agosto, o documentário *Cinema Pagador*, sobre Anselmo Duarte e sua Palma de Ouro, foi premiado no 31º Festival de Gramado – Cinema Brasileiro e Latino. Em outubro, foi jurado na Mostra Internacional de Cinema São Paulo e, na noite de encerramento, o evento premiou-o com um troféu Bandeira Paulista especial por sua carreira.

Um pouco mais tarde, em novembro, foi homenageado pela Loja Maçônica *Humanidade*, de Salto, a cidade onde nasceu (e na qual reside). Todas essas homenagens fizeram-lhe bem ao ego. Em dezembro, Anselmo conseguia rir e fazer rir do próprio mau humor. Isso não significava que tivesse esquecido ou perdoado as ofensas e os inimigos de ontem. (MERTEN, 2004, p.14)

Um dos livros mais conhecidos sobre o filme de Anselmo Duarte publicado no Brasil é *Sertão Mar*, de Ismail Xavier. Lançado originalmente em 1983, Xavier questiona o trabalho de Anselmo Duarte, em contraponto ao filme *Barravento* (1962), dirigido por Glauber Rocha, cineasta valorizado pelo autor:

Diante dessa postura integrativa e equilibrada, as contradições e desequilíbrios de *Barravento* caracterizam um discurso precário aos olhos das convenções dominantes em 1962. Mas, para olhos interessados numa problemática mais ampla, ligada à relação entre linguagem e experiência social, entre o olhar industrializado das câmeras e as formas de consciência não industrializadas de um mundo não urbano subdesenvolvido e dominado, essas contradições resultam de um enfrentamento com questões que *O pagador de promessas* não se coloca. (XAVIER, 2007, p. 72)

A chave de questionamento de Ismail Xavier para *O pagador de promessas* parte de uma análise da proposta clássica com pontuações de melodrama de Anselmo Duarte, em adversidade com a condição moderna do filme de Glauber Rocha.

*Vereda da salvação*, o tema da presente dissertação, foi lançado nos cinemas em 1965 e ao longo dos anos foi relegado ao segundo plano da história do cinema brasileiro. Se *Absolutamente Certo* e *O pagador de promessas* aparecem na discussão da história do cinema no Brasil, o primeiro por ser uma chanchada entendida como mais interessante do que a média por parte da crítica e parte da academia e o segundo por ser um filme bastante premiado, o mesmo não aconteceu com *Vereda da salvação* que foi desprezado nos textos da história do cinema brasileiro. Uma hipótese da presente dissertação é da obliteração de *Vereda da Salvação* por falta de uma chancela de um festival internacional ou mesmo da crítica internacional. Caso a obra tivesse sido premiada com o Urso de Ouro haveria um espaço de discussão destinado para o filme? Como Anselmo Duarte não ganhou o principal prêmio do festival e não foi reiteradamente discutido como um grande cineasta nas páginas de uma revista como a *Cahiers du Cinéma*, como foram os cineastas ligados ao *Cinema*

*Novo*<sup>9</sup>, *Vereda da Salvação* deixou de ser citado, inclusive, como uma produção pertencente à década de 1960.

Em 2018, foi publicado o livro *Nova História do cinema brasileiro*, organizado por Fernão Ramos e Sheila Schvarzman, uma reatualização do livro *História do cinema brasileiro*, publicado em 1987, organizado por Fernão Ramos. Assim como o livro publicado na década de 1980 foi referência nos estudos de história do cinema brasileiro, a publicação de 2018 funciona como uma referência atualizada para os mesmo estudos, mas a partir de novas pesquisas realizadas nos últimos trinta anos. Entre a década de 1980, até a segunda década do século XXI, mudanças significativas ocorreram. A “Nova historiografia universitária” (AUTRAN, 2007), se solidificou nas pesquisas do Brasil, novos horizontes foram traçados e outros instrumentos de análise apareceram.

Algumas características, todavia, permanecem cristalizadas como, por exemplo, o texto histórico sobre a produção filmica do Brasil na década de 1960. Essa fase fica dedicada, basicamente, ao Cinema Novo e, em menor perspectiva, ao Cinema Marginal. “Apesar de exceções marcantes, como é o caso de (Walter Hugo) Khouri, o plano geral do cinema brasileiro na década de 1960 é a história do *Cinema novo* e suas evoluções” (RAMOS, 1987, p. 393). A ideia de Fernão Ramos sobre o cinema brasileiro na década de 1960 é retomada em *Nova história do cinema brasileiro*, afinal a frase que abre o capítulo referente à década de 1960 é: “Puxar o fio do novelo do *Cinema novo*” (RAMOS, 2018, p. 17). Assim, uma gama da produção brasileira da época fica obliterada na história do cinema do país. Cineastas como Carlos Hugo Christensen<sup>10</sup>, Alberto Salvá<sup>11</sup>, Victor Lima<sup>12</sup>, Carlos Coimbra<sup>13</sup>, dentre outros, sequer são citados.

---

<sup>9</sup> Para mais informações sobre o Cinema Novo na revista *Cahiers du Cinéma* ver: FIGUERÔA, Alexandre. **Cinema Novo**: a onda do jovem cinema e sua representação na França. Campinas: Papyrus, 2004. 256 p.

<sup>10</sup> Carlos Hugo Christensen nasceu na Argentina e foi por lá que iniciou sua carreira na década de 1940. Durante a década de 1950, começou a trabalhar no Brasil e realizou diversos filmes como *Viagem aos seios de Duília* (1964), *Crônica da cidade amada* (1964) e *O menino e o vento* (1967). O diretor passou por diversos gêneros cinematográficos como o horror, o melodrama e o *western*. Teve uma produção prolífica entre as décadas de 1960 até 1980.

<sup>11</sup> Alberto Salvá iniciou sua carreira no final da década de 1960 e foi um dos fundadores do grupo Câmara que realizaram o longa-metragem *Como vai, vai bem?* (1968) e um modelo de cooperativa. Salvá continuou realizando filmes nas décadas de 1970 e 1980, sua última produção é de *Na carne e na alma* (2012).

<sup>12</sup> Victor Lima se destacou como roteirista na Atlântida Cinematográfica. Em meados da década de 1950 iniciou sua carreira na direção cinematográfica com *O rei do movimento* (1954), produção da Cinelândia Filmes. Durante a década de 1960 fez várias comédias como *Os cosmonautas* (1962), *007 e ½ no carnaval* (1965) e *Goliath contra o homem das bolinhas* (1969) mantendo uma tradição das chanchadas.

<sup>13</sup> Carlos Coimbra ficou marcado pelo ciclo do cangaço durante a década de 1960. Iniciou seus trabalhos como diretor ainda na década de 1950 no estado de São Paulo, porém *A morte comanda o cangaço* (1960) é considerado um dos filmes a darem início aos filmes de cangaço produzidos no Nordeste. Para além dos filmes de cangaço realizou o policial *Madona de cedro* (1968).

O livro *Nova história do cinema brasileiro* tem dois capítulos dedicados à década de 1960, os dois foram escritos por Fernão Ramos. Os títulos de tais capítulos são: *A ascensão do novo jovem cinema* e *Cinema novo/Cinema marginal, entre curtição e exasperação* e ficam em uma sessão intitulada *Cinema novo, Cinema marginal e depois (1955 - 1980)* que concentra quatro capítulos, todos sobre a produção cinematográfica brasileira entre as décadas de 1960 a 1980. Assim, marca-se com clareza que o momento do *Cinema Novo* e do *Cinema Marginal* não oferece espaço para nenhum filme que não se encaixe nas produções desses grupos. Jean-Claude Bernardet já chamava a atenção para a condição de uma supervalorização do *Cinema Novo* e *Cinema Marginal*, em detrimento de outros momentos do cinema brasileiro da época: “Há três, quatro décadas que nos acostumamos a pensar o cinema dos anos 60-70 em termos de *Cinema novo* e *Cinema marginal* - isto é, o cinema culto, porque não comercial; no ciclo do cangaço etc., que era o que o público via, não pensamos muito” (BERNARDET, 2001).

Os capítulos citados de Fernão Ramos somam quase duzentas páginas sobre o cinema brasileiro da década de 1960 e Anselmo Duarte é citado apenas quatro vezes e em nenhum momento tem o seu trabalho debatido. A primeira vez em que seu nome aparece é em uma pequena retrospectiva em que se faz um apanhado das chanchadas na década de 1950 e *Absolutamente certo* é citado. A segunda é em uma lista de filmes rodados na Bahia no início da década de 1960: o autor lembra de *O pagador de promessas* como uma das obras filmadas no estado nordestino naquela época.

Já a terceira citação é a mais curiosa: “Outros dois filmes capitais desse início da década são *Os cafajestes* e *O pagador de promessas*, esse último com filmagens iniciadas em 1961 e trabalho de conclusão em 1962.” (RAMOS, 2018, p. 49). O autor, então, se estende sobre *Os cafajestes*, dirigido por Ruy Guerra, realizador ligado ao *Cinema Novo*, especialmente por sua longa metragem *Os fuzis*, do ano seguinte, porém, não tece mais uma linha sobre o *capital O pagador de promessas*.

A quarta citação a Anselmo Duarte está na mesma chave de entendimento da anterior que prioriza um olhar favorecendo o *Cinema Novo*. “David Neves, numa intuitiva crítica sobre *Vidas Secas*, aponta com razão a desglamourização do Nordeste realizada por Nelson Pereira, expressão com endereço certo para atingir obras de perfil mais clássico e trama catártica como *O cangaceiro* ou *O pagador de promessas* (1962)” (RAMOS, 2018, p.72). Primeiro, é curioso notar que os dois exemplos oferecidos por Fernão Ramos para exemplificar o cinema brasileiro de contornos clássicos são os mesmos que Ismail Xavier destrincha em *Sertão Mar* colocando-os em contraponto ao cinema de Glauber Rocha.

Segundo, é importante entender que a escolha por apresentar uma crítica de David Neves, crítico e cineasta ligado ao *Cinema Novo*, é chamar a atenção para o que legitima o movimento sem destacar que um exemplo crítico da época pode ter suas variações com críticas de outros autores, em outros veículos.

O sociólogo Carlos Estevam Martins, por exemplo, primeiro presidente do Centro Popular de Cultura (CPC), percebia em *O pagador de promessas* uma arte política eficiente para dialogar com o povo brasileiro. Martins (1963, p. 94) entendia que a “arte precisa oferecer-lhe (ao povo) também os motivos que forjam e impulsionam a ação revolucionária” e entendia que o filme de Anselmo Duarte era mais revolucionário do que os filmes do *Cinema Novo* os quais, cada vez mais, defendiam uma proposta autoral menos identificada com uma arte pedagógica. Em texto intitulado *Artigo vulgar sobre aristocratas*, publicado pelo jornal *O Metropolitano* do Rio de Janeiro, em 1962, o autor comentou a respeito da proposta cinemanovista.

Os rapazes estão empenhados em derrotar essa linguagem chinfrim. Para eles é como se ela fosse mais inimiga que o imperialismo, o latifúndio e a burguesia. Querem criar uma nova linguagem e, por isso mesmo, o que conseguem é ficar falando sozinhos enquanto a plateia solta piadas e prefere se divertir consigo mesma, desinteressada daquela linguagem que, de tão nova e diferente, até parece estrangeira. (ESTEVAM, 1963)

A orientação de pensamento de Carlos Estevam, porém, foi suplantada por um ideal simpático ao *Cinema novo* em rechaçar uma proposta de cinema que utilizava a arte como um instrumento de propagação de ideais de esquerda para a conscientização do povo:

Para Glauber, era impensável concordar com o projeto de militância de Estevam. Ao considerar fundamental, em uma arte de engajamento, recheiar com ‘conteúdos revolucionários’ as estéticas convencionais, consagradas pelo público e, portanto, supostamente eficientes para estabelecer uma comunicação massiva com as camadas populares, o sociólogo indicava uma direção contrária ao pensamento do Cinema Novo. (CARDENUTO, 2008, p. 123)

Uma hipótese para o esquecimento da obra de Anselmo Duarte está justamente nesse contexto de manifestação de uma proposta clássica em um momento em que o cinema moderno predominava no mundo como tendência estética e teve em Ismail Xavier um dos seus principais teóricos no Brasil. De acordo com o autor:

Há cineastas que assumem: ‘filmarei a meu modo, definirei minha poética’, e seu estilo entra em forte conflito com as convenções. Cito Glauber Rocha, Julio Bressane, Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci, Luiz Rosemberg, Arthur Omar. Há cineastas que se inserem nos códigos de comunicação já consolidados e fazem cinema nos padrões de linguagem assimilados pelo grande público. Cito Anselmo Duarte, Roberto Farias, Domingos de Oliveira, Hector Babenco. Há cineastas que buscam variados compromissos entre os imperativos da expressão pessoal e os códigos vigentes, a indagação mais complexa e a resposta mais imediata. Cito Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro, Arnaldo Jabor, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Carlos Alberto Prates Correia, Ana Carolina, Fernando Coni Campos, realizadores que em diferentes filmes, apresentam dosagens variadas entre uma legalidade maior e o risco da invenção. (XAVIER, 2001, p. 59-60)

Em texto do livro *Cinema brasileiro moderno*, Ismail Xavier destacava três tipos de cineastas distintos no Brasil. E assumia que Anselmo Duarte fazia um cinema baseado nos códigos de linguagem assimilados pelo grande público. O autor continua:

Privilegio o cinema de autor que assume uma relação mais tensa com as fórmulas muito codificadas ou apelativas. Desde o *Cinema novo*, a produção de maior valor tem resultado de um esforço de realização em que, de diferentes modos e acoplado-se a diferentes agentes (bancos, outros produtores, o Estado, sindicatos, televisão estrangeira), podemos encontrar a figura do diretor a definir as diretrizes do trabalho e a imprimir um estilo na imagem e som, o qual aparece com nitidez no produto final. (XAVIER, 2006, p. 62)

Fica clara, a valorização do cinema de autor por Ismail Xavier, a partir de suas considerações. A questão torna-se mais relevante justamente por conta de *Vereda da salvação*, filme que Anselmo Duarte afirma ter decidido fazer, após as críticas que recebeu por *O pagador de promessas*:

Em matéria de arte, *Vereda* é, indiscutivelmente, a melhor película que dirigi. Um dos principais momentos do *cult movies* brasileiro. (...) Evidentemente não foi um filme feito para o público comum que de saída não entende a razão daquele agrupamento de criaturas humanas numa clareira de floresta. Elaborei o roteiro inspirado em críticas nacionais a *O pagador de promessas*, acusado por alguns de ser um filme ‘linear’, ‘acadêmico’ e de ‘subliteratura’ de Dias Gomes. *Vereda*, de Jorge Andrade, um dramaturgo mais conceituado no mundo intelectual àquela época, parecia-me com possibilidades de um resultado mais artístico e sem lugares comuns. (SINGH JR, 1993, p.105)

*Vereda da salvação* é um filme que, ao contrário de tendências classicistas como existe em *O pagador de promessas*, desestabiliza a fluidez narrativa - rejeita o campo/contracampo, por exemplo - recurso comum da linguagem clássica. Em outras

palavras, *Vereda da salvação* não poderia ser classificado como acadêmico, termo que se torna recorrente ao se abordar *O pagador de promessas*. Como na biografia de Leonardo Villar, ator que dá vida à Zé do Burro:

Anselmo penou com a inveja geral que seus prêmios despertaram, mas ele não deixa por menos; em toda entrevista ele faz questão de mencionar: ‘A única Palma de Ouro, O Pagador de Promessas.’ E é verdade. Você vê o filme, é de uma direção simples, bem acadêmica, mas tem um ritmo, tem vida, não envelheceu. (LICIA, 2005, p. 136)

O próprio Anselmo Duarte comenta sobre a acusação de academicismo: “Os críticos diziam que (*O pagador de promessas*) era linear, acadêmico.” (MERTEN, 2004, p.156). Parece-nos que o termo “acadêmico” é pouco fundamentado, porém acredita-se que seria uma composição do filme aos moldes clássicos dos filmes de *Hollywood*, mas sem qualquer característica autoral. Em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Glauber Rocha não usa o termo “acadêmico”, mas parece aludir *O pagador de promessas* dessa forma: “(...) Anselmo Duarte tem o senso do ritmo popular, cujas fontes estão na gramática americana do *gangster e do western*.” (ROCHA, 2003, p.163). Nesse sentido, *O pagador de promessas* e *Vereda da salvação* diferem bastante, mas as duas obras foram rejeitadas por uma crítica próxima ao grupo cinemanovista.

Outra consideração pertinente para refletir sobre o apagamento de *Vereda da salvação* no cinema brasileiro seria a defesa do *nacional-popular* por parte da intelectualidade brasileira da década de 1960. O projeto de pesquisa aqui desenvolvido, para compreender a recepção de *Vereda da Salvação*, visa entender as questões dedicadas ao *nacional-popular*. “Nos anos 60 e início dos 70 havia um problema para os artistas e intelectuais de esquerda, era central o problema da identidade nacional e política do povo brasileiro; buscava-se a um tempo suas raízes e a ruptura com o subdesenvolvimento” (RIDENTI, 2014, p. 8).

Cabe destacar que esse conceito é formulado pelo filósofo italiano Antonio Gramsci durante a década de 1920, mas chega no Brasil posteriormente. A pesquisadora Larissa Costard faz uma boa análise da perspectiva gramsciana:

Entre as primeiras questões colocadas por Gramsci para o debate com os críticos da época estava o fato das classes populares não terem acesso à chamada “literatura artística” e a inexistência de uma literatura popular italiana, razão pela qual os jornais seriam obrigados a publicar obras de outros países, em especial os folhetins [...] Por que então, não existiria uma literatura nacional-popular na Itália? A resposta dada por Gramsci teve como argumentação central o fato de que em seu país os intelectuais não

desempenhavam a função de intelectuais orgânicos. (COSTARD, 2013, p. 2-3)

O sociólogo Marcelo Ridenti marca como característica da arte brasileira da década de 1960, de alto teor político, aspectos do que considera a constituição do “romantismo revolucionário”.

A utopia revolucionária romântica do período valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do homem novo, nos termos do jovem Marx, recuperados por Che Guevara. Mas o modelo para esse homem novo estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista (...) havia grupos mais românticos que outros, mas todos respiravam e ajudavam a produzir a atmosfera cultural e política do período, impregnada pelas ideias de povo, libertação e identidade nacional - ideias que já vinham de longe na cultura brasileira, mas traziam especialmente a partir dos anos 1950 a novidade de serem mescladas com influências de esquerda, comunistas ou trabalhistas (...) De fato, visava-se retomar um encantamento da vida, uma comunidade inspirada no *homem do povo*, cuja essência estaria no espírito do camponês e do migrante favelado a trabalhar nas cidades. (RIDENTI, 2014, p. 9-10)

*Vereda da salvação* se passa no campo, onde, supostamente, seria o lugar do homem do povo, do reencantamento com a vida, porém é um olhar deveras pessimista para aquela região. Afastando-se assim, do conceito de *romantismo revolucionário*, comum na segunda metade da década de 1950 na década de 1960 e, em menor escala, na década de 1970 entre as esquerdas no Brasil que, dessa forma, poderiam ter excluído o filme de um pensamento sobre o cinema político no país, entendendo-o como reacionário - tal discussão será aprofundada ao longo desta dissertação.

O *Cinema Novo* fazia parte de uma reformulação do cinema no mundo inteiro que foi reconhecido como Cinema Moderno.<sup>14</sup> Este, se espalhava por diversas cinematografias do mundo e questionava a *mise-en-scène* do cinema clássico de tendência harmônica para lidar com a desordem da encenação. Em uma época de crise política no país e, ao mesmo tempo,

---

<sup>14</sup> Para um debate mais aprofundado acerca da passagem do cinema clássico para o cinema moderno ver: OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013. 216 p.



de uma frente ampla da esquerda<sup>15</sup>, uma manifestação artística de caráter moderno era algo coerente com o momento político. Como lembra o filósofo Marshall Berman:

Não pretendo ser o primeiro a reunir marxismo e modernismo. De fato, ambos têm andado juntos por sua própria conta, em vários momentos dos últimos cem anos, mais dramaticamente nos instantes de crise histórica e esperança revolucionária. Podemos ver sua fusão em Baudelaire, Wagner, Courbet, tanto como em Marx, em 1848; nos expressionistas, futuristas, dadaístas e construtivistas de 1914-25; no fermento e agitação da Europa do leste depois da morte de Stalin; nas atitudes radicais dos anos 1960, de Praga a Paris e nos Estados Unidos. (BERMAN, 2007, p. 148)

Em um momento específico de crise no Brasil ou, ao menos, para a esquerda, *Vereda da salvação* é um filme que não contém qualquer esperança revolucionária ou mesmo, debate a respeito de uma revolução no país e revela uma faceta trágica do povo brasileiro que fica cega diante de uma fé messiânica.

Já o historiador brasileiro Marcos Napolitano destaca como o modernismo foi reconhecido no país na segunda metade do século XX:

O modernismo foi um *wishful thinking* de uma parte da elite cultural brasileira, em cujo epicentro estava a vontade de construir um idioma artístico-cultural comum, o nacional-popular. Entretanto, fortemente dependente de legitimação social, o conceito de nacional estaria sujeito às transformações e aos conflitos inerentes à sociedade. (NAPOLITANO, 2014, p. xvi)

A ideia de nacional se reformulou durante a década de 1960 e 1970, todavia, logo após o golpe civil militar havia uma frente ampla na esquerda brasileira e, *Vereda da Salvação* era um filme político, mas que não coadunava com os valores políticos do *romantismo revolucionário*, por mais que esteticamente tivesse aproximações com o cinemanovismo.

Como metodologia de pesquisa, a presente dissertação irá desenvolver uma pesquisa iconográfica e textual, a partir de materiais coletados em arquivos, bibliotecas e cinematecas pelo país. Especialmente, as críticas à *Vereda da salvação* durante o seu lançamento no Brasil e trechos de diversas críticas que foram traduzidos do alemão e depositados na Cinemateca do MAM. A intenção dessa perspectiva é identificar como o filme foi recebido no momento de seu lançamento e, as diferenças entre a recepção no Brasil e na Alemanha, país em que o

<sup>15</sup> “O conceito (de frente ampla) significava a união entre várias tendências políticas de esquerda no combate ao regime militar” ADAMATTI, Margarida Maria. *Crítica de cinema e repressão: estética e política no jornal alternativo opinião*. São Paulo: Alameda, 2019.

filme foi exibido pela primeira vez. Além de empreender uma análise fílmica de *Vereda da Salvação*.

O trabalho também pretende destacar conceitos da micro-história e associá-la ao pensamento sobre história do cinema brasileiro. Ao longo dos anos, o texto histórico produzido sobre o cinema no país, privilegiou propostas associadas à “grande história”, assim, destacava a continuidade do cinema brasileiro, a partir de um conceito evolucionista e, baseando-se no que veio a ser considerado como os “grandes filmes” produzidos no Brasil. Basta destacar que Anselmo Duarte é menos discutido do que cineastas como Glauber Rocha, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Paulo César Saraceni, Ruy Guerra, Eduardo Coutinho, Gustavo Dahl, dentre outros - todos mais incensados que Duarte -, e claro, ligados ao *Cinema Novo*. Ou seja, o destaque mais amplo para o movimento cinemanovista, faz com que haja um olhar que se volta para cada diretor ligado ao grupo. Um cineasta como Anselmo Duarte, que não fazia parte de qualquer movimento, passa a ser obliterado do texto historiográfico.

A micro-história tem como caráter fundador um questionamento da ideia da “história dos grandes acontecimentos” e se presta a iluminar certas características que, por ventura, venham a ser obliteradas em uma história focada em momentos-chaves, mas sem aprofundar o olhar em especificidades. A intenção de utilizar a micro-história vem da forma como ela oferece condições para que, a partir de uma análise específica de *Vereda da Salvação*, haja ferramentas suficientes para repensar o cinema brasileiro da década de 1960 e entendê-lo como algo maior do que o *Cinema Novo*, mesmo que tenha sido um movimento de fundamental importância, não foram os únicos filmes da década e, sempre será uma leitura parcial do momento, caso não pensarmos os outros filmes produzidos na mesma época. A micro-história permite que o pequeno analise o macro. Interessa também para o trabalho uma certa ecleticidade da micro-história, pois “ela não pode ser definida em relação às micro dimensões de seu objeto de estudo” (LEVI, 2011, p. 135).

Anselmo Duarte é uma figura de um destaque muito específico na década de 1960, como tentamos mostrar até aqui, passando de galã de comédias populares até diretor de um filme violento e trágico. Contudo, o olhar da obra do diretor pelo senso comum ainda parece bastante limitado. Por que um cineasta que tem quatro biografias em livro, cinco filmes sobre a carreira e um centro cultural com seu nome na cidade de Salto (SP) é recorrentemente considerado esquecido? Por que a chancela de um festival europeu ganha tanto destaque na carreira de um profissional com diversos trabalhos no cinema brasileiro ininterruptos da

década de 1940 à década de 1970, somados ainda a dois trabalhos esporádicos como ator na década de 1980?

Uma hipótese aqui presente é que os historiadores do cinema brasileiro não encontraram em *Vereda da Salvação* uma ligação com outros filmes do período e, por isso, foi menosprezado na história do cinema brasileiro, pois não havia uma classificação para ele. Exceção feita ao filme *Selva Trágica* (Roberto Farias, 1963), outro filme da mesma época, que também fora ignorado pela história do cinema brasileiro, e do qual faremos uma análise comparativa nesta dissertação. Os diretores de *Vereda da salvação* e *Selva Trágica* - Anselmo Duarte e Roberto Farias respectivamente - tinham carreiras no cinema brasileiro que se relacionavam às chanchadas. Anselmo como ator, roteirista e diretor, além de eventuais outras funções como já comentado neste trabalho e Farias como diretor de filmes como *Rico ri à toa* (1957) e *Um candango na Belacap* (1961). Sendo assim, os dois estavam associados a um conjunto de filmes questionados pelos jovens cineastas que viriam a formar o grupo que se conhece hoje por *Cinema Novo*: “a crítica, sem visão histórica, ignorante dos verdadeiros problemas, começou a exigir uma escola definida que justificasse *Cinema Novo*. Enquanto a crítica pedia matéria para digressões, combinamos que nossa grande luta era contra a chanchada.” (ROCHA, 2003, p. 131). Entendemos aqui que o passado dos dois realizadores pode ter influenciado na negação aos seus filmes da década de 1960, já sem características marcantes do que foi reconhecido como chanchada.<sup>16</sup>

Outra questão de fundamental importância para a investigação ao longo deste trabalho é a recepção da obra pela crítica cinematográfica brasileira e a tendência de Anselmo de considerar *Vereda da Salvação* o seu melhor trabalho:

Apesar de tudo o que ganhei com *O Pagador* – prêmios, dinheiro –, considero *Vereda*, que foi um grande fracasso de público, meu melhor filme. Já sabia que seria, quando me lancei ao projeto. Jorge Andrade era um autor que tinha mais prestígio e reconhecimento intelectual do que o Dias Gomes. E eu ainda tratei de elaborar o roteiro, de forma a me livrar das críticas nacionais que havia recebido com *O Pagador*. (MERTEN, 2004, p. 156)

Anselmo Duarte comenta que pretendia se desvencilhar das críticas recebidas por *O pagador de promessas* quando produziu *Vereda da Salvação* (FILME CULTURA, 1970). De fato, o filme foi entendido como “folclórico” por alguns críticos e intelectuais ligados ao Cinema Novo conforme a carta de Gustavo Dahl endereçada a Paulo Emílio Salles Gomes

<sup>16</sup> Para maior aprofundamento nas questões relacionadas à chanchada ver: FREIRE, Rafael. *Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional*. *Contracampo*, Niterói, v. 1, n. 23, p. 66-85, jan. 2011.

em 26 de junho de 1962:

Os meninos cariocas vão pra frente. Fizeram um filme. Devem ser ótimos, mas tenho a impressão que a política deve servir ao mesmo tempo para orientá-los e desorientá-los, isto é, orientá-los em demasia. E depois a confusão, Rui Guerra, Anselmo Duarte e Roberto Farias, diretores comerciais que querem se fazer passar por artistas. A boçalidade de Anselmo e do seu filme, onde não há um plano no qual a direção seja de conhecimento, uma espécie de decorativismo acadêmico-folclórico. E todo o mundo satisfeito, gritando ao gênio. (Gustavo Dahl, em carta a Paulo Emílio, arquivo Cinemateca Brasileira)

No entanto, *Vereda da Salvação* não foi visto de forma muito diferente como destaca José Geraldo Couto, em artigo produzido por conta do centenário de Anselmo Duarte:

Não só a configuração visual, mas também a atuação alucinada do elenco correspondia ao ensandecimento crescente dos personagens, que culminava em cenas terríveis de exorcismo e assassinato de crianças. Assim como *O pagador* havia lançado Leonardo Vilar no cinema, *Vereda* trazia pela primeira vez como protagonista um iluminado Raul Cortez, no papel do líder messiânico. Mas não adiantou. O filme foi recebido como uma tentativa frustrada de ‘parecer Cinema Novo’. (COUTO, 2020)

Interessa à investigação do trabalho o porquê de *Vereda da Salvação* ser classificado como uma tentativa frustrada de parecer *Cinema Novo*. Ainda mais, por levar em consideração que em 1965, época de produção de *Vereda*, a ideia de o que seria *Cinema Novo* ainda não estava cristalizada como o é atualmente na figura de Glauber Rocha e outros diretores próximos ao realizador baiano. O debate acerca da formação e cristalização do *Cinema Novo* também será aprofundado ao longo deste trabalho.

A intenção da presente dissertação ao lidar com *Vereda da Salvação* parte dessa reconstituição histórica acerca da carreira de Anselmo Duarte até a data de lançamento do filme. Assim, entendemos que *Vereda da Salvação* é uma obra de contornos políticos, mas que destoa de boa parte da produção abertamente política daquela época, ligada ao conceito de *romantismo revolucionário*, o que motivou uma rejeição ao filme por parte da crítica. Outra consideração importante é analisar a recepção de *Vereda da salvação*, levando em questão, o passado de Anselmo Duarte como galã do cinema brasileiro e como um diretor que obteve êxito nos dois filmes anteriores que realizou, até então. Compreendemos assim, que uma desaprovação da crítica motivou um descaso historiográfico.

Entendemos também, que pelo fato de *Vereda da Salvação* e, de forma mais ampla, Anselmo Duarte não ter se filiado a nenhum grupo ou movimento cinematográfico, seu trabalho foi dispensado do cânone cinematográfico por uma historiografia voltada para classificações como *Cinema novo* ou *Cinema Marginal*, que compreendem um grupo de obras e valorizam os autores dentro desse conjunto. Por conta disso, não houve uma revalorização de sua obra, especialmente, *Vereda da Salvação*, filme que já não havia sido bem recebido em sua época.

No primeiro capítulo, a discussão será pautada pela trajetória profissional de Anselmo Duarte até a realização de *Vereda da Salvação*. A figura de galã e o impacto no cinema brasileiro na década de 1950, assim como os primeiros trabalhos como realizador. De que forma a avaliação positiva pela crítica e o sucesso de público de *Absolutamente certo*, além da projeção internacional de *O pagador de promessas* foram relevantes para moldar ideias específicas sobre Anselmo Duarte como diretor. Através de fontes primárias, livros e filmes biográficos e textos acadêmicos, iremos centrar a análise na figura de Anselmo Duarte para compreender o texto histórico sobre ele e como sua posição no cinema brasileiro se cristalizou.

No segundo capítulo, faremos uma análise fílmica de *Vereda da Salvação*. A partir de uma análise imanente, o objetivo é examinar as propostas fílmicas de Anselmo Duarte e sua rejeição ao cinema clássico, conforme o próprio diretor comentava a respeito de sua obra. Primeiramente, faremos uma comparação com *O Desafio* (Paulo Cesar Saraceni, 1965) para analisar as proximidades e distanciamentos de um filme ligado ao Cinema Novo. Assim, como destacar a equipe que Anselmo Duarte convidou para seu trabalho como o fotógrafo Ricardo Aronovich, o músico Diogo Pacheco, além da história original do dramaturgo Jorge Andrade, todos profissionais reconhecidos naquele momento. Também, faremos uma comparação entre *Vereda da Salvação* e *Selva Trágica* (Roberto Farias, 1965), ao pensar o contexto político e social do Brasil e o discurso que os dois filmes de diretores egressos do cinema popular brasileiro desenvolviam em meados da década de 1960.

Já no terceiro capítulo, a presente dissertação fará uma articulação entre *Vereda da Salvação* e as críticas que o filme recebeu no Brasil durante o seu lançamento para analisar a recepção do filme na época. Também iremos trabalhar com matérias sobre Anselmo Duarte e *Vereda da Salvação* publicados anos depois do lançamento do filme e verificar como a obra ficou marcada na memória do cinema brasileiro. Além disso, faremos uma análise do

processo censório de *Vereda da Salvação* e pensar como a obra foi entendida pelos órgãos reguladores do país.

A partir das questões acima descritas e comentadas, pretendemos examinar certas ideias cristalizadas sobre a história do cinema brasileiro, a partir de reflexões sobre a historiografia do cinema no país, e também resgatar *Vereda da salvação* no contexto cultural do Brasil na década de 1960. Resgatá-la e debatê-la é importante, inclusive, para conhecermos melhor a década de 1960 das artes brasileiras, costumeiramente tão incensada como a fase mais importante ou de maior vigor da produção fílmica do país, mas que ainda mantém enormes lacunas em sua historiografia.

## Capítulo 1 - Anselmo Duarte: um percurso histórico

O cinema apareceu na vida de Anselmo Duarte desde muito cedo, na cidade de Salto, município da cidade de São Paulo, onde nasceu. Inclusive, chegou a trabalhar em uma sala de cinema da cidade, quando criança, molhando a tela:<sup>17</sup>

E eu fui molhador de tela. Sabe o que é isso? Os cinemas de interior eram tão precários que projetavam os filmes num pano transparente, contra a vista do espectador. Só havia um projetor e, durante a troca de rolos, para evitar o aquecimento do pano, que poderia até pegar fogo, a gente molhava a tela com uma seringa gigante que se chamava estoloque. (SINGH JR., 2004, p. 36)

No filme *De Salto para o cinema*, o ator Lima Duarte dá um depoimento chamando a atenção para o estoloque como uma máquina que Anselmo teria inventado:

Esquentava muito a tela, corria o risco de pegar fogo, então, ela devia ser, de tempos em tempos, molhada. O Anselmo começou a carreira dele atrás... ele inventou uma máquina de bambu que ele enchia d'água e molhava a tela. De maneira que ele viu todo o repertório clássico mundial ao contrário. (De Salto para o Cinema, 2009)

Não há qualquer fonte confiável para afirmar que Anselmo Duarte inventou o estoloque. Tampouco, que o cinema da cidade de Salto/SP exibia o repertório clássico mundial. Entretanto, é possível destacar o início de um interesse de Anselmo Duarte pelo universo cinematográfico.

O pesquisador Ricardo Mendes, por outro lado, destaca que molhar a tela em uma projeção por transparência - projetor por trás da tela - não tinha como motivo conter possíveis incêndios. Embora admita a ideia de contenção do fogo costuma ser um erro comum e, inclusive, salienta que o próprio Anselmo Duarte costumava afirmar que o seu trabalho quando menino tinha o objetivo de fazer com que a tela não pegasse fogo:

(...) na projeção por transparência a escolha do tecido para a tela não busca mais um material espesso, mas de maior transparência... Se o tecido for muito transparente, surge novo problema, pois ele permite ver a fonte de luz ao fundo, invadindo a imagem projetada, criando uma situação de desconforto visual. Um tecido com trama muito fechada, por sua vez,

---

<sup>17</sup> No filme *O crime do Zé Bigorna* (Anselmo Duarte, 1977), há uma sequência em que Zé Bigorna (Lima Duarte) e Chicote (Stênio Garcia) molham a tela do cinema como Anselmo Duarte costumava fazer.

absorve mais luz e a imagem projetada perde impacto visual com a redução da intensidade luminosa. A essas dificuldades soma-se a escolha da objetiva. Como usual na retroprojeção a distância disponível entre a tela e o projetor é menor, se não quisermos reduzir o número de assentos para espectadores, e portanto a dimensão da tela é reduzida, como evidenciam os projetos para salas paulistanas do período, em especial as de bairro, por exemplo. Para evitar isso, a opção é empregar uma objetiva de distância focal curta, o que implica muitas vezes em substituir a objetiva disponível. Esses são os dois aspectos diretos – adequação da tela e da objetiva – que resultam no uso do sistema de projeção por transparência. Retomemos a questão da tela: além da escolha do tecido adequado uma prática usual será procurar aumentar a transparência por métodos auxiliares. A recomendação será molhar a tela a cada exibição, com uma esponja ou bomba de jardim como indica o autor, começando pela parte superior. Como a água evapora rapidamente numa sala cheia (e portanto com temperatura ambiente alta) deve-se misturar glicerina à água numa proporção de 10 a 15 por cento. (MENDES, 2013)

A dissertação a ser desenvolvida tem como foco central entender a figura de Anselmo Duarte no universo do cinema brasileiro, especialmente como diretor em *Vereda da Salvação*. Para comentar sobre este filme, pretendemos abordar também *Absolutamente Certo* (1957) e *O Pagador de Promessas* (1962), de modo a destacar o início de sua carreira como realizador. Contudo, acreditamos que convém tratar da biografia de Anselmo anterior à sua carreira como diretor. Em primeiro lugar, porque o caminho para alcançar a posição foi longo e pode ter influenciado seus interesses. Em segundo lugar, porque o material disponível sobre a biografia de Anselmo é, muitas vezes, conflitante e com um grande destaque para a premiação do diretor no festival de *Cannes*, em 1962.

Todavia, no presente trabalho, consideraremos que a história de Anselmo Duarte não tem como culminância a Palma de Ouro, mas que a premiação faz parte de uma da carreira muito mais ampla e com a possibilidade de ser entendida por diferentes vieses. Diante da condição de Anselmo Duarte ser uma figura biografada mais de uma vez, mas sempre com um olhar bastante limitado, é válido pensar sua trajetória do diretor para além do óbvio.

Nascido e criado no interior de São Paulo e filho caçula de uma família com sete irmãos, o seu pai abandonou a família que era de “uma pobreza franciscana” (SINGH JR., 1993). Anselmo Duarte tinha ascendência portuguesa, porém, cresceu com uma forte influência italiana devida aos imigrantes que chegaram no início do século XX, fugidos da crise econômica na Itália após a Primeira Guerra Mundial. Essa condição foi marcante para Anselmo até o final da vida, como lembra o pesquisador Fábio Veloso que, ao realizar uma entrevista<sup>18</sup> com o diretor em 2003 (Anselmo faleceu em 2009), foi convidado para jantar.

---

<sup>18</sup> Entrevista nunca publicada por Fábio Veloso que mantém a fita conservada.



Para saber o ponto exato do cozimento do espaguete que estava preparando, arremessava a massa na parede e, no momento em que ela grudasse, era o estágio ideal de servir a mesa.

Anselmo Duarte também comenta sobre a relação com a cultura italiana, a respeito da produção de *Querida Suzana* (Alberto Pieralisi, 1946), filme que será abordado de forma mais aprofundada a seguir. Sobre essa relação, destaca Merten:

Pieralisi escrevia as histórias dele em italiano e dava para o Alinor Azevedo traduzir, mas quem traduzia era eu, o único a falar italiano, porque havia crescido num meio de colonização italiana e dominava a língua. Eu traduzia e dava para o Alinor recriar o diálogo, às vezes até mesmo criar. (MERTEN, 2004, p. 42)

O fato é que, desde muito cedo, Anselmo Duarte começou a trabalhar. Aos oito anos, já atuava como engraxate pela cidade, apesar das reclamações da mãe que exigia do menino uma “profissão limpa” (SINGH JR., 1993, p.18). Ao menos, as diversas profissões que Anselmo teve durante a infância e adolescência o permitiram frequentar o cinema de sua cidade:

O cinema se apresentou para mim de maneira lúdica Num galpão de instalações rudimentares, assistia Eddie Pollo, Norma Talgmadge, Mary Pickford e Rodolfo Valentino... Sem compreender o mistério do foco, da luminosidade, vivi as primeiras experiências de imagem-movimento no princípio da adolescência. Juntamente com um irmão mais velho, que trabalhava como operador numa casa de espetáculos, construí um projetor utilizando uma lata de óleo vazia, uma lâmpada e um óculos velho de minha mãe. Os fotogramas que chamávamos de quadrinhos de cinema, eram afanados pelo meu irmão. Montávamos os pedaços formando histórias malucas, sem pé e sem cabeça, que só nós entendíamos. Tínhamos a maior cinemateca particular das redondezas... Dessa maneira, singular, o cinema se prefaciou em minha existência. (Ibid, p. 19)

Além de trabalhar na sala de cinema, como já comentado, quando não havia qualquer vaga para ele, Anselmo pulava os muros do lugar e entrava sem pagar, conseguindo assim, aproveitar as sessões.

Aos quatorze anos, Anselmo se mudou para São Paulo e, por volta dos dezenove anos, se matriculou em uma escola de danças e se tornou bailarino profissional. Ele já havia tido aulas de música em uma escola italiana, mas esse diploma foi seu primeiro curso artístico formal finalizado. Essa formação específica ainda o levaria para o Rio de Janeiro para se candidatar como dançarino em *It's all true*, obra inacabada de Orson Welles. Após a produção

mal sucedida da RKO, continuou vivendo em pensões pelo Rio de Janeiro, mas com o desejo de conseguir algum emprego no meio artístico:

No início da década de 40 o Rio foi, além da capital federal, a meca artística do país. Artistas de todos os estados sonhavam em trabalhar nos cassinos, teatros, filmes dramáticos da Brasil Vita Filmes, musicais da Cinédia, ou então na Rádio Nacional que era mantida pelo governo e ouvida em todo o país, ditando a moda. As notícias do governo federal eram narradas pelas vozes sulistas de César Ladeira, Celso Guimarães, Eron Domingues e tantas outras. Tocava-se pouca música estrangeira. A MPB dominava nas rádios, nos bailes e na boca do povo. (SINGH JR., 1993, p. 23)

E, para participar da cena artística carioca, havia quase a necessidade de frequentar a boemia da cidade. Não que isso fosse um problema para Anselmo Duarte, como ele próprio lembra: “Um dos pontos de encontro dos artistas ficava no cruzamento da rua Álvaro Alvim com a praça Floriano Peixoto. Era na confeitaria ‘A Brasileira’, batizada de *Beco dos Aflitos* pelo compositor Bororó” (SINGH JR., 1993, p.25), local conhecido como Cinelândia. Foi na boemia carioca que Anselmo Duarte conseguiu seu segundo trabalho no cinema: figuração no filme *Inconfidência Mineira*, de Carmen Santos, no qual seu parceiro posterior, Watson Macedo, era o assistente de direção. Por seu porte físico, Anselmo participou de várias sequências como figurante e ele afirma, inclusive, que houve um *close up* de seu rosto: “A Carmem gostou do meu talhe, 1,88 m, me achou interessante naquelas roupas de época e pediu ao diretor de fotografia que me fizesse um close” (MERTEN, 2004, p. 54). A beleza de Anselmo Duarte foi uma condição marcante por toda a sua carreira de ator. Era um homem alto, branco e bonito, ou seja, características basilares para se tornar um galã do cinema brasileiro naquele momento. Não por acaso, a figura de Anselmo foi central para dois projetos de industrialização do cinema brasileiro: a Atlântida Cinematográfica e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

Em uma carta de fã da revista *A Cena Muda* em 1954, Maria Irene Gomes de Matos<sup>19</sup>, de Recife, destaca os homens bonitos do cinema, por conta de uma matéria de uma edição anterior da revista. Especificamente, a edição nº 7 de 1954, na qual se lê: “Foi lendo um excelente artigo na “A CENA”, intitulado ‘As 15 mais belas do cinema internacional’, que pensei nos rapazes bonitos do cinema, que, com ou sem talento, fizeram sucesso devido principalmente a um físico privilegiado.” (A CENA MUDA, 1954, p. 33). Após chamar a

<sup>19</sup> Foram coletadas outras duas cartas de Maria Irene Gomes de Matos para a redação de *A Cena Muda*. Há duas hipóteses possíveis: pode se tratar de uma fã de cinema que fez contato contínuo com a revista, assim como pode ser uma falsa leitora criada pela redação da revista para manter a seção de cartas de fãs ativa.

atenção para vários atores do cinema americano, a leitora da revista passa a destacar os atores bonitos do cinema nacional:

No nosso cinema temos: Anselmo Duarte, Alberto Ruschell, Mário Sérgio e Hélio Souto, para não citar outros. Anselmo, que é casado com Ilka Soares, talvez seja o que tem maior cartaz como bonito, a julgar pelos casos que arranhou ultimamente. Como aconteceu com Errol Flynn, o coitado foi escolhido por mocinhas de muito pouco caráter (se é que elas mentiram) para fazer o papel fora da tela, de sedutor. Como explicou Anselmo, elas apenas visavam publicidade. Felizmente para ele, livrou-se da acusação. (A CENA MUDA, 1954, p. 33)

A leitora entende a figura de Anselmo Duarte como destaque dentre os galãs da década de 1950 do cinema brasileiro. Inclusive chama a atenção para ações de Anselmo Duarte como sedutor fora das telas. Destacamos no exemplo, principalmente, a imagem pública de Anselmo Duarte, sobre a qual discorreremos mais abaixo. Vale ressaltar que, por sua participação nos filmes como galã, ele era visto como alguém que não poderia fazer outros trabalhos no cinema, pois seria um sujeito que ingressou no universo dos filmes por sua aparência e não por seu talento. O pesquisador Luciano Ramos destaca que Anselmo Duarte, mesmo tendo feito sucesso como diretor da chanchada *Absolutamente Certo*, não poderia fazer um filme dramático como *O Pagador de Promessas*, pois estava associado aos filmes populares conhecidos como chanchadas:

Anselmo não poderia sequer sonhar com a possibilidade de um dia dirigir algo como o *O Pagador de promessas*, porque era apenas um galã. Talvez o número um do país, mas nada mais importante que isso. Na época, esses artistas eram considerados como atores em que a aparência se achava acima da habilidade profissional, cobiçados pelas mulheres e antipatizados pelos homens. (RAMOS, 2014, p.146)

Cabe destacar que a tese de Luciano Ramos tem como objeto central o trabalho de produtor de Oswaldo Massaini, parceiro de Anselmo Duarte tanto em *Absolutamente Certo* como em *O Pagador de Promessas*, e a citação pode valorizar, de alguma forma, Massaini que apostou em Anselmo Duarte, por mais que ainda não fosse um diretor reconhecido por seu trabalho.

No entanto, a condição de ser malquisto pela figura de galã por uma parcela de profissionais do cinema brasileiro, foi algo que o próprio Anselmo Duarte destacou como algo negativo em sua carreira. Inclusive, ele aprendeu a lutar jiu-jitsu para se defender dos insultos que sofria na rua por ser considerado um galã - algo que despertava a inveja dos

rapazes (SINGH, 1993). Em sua biografia escrita por Luiz Carlos Merten, Anselmo Duarte retoma mais de uma vez a questão sobre o significado de ser galã:

Galã – é incrível como uma palavra só pode ter tantos significados. Galã, na imaginação popular, pode ser uma coisa positiva, um verdadeiro sonho. Por definição, o galã é o personagem ou ator que representa o herói de boa aparência e atitudes honestas, exercendo papel decisivo, especialmente nas intrigas de amor. Para o povo, o fato de Anselmo ser galã era visto como algo extraordinário. Para os intelectuais, colegas diretores, era uma limitação. O homem bonito e elegante não pode ser também o mais inteligente. Galã passa a ser visto como uma coisa ruim, adquire um sentido pejorativo. (MERTEN, 2004, p. 23)

Em um momento posterior do livro, Anselmo Duarte também trata da relação do público a respeito do galã:

Uma descoberta que fiz é que homem não gosta de galã. Perguntava para as pessoas e elas diziam que não era uma coisa pessoal, contra mim. Mas não gostavam do galã porque ele tem de ser o melhor e ainda fica com a mocinha. Na cabeça do público masculino, um cara desses tem de ser veado. Veja que é quase uma tendência, eu diria até uma regra. (MERTEN, 2004, p. 131)

Anselmo também comenta sobre a escolha de trabalhar no filme *O Caso dos Irmãos Naves* (Luís Sérgio Person, 1967), pois poderia desvincular-se da imagem de galã. Embora já tivesse feito outros vilões como em *Veneno* (Gianni Pons, 1952), por exemplo. Ou seja, mesmo tendo dirigido três filmes até aquela altura (*Absolutamente Certo*, *O Pagador de Promessas* e *Vereda da Salvação*) e ter ficado dez anos longe das telas brasileiras (sua última aparição havia sido em *Absolutamente Certo*, exceto pelos filmes europeus em que atuou), Anselmo escolheu um papel para se desvincular da imagem de galã:

(Person) me chamou para fazer o tenente mau-caráter, um tipo brutal que arranca a confissão dos irmãos Naves na porrada, cometendo todo tipo de atrocidades. Sem dinheiro nem credibilidade para prosseguir na carreira de diretor, aceitei o papel porque vi nele a chance de apagar a minha eterna imagem de galã. (MERTEN, 2004, p. 165-6)

No caso de Anselmo Duarte, a figura de galã não era algo fácil de se desvincular - seja pela imagem de sedutor nas revistas de fofoca, seja pela figura marcante que se tornou no cinema brasileiro. A figura de Anselmo marcou os estúdios da Atlântida, especialmente,

pelas chanchadas. Dessa forma, o ator é entendido como a imagem definitiva do texto estelar do estúdio carioca:

Com relação à política do estrelismo, a importância de *Carnaval no fogo* deve ser salientada exatamente por haver instaurado a triangulação herói/mocinha/vilão entre atores que formariam o núcleo central da maioria das comédias posteriores, em uma relação de redundância necessária à fixação do gênero dentro do esquema de produção ininterrupta praticado pela Atlântida pós-Ribeiro Júnior. Esse triângulo criou os primeiros atores exclusivamente cinematográficos com os quais nosso público pôde ter uma identificação maior durante os anos seguintes, uma vez que a maioria dos outros astros e estrelas famosos do cinema brasileiro era proveniente, como já vimos, do teatro, do rádio ou do circo. Esse filme foi o primeiro a formar o modelo do par romântico dos filmes da Atlântida, na dupla Anselmo Duarte e Eliana, além de assinalar a estreia do eterno vilão José Lewgoy e consagrar, definitivamente, o sucesso da dupla Oscarito e Grande Otelo, a essa altura trabalhando juntos pela sétima vez na clássica sequência da paródia de Romeu e Julieta. (VIEIRA, 2018, p. 372)

O pesquisador João Luiz Vieira chama a atenção para a imagem de Anselmo Duarte como consolidação do galã das chanchadas, gênero cinematográfico muito apreciado pelo público que lotava as salas de cinema. Sendo assim, é possível inferir que a figura de Anselmo Duarte ficou marcada pela imagem de mocinho dessas obras. Mesmo em um filme como *Carnaval no fogo* (Watson Macedo, 1949) em que o herói Ricardo (Anselmo Duarte) é confundido com o vilão, o espectador nunca duvida de que Anselmo Duarte interpreta o bom moço.

Contudo, é necessário atentar para outro destaque importante de Vieira. A Atlântida estava promovendo estrelas essencialmente cinematográficas do período, já que os atores e atrizes do cinema anteriores vinham de sucessos em outras mídias. Destaca-se, por exemplo, o filme *Alô, alô carnaval* (Adhemar Gonzaga e Wallace Downey, 1936), produzido pela Cinédia. Em um trecho musical, as irmãs Aurora e Carmen Miranda interpretam um número em que cantam o seguinte trecho: “Nós somos as cantoras do rádio”, ou seja, mesmo em um filme, a marcação do estrelismo das cantoras ainda se manifesta por serem cantoras que estão na rádio. No trecho seguinte, elas cantam: “De noite embalamos seu sono/ De manhã, nós vamos te acordar”, manifestando assim, como o rádio era comum na vida das pessoas - escutavam rádio antes de dormir e assim que acordavam. Não era o caso de Anselmo Duarte, Eliana Macedo e José Lewgoy, astros identificados, primeiramente, com o cinema.

Cabe observar, porém, que na mesma época, Anselmo Duarte também participou da radionovela *Rocamboles*, da rádio Globo, mantendo assim, uma vinculação entre mídias natural do texto estelar.

Retomando o contexto inicial da penetração de Anselmo Duarte no cinema brasileiro, devemos levar em consideração como a imigração italiana voltaria a mexer com sua vida, agora em um contexto profissional. Depois da Segunda Guerra Mundial, vários profissionais do cinema italiano aportaram no Brasil. Entre eles, Pier Alberto Pieralisi, que se impressionou com o tipo de Anselmo Duarte e pediu para que ele fizesse um teste para o filme *Querida Suzana* (1946), que viria a dirigir. O diretor italiano voltaria a fazer outros filmes no país, como *Família lero-lero* (1953) e *O quinto poder* (1962), contudo o que chama a atenção nesse trabalho são “os produtores eram estreatantes: Luiz Severiano Ribeiro Jr. e os irmãos Alípio e Eurides Ramos.” (SINGH JR., 1993, p. 32). Segundo o pesquisador João Luiz Vieira a fita é uma produção carioca da *Cinelândia filmes* (VIEIRA, 2018), porém no site da Cinemateca Brasileira<sup>20</sup> consta apenas como produtora a *Cinegráfica São Luiz*, laboratório de revelação que pertencia a Luiz Severiano Ribeiro Jr. Ficaremos com a informação de Vieira, pois a Cinegráfica São Luiz, essencialmente, não produzia filmes.

Os irmãos Ramos fizeram muitos outros trabalhos posteriormente, Eurides Ramos dirigiu vários filmes humorísticos como *Fuzileiro do amor* (1956), protagonizado por Mazzaropi, *O camelô da rua larga* (1958), com Zé Trindade como ator principal e *Sonhando com milhões* (1963), estrelando Dercy Gonçalves. E, Alípio Ramos fez várias funções no cinema brasileiro entre as décadas de 1960 a 1980, como roteirista e produtor.

No entanto, o que mais chama a atenção do presente trabalho é, de fato, Luiz Severiano Ribeiro também atuar como produtor de *Querida Suzana*:

Lançado em 1947 pela UCB nos cinemas da empresa Severiano Ribeiro apenas como uma realização da Cinegráfica São Luiz, *Querida Suzana* é na verdade o produto de um modelo “híbrido”, fruto da união de empresas aparentemente independentes entre si, obedecendo a um sistema de produção típico do cinema brasileiro daquele período (produção associada articulada ao sistema de cotas) mas ao mesmo tempo já prefigurando a ação verticalizada que vai caracterizar a Atlântida. Afinal, *Querida Suzana*, o longa-metragem de estreia da Cinelândia Filmes, havia sido coproduzido, distribuído e exibido por Luiz Severiano Ribeiro Júnior. (MELO, 2011, p. 135)

20

Disponível

em:

<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=000328&format=detailed.pft>. Acesso em: 11/04/2020

Quando Luiz Severiano Ribeiro Jr. entra no negócio de produção de filmes em um momento que já dominava o circuito exibidor do Rio de Janeiro acontece, justamente, a interrupção do modelo de verticalização nos Estados Unidos. O pesquisador Jean-Loup Bourget comenta:

A lógica do sistema (de estúdios hollywoodiano) é a de um monopólio vertical que permite cada estúdio controlar todas as fases de produção mas também as da distribuição e da exibição (os grandes proprietários de redes de salas de cinema, nas quais exibem os seus filmes). É exatamente - entre outras razões - a ruptura desses monopólios que permite datar, a partir de 1950, o fim do sistema clássico. (BOURGET, 1988, p. 2)

Luiz Severiano Ribeiro Jr., então, ingressava na produção de filmes no momento em que a lógica vertical de *Hollywood* se rompia. Certamente, o trabalho mais conhecido de Ribeiro Jr. será na *Atlântida cinematográfica*, fundada em 1941 (cujo primeiro filme é lançado em 1943) e da qual ele se torna sócio majoritário em 1947.

Anselmo Duarte viria a ser posteriormente ator na *Atlântida cinematográfica* e voltaria a ter contato com Luiz Severiano Ribeiro Junior. Antes disso, porém, atuou em *Pinguinho de gente* da diretora Gilda de Abreu (1949), com produção da *Cinédia*, comandada por Adhemar Gonzaga. Por essa obra, Anselmo Duarte recebe seu primeiro prêmio de melhor ator, oferecido pela revista *A Scena muda*. Todavia, ele comenta que Gilda de Abreu o dirigiu de forma incomum:

Eu tinha consciência que era um ator fraco, café-com-leite, não era capaz de desempenhar bem uma cena forte, emotiva. Gilda acendeu uma ideia que resolveu minha deficiência em dois tempos. Preparou a câmera, mandou iluminar o *set*, aproximou-se de mim e perguntou: ‘Duarte, você sabe o diálogo?’ Nervoso, respondi afirmativamente. ‘Então fale’. Declamei palavra por palavra e, ao terminar, repentinamente Gilda deu-me um bofete na face. Assustei. Ou melhor, todos assustaram. Fiquei zozzo mas enxergava a diretora que distribuía ordens: ‘Cada um no seu lugar, atenção, câmera... cena!’ Interpretei com tanta raiva que não precisou refazer a tomada. O método é ordinário, mas funcionou. (SINGH, 1993, p. 35)

Antes de ingressar na *Atlântida*, Anselmo Duarte ainda faria um último filme: *Não me diga adeus* (1947). A obra teve coprodução argentina, *No me diga adiós* é seu outro nome, que visava atender tanto os desejos do mercado cinematográfico brasileiro como os do mercado argentino.

Também para atender os desejos dos públicos dos dois países, Anselmo Duarte canta um tango e Nelly Darén, estrela e musa argentina, canta um samba, uma troca de gentilezas entre os produtores (SINGH JR.) . No entanto, o filme não é lembrado por suas qualidades e, atualmente, de difícil acesso, mesmo que seja importante para a história do cinema latino-americano por se tratar de uma produção argentino-brasileira em um contexto de tentativa da indústria cinematográfica argentina em se aproximar do público brasileiro:

(...) a inserção do Rio de Janeiro no enredo de *Romance no Rio*, as imagens da cidade, a música “A jardineira” cantada por Libertad Lamarque bem como seu figurino remetendo a Carmen Miranda e toda a campanha de lançamento que cercou o filme conformam um grande esforço em torno de uma película que pudesse interessar ao espectador brasileiro, para além do argentino e de outros países da América Latina. Não por acaso, a partir de então diversos filmes argentinos do período clássico terão o Brasil, com destaque para o Rio de Janeiro, como cenário de pelo menos parte do enredo, como é o caso de, entre outros, *Lua de mel no Rio* (Luna de miel en Río, Manuel Romero, 1940), *A Marquesa de Santos* (*Embrujo*, Enrique Susini, 1941), *Melodias da América* (*Melodías de América*, Eduardo Morera, 1942), *Passaporte para o Rio* (*Pasaporte a Río*, Daniel Tinayre, 1948) e *Não me digas adeus* (*No me digas adiós*, Luis José Moglia Barth, 1950) – este último uma coprodução com o Brasil. (AUTRAN, 2018, p. 226)

Após essa fase na carreira, Anselmo Duarte ingressaria nos estúdios da Atlântida cinematográfica.

### 1.1. Atlântida cinematográfica

A partir de 1949, depois do início de carreira como ator, Anselmo Duarte passou a integrar o *star system* da Atlântida Cinematográfica em uma fase em que Luiz Severiano Ribeiro Jr. já era o sócio majoritário da empresa:

Costuma-se também tradicionalmente agrupar e “classificar” a produção da Atlântida, numa visão sempre apressada e simplista, em duas fases distintas e, aparentemente inconciliáveis, ou seja, a primeira, desde a fundação da empresa em 1941, estendendo-se até 1947; e uma segunda, a partir de 1947, ano que marca uma radical mudança de poder na empresa, que passa então a ter seu controle acionário nas mãos do maior exibidor cinematográfico do país, o poderoso Luiz Severiano Ribeiro Júnior (VIEIRA, 2018, p. 366)

O autor também comenta sobre a empresa após a gestão de Severiano Ribeiro Júnior e as decisões de produção que pendiam para as chanchadas:



Com a entrada de Ribeiro Júnior nesse quadro, em outubro de 1947, assumindo o controle da empresa como seu principal acionista, esse equilíbrio entre o risco de uma produção mais ambiciosa e a certeza de retorno financeiro prometido pelas chanchadas permanece de certa forma, mas com a balança pendendo bem mais para a segurança garantida pelas comédias musicais. (VIEIRA, 2018, p.366-7)

Vale destacar também que a Atlântida, além de ser o lugar que consagrou a fama de Anselmo Duarte - nesse momento, como ator - também foi o germe inicial de seu trabalho em outras áreas do cinema.

Na Atlântida, eu me estabeleci e fui ficando. Mesmo quando não tinha de filmar, permanecia no set. Ficava olhando, tinha a maior curiosidade pelo trabalho do diretor e dos técnicos. Queria saber tudo, essa foi sempre uma característica minha. E me intrometia, não de forma agressiva, porque no fundo tinha uma coisa humilde, de quem começou por baixo. Mas eu gostava de dar opinião em tudo e o Watson [Macedo] começou a prestar atenção nas minhas opiniões. Passou a usá-las, sempre que elas podiam acrescentar alguma coisa ao filme. (MERTEN, 2004, p. 53)

Afinal, segundo o ator, ele conseguiu fazer de tudo durante os seus tempos na produtora. Como em *Carnaval no fogo*, quando o montador passou mal e teve de ir ao hospital às pressas: “Ficou faltando o último rolo [...] Encarreguei-me da tarefa. Como o argumento era meu, sentia-me à vontade para montá-lo [...] Esse exercício me preparava para a direção”. (SINGH JR., 1993, p. 47). Apesar desse comentário, o nome de Anselmo Duarte aparece somente como argumentista do filme, mas não há realmente outro crédito para ele, além de ator.

Em entrevista para o jornal *Folha de São Paulo*, em 21/04/2000, Anselmo Duarte relembrou seu início de carreira e seu interesse pela realização cinematográfica: “Eu mexia com cinema como hobby e nunca pretendi ser ator, porque era tímido. O que eu sempre quis foi fazer filme, ser diretor. Só me tornei ator porque achei que seria a porta de entrada” (FOLHA DE SÃO PAULO, 2000). Entretanto, Anselmo Duarte saiu da Atlântida ao ser contratado pela Vera Cruz para continuar trabalhando como ator.<sup>21</sup>

Ao contrário da Atlântida, a Vera Cruz não tinha como princípio poupar dinheiro. A companhia paulista tinha como maior interesse criar um estúdio aos moldes das grandes produtoras do mundo. Assim, Anselmo Duarte lembra que “Em 1951, saí da Atlântida com

---

<sup>21</sup> As biografias sobre Anselmo Duarte costumam destacar a direção cinematográfica como seu principal objetivo. Embora seja verdade que Anselmo comentava sobre esse interesse, a carreira de ator também era atrativa. Assim, além de ter ido para Vera Cruz para continuar atuando, Anselmo cogitou ir para a indústria cinematográfica mexicana para continuar a carreira de ator, como discorreremos abaixo.

um salário de 13 mil cruzeiros e fui para a Vera Cruz com 50 mil, casa com piscina no estúdio, mais carro e motorista.” (MAGALHÃES, 2009, p. 45).

Anselmo Duarte voltaria a fazer sucesso em chanchadas no Rio de Janeiro, depois da falência da *Vera Cruz* (a empresa foi criada em 1949 e declarou falência em 1955), mas, naquele momento, a ida para São Paulo era uma oferta irrecusável. Mesmo com a possibilidade de dirigir *Amei um bicheiro*, na Atlântida, roteiro que ele diz ter escrito, apesar de não constar nos créditos como já fora comentado na introdução deste trabalho.

## 1.2. Entre a chanchada e a Vera Cruz

Anselmo Duarte participou de apenas quatro filmes na Companhia Cinematográfica Vera Cruz, menos ainda do que na Atlântida, mas também ficou marcado como galã do estúdio. Claro que o fato de sempre ter feito papéis principais nos filmes auxiliam a marcar na lembrança a figura do ator. E, claro, em comparação com a Atlântida, a Vera Cruz não produziu tantos filmes por conta da rápida falência da empresa. As obras protagonizadas por Anselmo Duarte na companhia foram: *Tico-tico no fubá* (1952, Adolfo Celi); *Appassionata* (1952, Fernando de Barros); *Veneno* (1952, Gianni Pons); *Sinhá moça* (1953, Tom Payne).

Desde o nome dos diretores, já fica claro uma característica da *Vera Cruz*, a quantidade de profissionais estrangeiros que aportaram no Brasil. Adolfo Celi era italiano e veio para o Brasil trabalhar no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) que, assim como a Vera Cruz, pertencia ao italiano radicado no Brasil, Franco Zampari. Fernando de Barros era português, trabalhou em *Pureza* (1940, Chianca de Garcia) e ficou no país desde então. Gianni Pons também era italiano e Tom Payne era argentino.

A Vera Cruz declarou falência em 1954. O fim precoce do estúdio abalou o ideal de indústria cinematográfica no Brasil, mas, ao mesmo tempo, gerou uma possibilidade de se analisar mais a fundo as dificuldades de industrialização do cinema no país:

A crise na Vera Cruz teve repercussão na sociedade brasileira e se, por um lado, deixou muitos atônitos com o esboroar do que poderia ser a realização do sonho hollywoodiano, por outro provocou a necessidade de se entender mais profundamente os impasses que levavam o cinema brasileiro a não conseguir se industrializar. (AUTRAN, 2009, p. 50)

Anselmo Duarte comenta em sua biografia, publicada em 1993, que não carregou consigo impressão tão boa do projeto do estúdio de São Bernardo do Campo/SP de contratar

vários profissionais estrangeiros como teve da Atlântida de valorizar profissionais brasileiros que estavam no início da carreira:

*A Atlântida* foi mais importante do que a *Vera Cruz*. Esta, deu a chance à formação de muitos técnicos, melhorando o nível do cinema brasileiro. Foi uma escola de técnicos e não de atores... Fazia filmes sofisticados. Imitação de filmes ingleses ou italianos. Há certos filmes da *Vera Cruz* que se forem dublados para o inglês, todo mundo vai pensar que são feitos lá... Agora a *Atlântida* foi um cinema que nasceu do povo, de gente que não tinha assimilado ainda nada de cinema mundial. (SINGH, 1993, p. 49)

Claro que a condição de oferecer oportunidades aos jovens como fazia a *Atlântida* vem com uma embalagem específica: a intenção de gastar o mínimo necessário. Entretanto, esse olhar de Anselmo Duarte para o passado caracteriza uma valorização da *Atlântida* perante a *Vera Cruz* por conta de um suposto relacionamento genuíno com a população brasileira. Na visão de Anselmo Duarte há um real interesse de que os filmes explorem sua brasilidade.

No entanto, na biografia de Anselmo Duarte publicada em 1962, a relação com a chanchada aparenta ser bastante diferente do que aquela destacada em 1993. O livro nem ao menos cita as chanchadas que fez na Atlântida. Comenta apenas sobre o prêmio<sup>22</sup> que recebeu pelo filme *A sombra da outra* (Watson Macedo, 1950), uma produção da Atlântida, mas que não é classificada como chanchada.<sup>23</sup> Mesmo o primeiro filme que Anselmo Duarte dirigiu - a chanchada *Absolutamente Certo* - aparece no livro de forma vaga em um capítulo denominado *o segundo degrau*. A partir do título, já é possível depreender que o tema do capítulo destacará mais uma etapa da carreira até Anselmo Duarte chegar ao topo (no caso da biografia, o topo seria a Palma de Ouro no festival de Cannes).

*Absolutamente Certo* é citado apenas três vezes no capítulo “o segundo degrau”. Primeiramente, ainda sobre o processo de feitura da obra: “(Anselmo) transforma-se. Arregaça as mangas e começa a movimentar-se para dar início à tarefa. Dedicar-se todo ao trabalho de adaptação da história, e assim, vai tomando forma o argumento do futuro filme, que se chamaria *Absolutamente Certo*.” (PASCHOAL, 1962, p. 47). Já a segunda citação destaca um colaborador de Anselmo Duarte no filme:

<sup>22</sup> “O destino, contudo, experimentava sua força de vontade. Doze filmes, e nada. Até que, em 1950, chegou sua vez, com “A Sombra da Outra”, filme dirigido por Watson Macedo. E o triunfo foi expressivo, porque ganhou por unanimidade.” (PASCHOAL, 1962, p. 37).

<sup>23</sup> A base de dados da Cinemateca Brasileira classifica o filme como policial:  
<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=013827&format=detailed.pft>

De seus colaboradores, o jornalista Ubirajara destacava-se entre os melhores. Lamentavelmente veio a falecer assim que terminou a filmagem da peça. Pela sua dedicação, lealdade e brilhante inteligência, sua memória permanece inseparável de “Absolutamente Certo”. (PASCHOAL, 1962, p. 48)

Por último, o primeiro comentário sobre a obra depois de realizada e que aparece entre parênteses indica o lançamento comercial do filme: “Enfim, depois de muita luta e trabalho madrugadas adentro, o Zé do Lino (este o nome do personagem principal do filme Absolutamente Certo) passa a figurar nas telas dos cinemas brasileiros” (PASCHOAL, 1962, p.47). Januario de Paschoal, então, comenta sobre o sucesso de público e crítica do filme, entretanto não há qualquer debate sobre o filme em si ou sobre o valor das chanchadas para o cinema brasileiro.

Vale destacar que o livro foi publicado em 1962, quando o próprio termo chanchada ainda não era comumente utilizado como ideia de gênero cinematográfico, porém era habitual em críticas como adjetivo de filmes, supostamente, de baixa qualidade. As produções populares da Atlântida também não haviam ainda sido repensadas como obras de valor no cinema brasileiro. O pesquisador Rafael de Luna Freire nos oferece uma perspectiva histórica sobre tal questão:

[...] foi provavelmente na passagem para os anos 1960 e ao longo da primeira metade dessa década que o termo chanchada, com seu caráter pejorativo, se substantivou, se consolidou e se popularizou definitivamente no vocabulário cinematográfico, sobretudo em oposição a um novo cinema brasileiro que se anunciava como uma ruptura radical com o passado. Ainda que chanchada permanecesse sendo um adjetivo utilizado para conferir um caráter negativo a todo e qualquer tipo de filme – sendo apropriado com as mais diferentes finalidades e pelas mais diferentes pessoas, fosse um Glauber Rocha ou um Antonio Moniz Vianna, fosse para defender ou atacar o Cinema Novo –, ela passou também a ser largamente utilizada no sentido de um substantivo a englobar genericamente as produções populares, sobretudo comédias e musicais, anteriores ao Cinema Novo. Chanchada passou a representar os filmes ditos vulgares, desonestos e comerciais que representariam até um perigo para um cinema nacional “autêntico”, que deveria ser tudo que a chanchada não o era. (FREIRE, 2011, p. 74)

O termo “chanchada” só se consolida na década de 1960 como forma de abranger diversos filmes de caráter popular que tinham características diversas entre si. Ao longo dos

anos foram várias as denominações a esse conjunto de obras como: “filmusicais”, “carnavalescos”, “musicarnavalescos”, dentre outras formas de classificação.<sup>24</sup>

*Introdução ao cinema brasileiro*, de Alex Viany, foi publicado originalmente em 1959. Em sua segunda edição, publicada em 1987, há um apêndice do próprio autor. Neste anexo ao texto original, que fora escrito em 1968, Viany faz um apanhado sobre a década de 1960 no cinema brasileiro:

Dentro da desorganização endêmica e da aparente inconseqüência que têm caracterizado a história do cinema brasileiro, os primeiros vagidos desse movimento de renovação começaram a ser entreouvados no início da década de 1950, quando um grupo de cineastas jovens desfechou uma ofensiva em duas frentes: numa, contra o cosmopolitismo oco das produções mais pretensiosas, que procuravam tardiamente importar os padrões de uma Hollywood em decadência; noutra, contra o populismo falso das desleixadas comédias musicais a que se deu o nome de chanchadas. (VIANY, 1987, p. 149)

Deste trecho do crítico e historiador Alex Viany, é possível depreender duas questões importantes. A primeira é a forma como o autor comenta sobre as chanchadas. A frase “a que se deu o nome de chanchadas”, associada à questão que Freire levanta de que a denominação *chanchada*, ganha um maior protagonismo nos textos do cinema brasileiro, a partir da década de 1960, e indica um início de incursão de Viany com esse termo. Mesmo porque, no texto publicado em 1959, a palavra *chanchada* aparece pela primeira vez na página 165 (VIANY, 1987). Todavia, ao longo do livro, são encontrados outros termos para denominar o cinema popular da época, inclusive o já mencionado “musicarnavalesco”, neologismo criado pelo próprio Viany (Ibid).

A segunda questão relevante para o presente trabalho é a forma como Viany trata os filmes classificados como chanchadas. A presente descrição destaca uma negação a essas obras que viriam a ser conhecidas como chanchadas como impossíveis de serem valorizadas, de forma geral. De acordo com Viany, são apenas imitações grosseiras de uma Hollywood em decadência. Bem distante da ideia de “gênero verdadeiramente brasileiro” (SHAW; DENNISON, 2007, p. 77), destacado pelas pesquisadoras inglesas Lisa Shaw e Stephanie Dennison no livro *Brazilian National Cinema*, que valorizam um pensamento sobre as chanchadas no cinema brasileiro que acabou por cristalizar-se.

Ainda sobre o texto redigido em 1968, Alex Viany comenta sobre os filmes dirigidos por Roberto Farias: “Em 1960, Alinor Azevedo, decano dos escritores brasileiros de cinema,

---

<sup>24</sup> FREIRE, Rafael de Luna. *Op. cit.*

ajudou Roberto Farias, formado na chanchada, em seu primeiro esforço sério, *Cidade Ameaçada*”. (VIANY, 1987, p. 150). Os filmes anteriores realizados por Roberto Farias haviam sido *Rico ri à toa* (1957) e *No mundo da lua* (1958), são classificados como chanchadas e, por isso, não seriam sérios, na ótica de Viany.

A mudança de figura sobre as chanchadas como obras a serem valorizadas no cinema brasileiro acontecem posteriormente, nas décadas de 1970 e 1980. Freire (2011) traça um percurso histórico, destacando mudanças pontuais no olhar sobre as chanchadas entre críticos e pesquisadores brasileiros e uma já fixação do termo nos textos sobre cinema publicados no país. Entre todas as questões levantadas, no clássico ensaio de Paulo Emílio Salles Gomes *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* em que o pesquisador valoriza o contato do público brasileiro com o produto nacional, ou em livros como *Cinema e humanismo*, de Alberto Silva publicado em 1975, mesmo ano de lançamento de outro livro, *Filmusical brasileiro e chanchada*, de Rudolf Piper, surge uma visão do Cinema Novo menos combativa a um cinema industrial. O mesmo ocorre em uma entrevista de Jean-Claude Bernardet, cedida em 1974, na qual o mesmo destaca a importância de *Nem sansão, nem Dalila* (Carlos Manga, 1954), como um importante filme político.<sup>25</sup>

Freire continua o debate acerca da consolidação do termo *chanchada* nos estudos de cinema brasileiro:

Diferentemente do Viany de *Introdução ao cinema brasileiro* (1959) que via a chanchada como uma identidade posterior à do “musicarnavalesco”, e de Paulo Emílio (1966; [1973] 2001) que definiu a chanchada como um fenômeno e como uma modalidade de comédia musical distinta do carnavalesco, na dissertação de João Luiz Vieira (1977) – como na entrevista de Bernardet (1974), no livro de Piper (s.d. [1975]) e em grande parte dos artigos e críticas dos anos 1960 e 1970 –, a chanchada já passava a abarcar o carnavalesco. A partir desse e de outros trabalhos dessa época, se consolidaria definitivamente a dominação discursiva da chanchada frente a outros termos de identificação genérica (film-revista, comédia musical, filmusical, carnavalesco, musicarnavalesco etc.), num claro processo de regenerificação. (FREIRE, 2011, p. 79-80)

A década de 1970 foi então fundamental para estudos mais sistemáticos da chanchada, a partir de uma concretização do termo para definir um cinema de características populares produzidos nos Brasil entre as décadas de 1930 a 1950. A década de 1980 também é importante para a consolidação da chanchada como gênero, especialmente por conta do livro *Esse mundo é um pandeiro*, de Sérgio Augusto.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Publicação originalmente de 1989.

Freire também detecta certos problemas a essa generificação em seu artigo<sup>27</sup>, mas o que cabe para a presente dissertação é destacar como o olhar do próprio Anselmo Duarte se reformula sobre as chanchadas, à medida em que os estudos sobre história do cinema brasileiro vão se transformando sobre os filmes populares produzidos no país durante a primeira metade do século XX. Como a primeira biografia é de 1962 e a segunda de 1993, o hiato entre elas se dá, justamente, em um momento de mudança de olhar sobre as chanchadas.

### 1.3 - A imagem de Anselmo Duarte no cinema brasileiro

A análise das biografias de Anselmo Duarte é importante para destacar como se concretizou a sua imagem, seja a partir de certas idealizações sobre o cinema brasileiro ou da própria figura do cineasta. Da jornada como ator, antes de dirigir seu primeiro filme e a partir de suas biografias disponíveis, é possível depreender duas questões significativas para o presente trabalho. A primeira é que ele ainda não havia conhecido um grande fracasso em sua vida profissional. É verdade que ele não brilhou logo de cara, mas tudo pareceu uma escalada sem tombos até se tornar um ator de primeira grandeza no cinema nacional, mesmo trabalhando ao lado de atores que se consolidaram na memória do público, tais quais Eliana Macedo, Grande Otelo e Oscarito e, posteriormente, Tônia Carrero, Paulo Autran e Alberto Ruschel. E, mesmo assim, ainda não havia conhecido o que seria o ápice de seu sucesso, a *Palma de ouro no festival de Cannes*, já como diretor - Reforço aqui que esse suposto ápice parte das biografias sobre Anselmo Duarte e, em grande parte das matérias de jornal coletados para a presente dissertação que valorizam o prêmio como momento central na carreira de Anselmo Duarte.<sup>28</sup>

No entanto, em um olhar mais atento sobre a carreira de Anselmo Duarte, é possível inferir que não foi uma carreira linear, sem eventuais declínios. A edição nº 26 de 1954 da revista *A cena muda* chama a atenção porque indica que Anselmo Duarte estaria pronto para

---

<sup>27</sup> “De um modo geral, estes trabalhos sobre as chanchadas apresentam diversos problemas comuns à maioria dos estudos genéricos desse tipo, como indefinições de seu escopo, excessivo alargamento das fronteiras ou a restrição a alguns períodos ou diretores dentro do gênero, assim como o privilégio a filmes que revelem “consciência política” (Nem Sansão nem Dalila) ou se constituam em “chanchadas reflexivas” (Carnaval Atlântida).” (FREIRE, 2011, p. 80-81).

<sup>28</sup> Um exemplo da tendência de considerar Anselmo Duarte como um personagem conhecido do cinema brasileiro por conta de *O pagador de promessas* é de uma matéria do *blog* potiguar *brechando* sobre a exibição do filme *Veneno* na cidade de Natal publicada em maio de 2020: <https://www.brechando.com/2020/05/anos-50-filme-porno-em-natal-causou-escandalo/>. Em certa altura, a criadora do *blog* afirma: “O protagonista do filme era Anselmo Duarte, que uma década depois ficaria conhecido por dirigir “O pagador de promessas”. No entanto, Anselmo Duarte já era bastante conhecido quando *Veneno* foi lançado nas salas de cinema e não ficou conhecido por dirigir *O pagador de promessas*.”

viajar ao México e recomeçar a carreira de ator por lá. São duas notas acompanhadas de duas fotografias. Uma do próprio Anselmo Duarte em frente a sua casa e a outra de Ilka Soares preparando o enxoval de Anselmo Duarte Jr., o primeiro filho do casal.

A primeira nota, que fica acima na página da revista informa o seguinte: “ILKA PREPARA O ENXOVAL - Depois de Eliane Lage e Tom Payne, cujo bebê foi recebido com muito carinho pelos fãs, chegou a vez de Ilka Soares e Anselmo Duarte, muito em breve orgulhosos papás...” (A CENA MUDA, 1954, p. 19). A revista, que tinha uma característica de revista de fãs<sup>29</sup>, chamava a atenção para casais que se formavam nos bastidores dos estúdios. Tom Payne era diretor e Eliane Lage atriz contratados da Vera Cruz, assim como Anselmo Duarte e Ilka Soares eram funcionários da empresa.

A segunda nota também comenta sobre a vida pessoal de Anselmo Duarte, porém também se dedica a revelar sobre a sua vida profissional: “ANSELMO TAMBÉM VAI... - A exemplo de Alberto Ruschell, convidado para filmar no estrangeiro, Anselmo também não demora para embarcar para o México” (A CENA MUDA, 1954, p.19). Os dois atores que, em 1953, tinham feito sucesso na Vera Cruz com *Sinhá Moça* - no caso de Anselmo Duarte -, e *O Cangaceiro* - no caso de Ruschell - estavam cotados para sair do Brasil e trabalhar no México.

Chega a ser curioso notar que nenhuma biografia de Anselmo Duarte mencione que ele foi cotado para ir ao México. Algumas pistas são oferecidas em outras edições de *A Cena Muda*. Na edição nº 29 de 1952, há uma nota de que Anselmo Duarte contracenaria com Leonara Amar<sup>30</sup> em *Veneno*: “mais uma produção da Vera Cruz, com a encantadora “estrêla”

<sup>29</sup> As revistas de fãs surgiram nos Estados Unidos (...) Surgem ainda por volta de 1910, as primeiras revistas como *Motion Picture Story Magazine*, *Moving Picture Tales*, *Photoplay* e a edição de domingo do *Chicago Tribune* (...) De todas elas, a mais famosa foi a *Photoplay* (ADAMATTI, 2008, p. 17).

<sup>30</sup> Leonora Amar atuou apenas em *Veneno* no Brasil e depois encerrou sua carreira como artista. Ela iniciou a sua carreira na rádio brasileira e viajou para os Estados Unidos com a intenção de continuar a sua carreira. Contudo, foi descoberta por um produtor mexicano e desembarcou no México para iniciar sua vida de atriz. Participou de alguns filmes no país. Inclusive teve papel de destaque em *O Mago* (Miguel M. Delgado, 1949), protagonizado por Cantinflas. Em 1952, atuou na produção americana *Capitão Scarlett* ao lado de Richard Greene, filme que foi possível acessar no site *youtube* com dublagem em espanhol. Em sua biografia no site Adoro Cinema há um destaque de que Leonora Amar foi casada com Miguel Alemán, presidente mexicano entre 1946-1952: <http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-544122/biografia/>. A mesma informação aparece em matérias do jornal O Globo: <https://oglobo.globo.com/rio/idoso-internada-ha-cinco-meses-em-hospital-do-rio-transferida-para-abrigo-5726992> e jornal GGN: <https://jornalgnn.com.br/brasil/o-esclarecimento-do-caso-de-leonora-amar-rousseau/>. Entretanto, em sua biografia na Wikipédia em espanhol, essa informação não aparece, tampouco em sua biografia em inglês no mesmo site que oferece o livro *Beauties of mexican cinema*, de Rogelio Agrasánchez como referência. Devido ao contexto de pandemia por conta do novo Coronavírus, não foi possível acessar o livro até então. Contudo, pelo fato do presidente mexicano ter como nome público Miguel Valdés - seu nome completo é Miguel Aleman Valdés - e por ter sido casado com Beatriz Velasco de 1931-1981, acreditamos ser uma informação que não procede. O professor Dr. Fabián Núñez mencionou durante a qualificação que Leonora Amar teve um relacionamento amoroso com o presidente do México, embora não tenha se casado com o mesmo, aparentemente.



brasileira do cinema mexicano, Leonora Amar, que contracena com o conhecido galã Anselmo Duarte. A fotografia estará a cargo de Edgar Brasil” (A CENA MUDA, 1952, p. 20). Certamente, essa informação não quer dizer muito, além do fato de que Anselmo Duarte teve contato com uma profissional do cinema mexicano.

Outra pista é oferecida pela edição nº 27 de 1954 - seguinte à edição que deu a nota de que Anselmo iria para o México - nesta, há uma matéria<sup>31</sup> com Alberto Ruschell na qual ele comenta sobre a condição dos atores no cinema brasileiro. Na matéria, não há qualquer menção a uma possível viagem de Ruschell ao México, porém há uma referência à figura de como os atores que eram considerados famosos na época eram observados:

No panorama (pouco animador) do atual cinema brasileiro dá satisfação saber que existem atores do quilate de Alberto Ruschell. Ele tem sabido portar-se bem em meio a tanta desordem moral e financeira, e é dos raros que acredita realmente na recuperação do filme nacional, colaborando com seu esforço de ator consciente, pela emancipação artística do cinema de sua pátria. Eu que o conheci mais intimamente, bem posso avaliar quanta fibra possui esse moço destituído de vaidades, cuja maior ambição é alcançar seu ideal na vida. Alberto Ruschell chegou a pensar que esse ideal não estava no cinema brasileiro. Mostrou-se insatisfeito de sua carreira e imaginou até que melhor seria deixar tudo que fôra feito, para trás, e empreender vida nova. Raramente isso acontece com um artista. Principalmente se esse artista vive em ambiente tão acanhado como o de nosso cinema, que mesmo assim tem feitos ídolos inutilmente. Lembro-me de que uma manhã, no Rio, Anselmo Duarte, na época ainda mais ou menos desconhecido, queixou-se a mim de sua situação, e apontou o cinema nacional como grande culpado pelo que sentia. De fato, um artista de talento é revelado num filme e passa a ter determinados deveres para com o público que jamais compreenderá. (A CENA MUDA, 1954, p. 29)

A partir da matéria da revista *A Cena Muda*, fica esboçado que tanto Alberto Ruschell como Anselmo Duarte tinham questionamentos sobre a figura do artista no cinema brasileiro: a figura que o artista deveria aparentar para valorizar sua imagem. No caso de Anselmo Duarte, especificamente, já havia uma imagem desgastada por conta das fofocas que o rondavam, como artista reconhecido que era. Todas as suas ações passaram a ficar mais expostas e a imprensa da época se aproveitou da exposição de Anselmo para fazer matérias sobre sua vida pessoal.

A revista *Escândalo* foi uma publicação voltada para a vida pessoal de celebridades brasileiras. Primeiramente, o subtítulo da revista era *Rádio - Teatro - Cinema* e, posteriormente, passou a ser *Rádio - Teatro - Cinema - Boite - Televisão*<sup>32</sup>, indicando os

<sup>31</sup> A matéria é assinada por Gilmar Dias

<sup>32</sup> Ver imagem em anexo.

espaços e meios de comunicação reconhecidos pelo público que gostaria de conhecer a vida dos astros e estrelas da época.

Na edição nº 21, de agosto de 1953, a capa da revista foi de Anselmo Duarte - indicação de sua relevância junto ao público - com o título da matéria *Emoções da carne*, acompanhada de sua fotografia na capa. No miolo da revista, a matéria não tem, ao menos, uma consideração sobre a carreira de ator de Anselmo Duarte, apenas os seus casos pessoais e julgamentos morais de suas histórias:

Anselmo Duarte casou-se com Ilka Soares no Uruguai, já que no Brasil - tudo nos leva acreditar - tornar-se-ia difícil. Ainda não há muito, êle ocupou as colunas policiais da imprensa. Motivos: - baixeza sexual. Seduziu uma menor em São Paulo, fugindo covardemente à responsabilidade de reparar o mal... Fatos como êste, verdadeiramente degradante, é comum para o “astro” do cinema nacional. Casou-se no Uruguai, porque as nossas leis não permitem desajustamento moral... Mas estava eu falando em Anselmo Duarte e não de um modo geral: - no mês passado foi publicado uma reportagem sobre êste senhor: - são muitas as opiniões que se ouve sôbre a personalidade de Anselmo Duarte. Para alguns o “artista” nacional não passa de um depravado, sem moral nem princípios. Para outros é um afeminado, ignorante ou, no melhor dos casos, um pobre coitado. (ESCÂNDALO, 1953, p.19-21)

A revista ainda tem duas fotografias de Anselmo Duarte em seu miolo. Na primeira, aparece dando um autógrafa para uma moça e a legenda comenta: “ÊLE E UMA FÃ... Cuidado Srta.!”. Já na segunda fotografia Anselmo aparece com uma arma, curvado e de olhos cerrados, como se estivesse próximo a iniciar um tiroteio. A legenda descreve: ANSELMO DUARTE, cuidado com êle...”. Nas duas fotografias, as legendas expressam como Anselmo seria perigoso e o melhor seria não manter qualquer forma de contato com ele.

Primeiramente, cabe destacar que o fato de Anselmo Duarte se casar com Ilka Soares no Uruguai foi por conta da possibilidade de divórcio, lei que já existia por lá, porém ainda não era institucionalizada no Brasil. O fato do casal matrimoniar no Uruguai, como pode ser visto, foi entendido como devassidão moral por parte da imprensa brasileira.<sup>33</sup> Na realidade,

---

<sup>33</sup> Há poucas informações do primeiro casamento de Anselmo Duarte. Mesmo em suas biografias, o assunto não costuma ser tratado com profundidade. Embora, desta relação, tenham nascido seus dois primeiros filhos: Regina e Ricardo. Em relato no livro de Cristina Magalhães, Anselmo Duarte se limita a dizer o seguinte: “Meu primeiro casamento durou muito pouco. Minha mulher, cujo nome prefiro não citar, era nova demais para ter dois filhos. O primeiro nasceu quando ela tinha 17 anos e o segundo, um ano depois. Ela não era uma boa mãe e houve muita briga por causa das crianças. Eu saía muito, para bares e restaurantes, e não deu certo. Quando meus filhos fizeram três anos, tirei-os dela e os coloquei em um colégio interno, no Rio” (MAGALHÃES, 2005, p. 34).

Anselmo Duarte faz crer em sua biografia, justamente o contrário. A decisão de se casar no Uruguai, viria, na verdade, por motivos nobres:

No dia 29 de maio de 1953 casamos no Uruguai, onde era permitido o divórcio. Sempre apoiei o discurso do deputado Nelson Carneiro que fazia ponto no Beco dos aflitos e defendia o direito de divórcio no Brasil. No meu casamento não poderia entrar em choque com o ideal. Também advoguei o divórcio embasado na experiência de minha mãe que foi abandonada pelo marido com sete filhos. Houvesse divórcio naquela época, ela teria direitos que fariam minorar suas dificuldades. (SINGH JR., 1993, p. 55)

Há uma valorização de um ideal e de uma lembrança da mãe de Anselmo sobre as dificuldades causadas por ter sido abandonada pelo marido, fatores determinantes para o casamento no Uruguai de duas grandes estrelas do cinema brasileiro da época. Em sua biografia posterior, contudo, a ideia de casar no Uruguai já não parece tão idealista como aparenta ser no texto de onze anos antes, porém, ao menos, havia um cuidado aparente com a então esposa Ilka Soares:

E casei no Uruguai, como ela queria, porque não havia divórcio no Brasil e a Ilka tinha medo de que a nossa união fosse só fogo de palha e não queria ficar atada a compromissos no Brasil. Casamos no Uruguai porque não valia nada no Brasil e, assim, ficávamos juntos porque queríamos, não por obrigação. (MERTEN, 2004, p. 220-221)

Entretanto, na biografia de Ilka Soares, a atriz destaca um motivo completamente diferente sobre a ideia de se casar no Uruguai:

Resolvemos nos casar. Ele tinha uma união prévia – que não foi oficial, mas havia gerado dois filhos. Até poderíamos casar por aqui. Planejamos a igreja, que seria a Nossa Senhora do Brasil, no Jardim Europa. Pensei dias e noites no vestido de noiva, sonhei com aquilo tudo que toda mulher sonha; mas a ex-mulher do Anselmo ficou ameaçando fazer escândalo. E, como ele era muito famoso, estava no auge do sucesso, eu também já era bem conhecida, optamos por evitar a exposição. Até pensamos num sítio, escondido, mas já existia paparazzi profissionais e a coisa acabaria nos jornais, ia virar novela mexicana. Então, aceitei a ideia dele de casar no Uruguai. (ASSIS, 2005, p. 128-9)

Pelo que se pode extrair da lembrança de Ilka Soares, não havia nada de lembranças da mãe ou de defender a possibilidade de divórcio no Brasil, um país conservador que mantinha as mulheres presas aos seus maridos para sempre. Todavia, existia da parte de Anselmo e também da parte de Ilka, um medo de escândalos nas revistas de fofocas como a

própria revista *Escândalo*, que veio a fazer a matéria sobre Anselmo Duarte ter um caso com uma menor de idade.

A figura de Anselmo Duarte como galã era a imagem de uma vida tumultuada na ordem pessoal. Algo que, em algum momento, pode ter levado Anselmo Duarte, de fato, a se cansar de toda a exposição e a desejar recomeçar a construir a sua carreira como ator no México. Embora, é provável que haja também outra explicação - que se soma à imagem de galã -, que fez com que Anselmo Duarte, assim como Alberto Ruschell, desejassem sair do Brasil.

A Companhia Cinematográfica Vera Cruz declarou falência em 1954 e um projeto de indústria cinematográfica brasileira se tornou cada vez mais distante, como observamos anteriormente. Anselmo Duarte e Alberto Ruschell eram dois atores benquistos dentro da Vera Cruz e o encerramento das produções do estúdio pode ter causado uma necessidade de buscar novas possibilidades de trabalho em produções dentro de um processo industrial de cinema. Sendo assim, pensar no México como possibilidade para dar continuação à carreira de ator fazia sentido, pois o país tinha uma indústria cinematográfica solidificada na década de 1950 e seria um espaço adequado para manter ou até expandir a fama.

Como o próprio Anselmo Duarte destaca, a Vera Cruz fez a sua fama crescer em larga escala:

A Vera Cruz fez crescer minha fama desmedidamente. Criaram um programa para mim, na rádio Record. As fãs eram em número interminável. Quando completei 32 anos de idade, ganhei um presente misterioso: um carro inglês conversível, da marca Jaguar, dos mais caros à época. Junto com o veículo um cartão: “Procure-me, sua fã”. O fato atçou os colunistas sociais. (SINGH, 1993, p. 54)

Certamente, esse acréscimo na fama de Anselmo Duarte também tinha a ver com a sua imagem nas revistas de fãs: “A publicidade sob forma de reportagem dos filmes brasileiros em 1952 nas duas revistas (*Cena Muda* e *Cinelândia*) era centrada na produção da Vera Cruz” (ADAMATTI, 2008, p. 193). Entretanto, a possibilidade de se tornar um astro internacional devia ser bastante chamativa. Não foi encontrada nenhuma notícia concreta de que houve abertura do cinema mexicano a ponto de receber Anselmo Duarte, mas, em nota da revista *A Cena Muda* na edição nº 37 - a última de 1954 - há uma retrospectiva do ano no cinema brasileiro intitulada: *Cinema Nacional em 54*. Dentre vários trechos de notícias que foram importantes no ano, há uma que informa: “Anselmo Duarte confirmou o convite recebido para filmar no México” (A CENA MUDA, 1954, p. 41).

A partir do trecho destacado, é possível inferir que houve um convite de algum produtor mexicano para que Anselmo Duarte viesse a participar, ao menos, de um filme no México. Cabe destacar, contudo, que nas biografias sobre Anselmo Duarte, após o encerramento das atividades da Vera Cruz, Anselmo voltou ao Rio de Janeiro e fez mais alguns filmes antes de dirigir *Absolutamente Certo*. Entretanto, em 1954, a ida para o México parecia um horizonte possível.

Havia alguma relação entre o cinema brasileiro e o cinema mexicano na década de 1950. Mesmo em um filme da Atlântida, *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952) essa relação foi acentuada por conta da adição da cubana Maria Antonieta Pons ao elenco. Pons, também conhecida como “furacão de Cuba”, fazia muito sucesso como rumbeira no cinema mexicano e veio ao Brasil para que a Atlântida fizesse um filme com maior facilidade de entrada no México.

Victor Lima, em entrevista realizada pelo professor e pesquisador João Luiz Vieira, em 1980, comenta sobre a inserção da atriz em *Carnaval Atlântida*. Ela teria vindo ao Brasil para fazer outro filme, mas os estúdios da Atlântida incendiaram e Severiano Ribeiro pediu a Lima para encaixar Maria Antonieta Pons no filme (FREIRE; PEREIRA; VIEIRA, 2018). Coube ao roteirista, então, pensar em uma forma de inserir Pons em *Carnaval Atlântida*. Assim, foi criada a personagem Lolita, que encanta o professor Xenofontes, vivido por Oscarito. Vale destacar ainda, que segundo Victor Lima, *Carnaval Atlântida* tem dois cortes finais diferentes, um exclusivo para o cinema mexicano com maior número de sequências com Maria Antonieta Pons para chamar a atenção do público do país norte-americano. Ainda segundo Lima, o filme fez uma boa bilheteria no México, indicando assim, uma aproximação entre o cinema brasileiro e o cinema mexicano:

E o marido dela, eu esqueci o nome dele, era um grande produtor lá no México, ele fez o seguinte, ele ficou com os direitos para o México da fita. Então, depois que terminou a fita, ele fez uns números com ela porque a Maria Antonieta Pons não sabia dançar. Ela rebojava de bossa, de modo que era incapaz de repetir um movimento de dança dentro do ritmo, dentro da música. Então você não podia cortar e pedir para repetir porque ela não sabia o que tinha feito. Então, a gente filmava todos os números dela com três câmeras, duas câmeras de lado e uma câmera de centro e deixava rodar e tal e ela se mexia lá e depois montava. Então, a gente tirou vários musicais dessa fita e lá no México encaixou os números dela porque aqui no Brasil, se não me engano, só tinha um ou dois números dela.

JL: Ela dança com o Oscarito uma hora...

VL: E depois tem outro..., mas na fita lá, ele tirou vários e deixou outros números dela. E ele ganhou uma fortuna com a fita lá no México.

JL: Com o Carnaval Atlântida, é?

VL: Sim! Ganhou uma fortuna lá. (FREIRE; PEREIRA; VIEIRA, 2018, p. 17-18)

Maria Antonieta Pons era uma das rumbeiras mais conhecidas do cinema mexicano. Assim, a personagem Lolita é muito mais sensual do que a sua prima Regina, vivida por Eliana Macedo. Eliana, nos filmes da Atlântida, de forma geral, compunha personagem muito mais comportada do que a encarnada por Maria Antonieta Pons que exala sensualidade. Como destaca o pesquisador Maurício Bragança:

As rumbeiras, por exemplo, protagonistas dos melodramas musicais cabareteros, invadiram não só o imaginário brasileiro com sua sensualidade caribenha e referências de uma latinidade expandida, mas também as produções do cinema brasileiro. Em terras de mulatas, as rumbeiras disputavam a preferência dos fetiches nacionais no desenho das curvas do corpo feminino. É nessa chave que podemos pensar a rumbeira Maria Antonieta Pons num filme emblemático do cinema brasileiro como *Carnaval Atlântida*, dirigido por José Carlos Burle, na Atlântida, em 1952. O público brasileiro já estava em sintonia com estas atrizes e personagens. Na comédia, Lolita encarnava a sensualidade selvagem e indomada de uma latinidade que, naquela altura, já integrava a troupe de artistas brasileiros do filme. (BRAGANÇA, 2012, p. 43-44)

A questão levantada por Maurício Bragança de que as rumbeiras permeavam o imaginário do público brasileiro se dá por uma inserção relevante dos filmes mexicanos no Brasil. Afinal, o México tinha uma indústria cinematográfica bastante solidificada na década de 1950. Na década de 1940, foi criada a PELMEX (Películas Mexicanas), distribuidora de filmes mexicanos que tinha trinta e nove filiais ao redor da América Latina sem contar com o Brasil. Retornando à questão de Anselmo Duarte no final de 1954, ir para o México, acreditamos que poderia ser uma possibilidade real de ingressar em uma indústria consolidada e com possibilidade de inserção dos filmes nas salas de cinema brasileiras:

Os objetivos da PELMEX são: a produção, distribuição, bem como a exibição de filmes cinematográficos de produção mexicana e de qualquer outra procedência. Logo se define um largo espectro de atuação, que inclui uma carteira em 16mm e já engloba pagamento a agentes e exibidores do Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Recife e Porto Alegre. Entre nós a rede compreendia a atuação nos principais territórios: a matriz no Rio de Janeiro, sucursais em São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte, Recife e Ribeirão Preto e Agências em Salvador e Curitiba... O Brasil, apesar de contar com uma cinematografia própria, consta como um grande consumidor de filmes estrangeiros, de preferência em idioma espanhol. Por isto os mexicanos abriram sucursais nas principais cidades e foram adquiridas salas para assegurar a distribuição do cinema mexicano. (AMANCIO, 2018)

Há de se destacar que, no caso da possível ida de Anselmo Duarte para o México, só é possível trabalhar com suposições. Entretanto, é fato que as biografias utilizadas para debater o seu percurso valorizam sua pretensão de chegar ao trabalho de diretor dentro de uma cadeia hierárquica valorizado na teoria de autor, no qual a função de direção é o topo. Dessa forma, não é formulado qualquer destaque para a carreira de galã de Anselmo Duarte, especialmente sobre a inserção na indústria cinematográfica mexicana que não se concretizou.

Afinal, lidar com a intenção de Anselmo Duarte de ir ao México para continuar a trabalhar como ator, cria um conflito na condição de valorizá-lo como um diretor ou alguém que concebeu essa ideia desde o início de seu trabalho no cinema. A ida para o México iria, no mínimo, adiar o sonho de dirigir um filme que já havia sido adiada uma vez, ao deixar a Atlântida e ir para a Vera Cruz. Ou seja, Anselmo Duarte levaria tão a sério a carreira de ator como a vontade de ser diretor, ao menos, nessa fase específica de sua carreira. Mais ainda, sair da produção cinematográfica industrial seria uma necessidade e não uma intenção. Começar a trabalhar em filmes independentes seria uma imposição por conta do fechamento da Vera Cruz e a falta de outro estúdio de grande porte para trabalhar.

A questão aqui não é indicar que Anselmo Duarte tinha preferência pela carreira de ator ou algo parecido. Afinal, assim como há matérias sobre a possibilidade de viagem para o México de Anselmo Duarte nas revistas da época, ele também manifestava seu desejo de se tornar um realizador. Como a matéria da revista *Cine Fan* nº 18, de 1956. Nesta, Anselmo Duarte afirma: “Ainda dirigirei um filme brasileiro” (CINE FAN, 1956). Ou mesmo na revista *A Cena Muda* nº 4, de 1952 em que Anselmo Duarte aparece na capa e em matéria dedicada ao seu trabalho, há o título: “Anselmo Duarte quer ser diretor” (CENA MUDA, 1956, p. 17). Sinal incontestado do interesse de Anselmo Duarte na direção. Entretanto, Anselmo refletiu sobre outras possibilidades para a sua carreira na década de 1950, inclusive, continuar a carreira de ator em outro país, no caso, o México. Esse apagamento sobre uma das possibilidades de caminhos na carreira de Anselmo Duarte facilita um ideal de “caminho natural” para a direção, apesar dessa trilha ter sido muito mais tortuosa do que os textos mais comuns sobre Anselmo Duarte deixam a entender.

O assunto da industrialização traz outra questão: Anselmo Duarte foi o galã dos dois principais estúdios brasileiros da década de 1950, mas o *Cinema Novo*, movimento fundamental no cinema brasileiro da década de 1960, questionava a proposta de cinema industrial que tinha uma aproximação do cinema de Hollywood. O cinema hollywoodiano dominava o mercado exibidor brasileiro desde o fim da Primeira Guerra Mundial, momento

em que as produtoras de Hollywood passaram a disputar o mercado exibidor mundial de forma mais intensa.<sup>34</sup> Durante a década de 1960, Hollywood já era reconhecida como o principal centro produtor de filmes do mundo:

Talvez tenha sido uma questão de momento, mas por caminhos que ainda precisam ser traçados, “Hollywood” (não Los Angeles, tampouco São Fernando) se tornou não só a metonímia para designar a indústria cinematográfica americana, como extrapolou essa associação para ser identificada e apropriada globalmente pelo senso comum como símbolo de “cinema”. (BUTCHER, 2019, p. 28)

Por essa condição, o cinema de Hollywood era entendido pela turma cinemanovista como imperialista. Afinal, utilizava do poderio financeiro para inserir os filmes do mercado exibidor estrangeiro.

É conhecida a briga entre Anselmo Duarte e os membros do *Cinema Novo*, especialmente por conta de uma suposta inveja pelo prêmio de Anselmo Duarte em *Cannes*. Contudo, chama a atenção que Anselmo fosse um dos rostos melhor que representava o projeto de industrialização do cinema brasileiro que os cinemanovistas combatiam veementemente no início do movimento. Pode ser que a distância entre as partes tenha surgido por conta de questões anteriores à década de 1960, por conta de uma imagem que os membros ligados ao *Cinema Novo* faziam de Anselmo Duarte. A questão aqui não é indicar que o conflito dos cinemanovistas com Anselmo partiu exclusivamente de sua condição como galã, mas que um dos fatores do conflito seria a figura de Anselmo como galã do cinema de estúdio e personagem das revistas de fofocas, materiais de cinema do qual o movimento desejou se afastar.

O que faz mais sentido de pensar até aqui é que a formação de Anselmo Duarte se deu no seio de um projeto industrial do cinema brasileiro e que seus interesses ao longo da carreira vão cumprir uma tradição na qual ele desabrochou para a arte cinematográfica. E *Vereda da salvação* foi seu primeiro trabalho em que ele fugiu dessa condição, se

---

<sup>34</sup> “Antes da Primeira Guerra Mundial, a presença do cinema americano em mercados externos era tímida e localizada. Não havia uma exportação organizada ou volumosa, como já ocorria com várias companhias de cinema europeias – sobretudo as francesas, e principalmente a Pathé, que desde muito cedo investiu em mercados estrangeiros. Essa expansão internacional relativamente tardia da indústria do cinema americano, em descompasso com a própria economia do país no mesmo período, costuma ser explicada pela situação do mercado interno até meados de 1909, marcado pela “guerra das patentes” (que consumia tempo, dinheiro e gerava um ambiente de incerteza) e pelo desequilíbrio que se formou entre os setores da produção e exibição/distribuição durante o *boom* dos *nickelodeons* e *exchanges*, a partir de 1905.” (BUTCHER, 2019, p. 164).



aproximando esteticamente do *Cinema Novo* que tinha como um dos principais interesses questionar convenções narrativas classicistas do cinema industrial.

#### 1.4. O fim da Vera Cruz

Em uma narrativa comum da história de Anselmo Duarte, a ligação entre o fim de sua carreira na Vera Cruz com o início de seu trabalho como diretor é normalmente vista como um acontecimento natural. Passagem essa, que seria permeada pela atuação em alguns filmes. Contudo, além da fracassada viagem para o México, há outras questões que parecem ser relevantes destacar no contexto biográfico de Anselmo Duarte, e que não fazem parte de suas biografias tradicionais. Primeiro: Anselmo Duarte largou duas produções brasileiras que estavam em andamento. Segundo: Anselmo Duarte tem alguns trabalhos relevantes no cinema em que não necessariamente foi o diretor.

Sobre a primeira questão, há filmes como *Floradas na serra* (Luciano Salce, 1954) e *Senhora* (não finalizado), nos quais Anselmo Duarte iniciou a produção ou foi confirmado no papel, mas que não terminou a realização. As duas obras são produções paulistas, *Floradas na Serra* é da Vera Cruz e *Senhora* é indicado como um filme da Multifilmes no *site* de bases da Cinemateca Brasileira.<sup>1</sup> As duas obras não fazem parte da filmografia de Anselmo Duarte, afinal, não faria sentido indicar um filme em que ele não terminou seu trabalho ou que sequer foi realizado. Entretanto, é curioso perceber como em suas biografias essas questões também não aparecem. Ou seja, duas obras das quais Anselmo Duarte retira-se depois de iniciadas - ao menos a pré-produção - não fazem parte de seu histórico. A respeito de *Floradas na Serra*, a atriz do filme e ex-esposa de Anselmo Duarte, Ilka Soares, relembra em sua biografia:

Em São Paulo, fechei contrato para duas produções. Depois do Esquina (da ilusão), veio então um dos filmes mais conhecidos da minha carreira – Floradas na Serra. A história desse filme começa com a Cacilda Becker. Ela escolheu e mandou adaptar o papel para estrear no cinema em grande estilo. Como nunca tinha feito filmes, foi muito meticulosa com todas as escolhas. Chamou o Jardel Filho, o Anselmo Duarte para fazer o médico e a mim. Só que o Anselmo chegou para filmar em Campos do Jordão e, depois das primeiras cenas, deu um piti e disse: Quer saber? Eu já tenho muito nome, não preciso ficar fazendo escada para a Cacilda e pro Jardel. E largou a produção. Eu até acho que ele fez a opção correta, embora não sei se a forma foi a melhor. Talvez se não tivesse aceitado seria melhor.

Porque o papel não tinha a menor importância, não interferia na história.  
(ASSIS, 2005, p. 72)

Esse “piti” de Anselmo Duarte, para o qual Ilka Soares chama a atenção, dá a entender um temperamento genioso de Anselmo - pelo qual, por muitas vezes, ele é lembrado. Luciano Ramos destaca que um dos motivos para o produtor Oswaldo Massaini passar a trabalhar com um cineasta como Carlos Coimbra era por seu temperamento mais afável do que o de Anselmo: “Introspectivo, modesto e meticuloso, o cineasta campineiro possuía um temperamento quase oposto ao de Anselmo Duarte e, assim, se adaptava muito mais facilmente ao estilo de trabalho de Massaini.” (RAMOS, 2014, p. 239). Mesmo em *Dá licença... ligeira biografia de Anselmo Duarte*, há uma passagem sobre o seu gênio: “Tais explosões temperamentais, partidas às vezes do íntimo, ditas outras vezes por pilhéria, deram motivo às mais descontraídas versões a seu respeito” (PASCHOAL, 1962, p. 35). Acerca de *Senhora*, não há um relato análogo ao de Ilka Soares sobre *Floradas na serra*, contudo, duas notas de números diferentes da revista *A cena muda* expõem o abandono de Anselmo Duarte da produção.

Na quarta edição de *A cena muda* de fevereiro de 1955, há uma nota que indica a inserção de Anselmo Duarte no projeto de *Senhora*: “Leo Marten continua nos seus propósitos de filmar “Senhora”, extraído do romance de José de Alencar e convidou Anselmo Duarte e Maria Fernanda para os papéis centrais. A coisa ainda está no terreno dos projetos.” (A CENA MUDA, 1955, p. 8). Pouco tempo depois, em abril de 1955, na sétima edição de *A cena muda* traz a seguinte nota:

“‘Senhora’ - célebre romance de José de Alencar - será levado a tela por Leo Merten, o realizador de “Casalho”. Anselmo Duarte que já havia iniciado os primeiros “takes”, desistiu do papel para o qual foi escolhido. A causa não sabemos, mas o certo é que Anselmo filmará “Sinfonia Carioca”, sob a direção de Watson Macedo, que será rodado nos estúdios da Brasil Vita Filmes”. (A CENA MUDA, 1955, p. 6)

Não fica claro o motivo de Anselmo Duarte ter se demitido da produção de *Senhora*, mas chama a atenção de que o fato ocorreu muito próximo de quando concebeu a ideia de ir ao México a fim de recomeçar sua carreira como ator. É possível considerar que, após a bancarrota da Vera Cruz, Anselmo Duarte demorou para se reinventar no cinema. O que parece ser um caminho natural em sua trajetória, apresenta muito mais percalços do que se conhece ou se entende como natural em seu trajeto profissional.

A segunda questão, a qual é necessária destacar para analisar o percurso de Anselmo Duarte de forma mais aprofundada, é seu trabalho no cinema para além de ator ou diretor. Anselmo foi um profissional do cinema brasileiro que atuou em várias funções e é relevante não pensá-las apenas como um caminho até chegar à cadeira de diretor. Dentre os filmes em que trabalhou após o fim da Vera Cruz e antes de iniciar o seu projeto de direção, há um que se destaca: *Depois eu Conto* (José Carlos Burle, 1956). Neste filme, Anselmo Duarte fez o roteiro, a montagem, a assistência de direção e foi protagonista.

Os letreiros de *Depois eu conto* iniciam com a indicação da produtora: *Watson Macedo produções*. Produtora independente do Rio de Janeiro criada pelo diretor egresso da Atlântida Cinematográfica Watson Macedo. Em seguida aparece: Anselmo Duarte e Eliana, estrelas das chanchadas da Atlântida, com o nome de Anselmo Duarte acima. Inclusive, são o casal protagonista de *Carnaval no fogo* (Watson Macedo, 1949). Dessa forma, o texto estelar se valorizava ao manifestar, desde o início da obra, um casal já reconhecido pelo público e que transmitia, a partir de suas imagens, ideias pré-concebidas de como seus personagens se portariam durante a narrativa: “O *star system* tem como uma de suas funções a criação de um protótipo de personagem básico que é então ajustado às necessidades particulares de cada papel” (BORDWELL, 2005, p. 279).

Após os nomes dos dois atores surge o título da obra: *Depois eu conto*. Dessa forma, há uma indicação de como Anselmo Duarte era uma figura importante para criar uma aproximação com o público. Durante a sequência de créditos, o nome de Anselmo Duarte surge outras vezes:

<b>DEPOIS EU CONTO</b>			
	<b>Histórias, diálogos e cenarisação</b>	<b>Montagem</b>	<b>Produtores Associados</b>
Alberto Laranja			X
Alinor Azevedo	X		
Anselmo Duarte	X	X	X
Athayde Caldas			X
Berliet Jr.	X		
Elias Lourenço			X
José Carlos Burle	X	X	X
Oswaldo Massaini			X

Mesmo que todas as atividades de Anselmo Duarte por trás das câmeras tenham sido divididas, não é possível negar que ele teve uma atuação fundamental no filme, desde a produção do roteiro até a montagem final. Entretanto, também é um trabalho que não se revela como importante em suas biografias ou em trabalhos diversos sobre Anselmo. De forma geral, entendemos aqui, que uma valorização da política dos autores<sup>35</sup>, considerando, sobretudo, o diretor como o principal eixo de composição de uma obra cinematográfica faz com que o trabalho de Anselmo Duarte em *Depois eu conto* seja relegado a segundo plano, em relação aos outros filmes nos quais ele assina a direção. Ou até, que fosse entendido apenas como um passo de Anselmo para alçar a carreira de diretor:

Bem antes de dirigir *O pagador de promessas*, o então galã Anselmo Duarte já se achava em preparação para exercer esse novo ofício por Massaini, para quem dirigiria *Absolutamente certo* (1957). Os dois tinham se aproximado por volta de 1956 quando, além de colaborar no argumento e na produção, Anselmo protagonizara a chanchada elegante (já visando a classe média alta) *Depois eu conto* (1956) numa coprodução de Massaini e Watson Macedo livre da Atlântida, com direção de José Carlos Burle. Aquela já conseguiu ser considerada uma comédia musical “classe A”, que Anselmo assinou como assistente de direção e que já estabelecia uma ponte com assuntos que interessavam a grupos sociais geralmente refratários à chanchada. (RAMOS, 2014, p. 16)

É necessário destacar uma informação presente na citação acima. Nos créditos de *Depois eu conto*, o único registro de assistente de direção é de Ismar Porto. Da mesma forma, nas bases da Cinemateca Brasileira, o único registro da função também aparece com o nome de Ismar Porto.<sup>36</sup> Dessa forma, não consideraremos Anselmo Duarte como assistente de direção da obra, apenas o consideraremos nas funções descritas acima. Tal posição, de certa maneira, contradiz a argumentação de *Depois eu conto* funcionar como um exercício de direção para Anselmo Duarte se preparar para *Absolutamente Certo* (1957), o seu primeiro projeto como diretor, pois ele esteve em várias funções, mas não participou da equipe de direção. Por mais que Anselmo Duarte almejasse o posto de direção, ele era um profissional que exercia mais de uma função no cinema. Além disso, não é porque não foi o diretor da

<sup>35</sup> “Os críticos da *politique* distinguiam entre *metteurs-en-scène*, ou seja, os que aderiam às convenções dominantes e aos roteiros que lhes eram passados, e autores, que utilizavam a *mise-en-scène* como parte de uma auto-expressão... Na França do pós-guerra... a metáfora autoral tornou-se um conceito-chave estruturante para a crítica e a teoria do cinema. Em termos sartrianos, o autor cinematográfico luta por autenticidade perante o olhar castrador do *studio system*.” (STAM, 2006, p.104)

<sup>36</sup> Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=003281&format=detailed.pft> Acesso em: 07/07/2020

obra que não teria qualquer validação de suas ideias sobre a temática do filme. Assim sendo, é possível destacar que suas funções são fundamentais dentro do projeto de discurso sobre as favelas cariocas, temática basilar de *Depois eu conto*.

Os pesquisadores Leticia de Luna Freire e Rafael de Luna Freire chamam a atenção para *Depois eu conto* como uma chanchada importante ao reformular um olhar conservador sobre as favelas:

*Depois eu conto*, portanto, representa a introdução da favela como símbolo de uma cultura popular autêntica e oprimida nas chanchadas, marcando também o início de uma nova fase no gênero. Deixando de ser um cenário ocasional para números musicais, a favela passa a ser invocada como território simbólico que evidencia a oposição entre o nacional e o estrangeiro, o autêntico e o importado, o povo e a elite. (FREIRE; FREIRE, 2018, p. 291)

O próprio Anselmo Duarte valorizava o discurso presente em *Depois eu conto*: “Este filme deu-nos a experiência de que era possível coexistir o enredo crítico com uma trama popular” (SINGH JR., 1993, p. 61). Assim sendo, nos parece relevante destacar *Depois eu conto* como pertencente à filmografia de Anselmo Duarte, pois, por mais, que ele não seja o diretor, o acúmulo de funções associado a um projeto de cinema defendido por Anselmo Duarte o validaria para pensar o cinema de Anselmo de forma mais profunda e repensar de forma mais detida a sua imagem como ator, especialmente após o fim da Vera Cruz - uma questão fundamental, porém pouco debatida sobre Anselmo Duarte, como já explicitamos anteriormente.

Retomando a citação do pesquisador Luciano Ramos acima, ainda há uma ideia recorrente sobre a carreira de Anselmo Duarte: a visão de que sua carreira pregressa, especialmente em meados da década de 1950, é um grande preparação para a realização de *O pagador de promessas*. Primeiramente, é fato que Oswaldo Massaini produziu tanto *Depois eu conto*, como *Absolutamente certo* e *O pagador de promessas*, contudo, o primeiro também é uma produção de Watson Macedo que tinha uma relação desde o início da década de 1940 com Anselmo Duarte. Dessa forma, não parece ser adequado valorizar apenas Massaini como o sujeito que ofereceu uma chance para Anselmo Duarte. Inclusive, Anselmo considerava Watson Macedo como alguém que lhe ensinou bastante sobre o ofício do cinema e seria alguém importante no cinema brasileiro não apenas como diretor de chanchadas, mas também como profissional capaz de lidar com todas as etapas da realização cinematográfica:

Comecei como todo mundo na época – fazendo cinema na prática, quebrando a cabeça, usando os erros para me aprimorar. Esse processo, ao contrário de outros na minha vida, não foi solitário. Tive um mestre e ele se chamava Watson Macedo. O Watson foi muito generoso comigo. Não sei se porque ele sentia o meu entusiasmo, mas a verdade é que me ensinou a mexer com tudo o que se relacionava com cinema. Era um profissional completo, que dominava todas as etapas da produção de um filme, desde o roteiro e o pré-planejamento da rodagem até a montagem e o lançamento comercial. Watson Macedo sabia tudo, mas era malhado porque diziam que era um diretor de chanchada e a chanchada carnavalesca era um gênero do qual os intelectuais se envergonhavam (...) o Watson Macedo foi o maior diretor de chanchadas. Chamavam ele de rei, mas diziam que a coroa era de lata. E ele, embora vilipendiado, era tão generoso que me ensinou o que sabia. Nunca me esqueço – um dia, quando reencontrei o Watson, ele me disse que o dia mais feliz da vida dele tinha sido aquele em que ganhei a Palma de Ouro, no Festival de Cannes, com *O Pagador de Promessas*. O Watson fez da minha vitória uma coisa dele. Disse que eu era o único que não o renegava, que assumia que era seu discípulo e isso o havia tornado muito feliz. Para um cara como eu, que sempre teve dificuldade para conviver com a ingratidão, a generosidade do Watson foi fundamental. Mesmo os estudos que já foram feitos sobre a chanchada ainda não deram conta de sua importância para o cinema brasileiro. Não falo só dos filmes, que você pode gostar ou não. A Atlântida exerceu um papel essencial no Brasil. Criou no público o hábito de ir ao cinema. Todos os anos, as pessoas esperavam pelos filmes carnavalescos. Era ele que ia ditar as tendências, o que a gente ia cantar nos dias de folia. (MERTEN, 2004, p. 48-9)

Se *Depois eu conto* seria, supostamente, uma preparação de Anselmo Duarte para a direção, *Absolutamente certo* também é entendido da mesma maneira: “Em 1957, ele escreveu e dirigiu *Absolutamente certo*, como laboratório para a realização de *O pagador de promessas*” (RAMOS, 2014, p. 17). Essa condição de um filme como laboratório para o outro nos parece um tanto anacrônica, pois como já foi mencionado anteriormente, o projeto de *O pagador de promessas* inicia apenas na década de 1960. Pode ser que a proposta seja de indicar que a realização de uma chanchada fosse um primeiro passo para a realização de filmes supostamente mais sérios, mas o que seria um filme sério no Brasil da década de 1950?

O próprio Luciano Ramos chama a atenção para *Depois eu conto* como uma chanchada elegante, visando um público “classe A”, que não se interessava pelas chanchadas de forma geral. Entretanto, há uma série de filmes populares do mesmo momento que seriam mais bem acabados esteticamente. O próprio *Absolutamente certo* seria uma dessas obras, mas que também podem se somar a *Sinfonia carioca* (Watson Macedo, 1955), *Rio fantasia* (Watson Macedo, 1957), *De vento em pôpa* (Carlos Manga, 1957) e *O homem do sputnik* (Carlos Manga, 1959), que teriam uma proposta mais apurada do que o universo comum dos filmes populares conhecidos como chanchadas. De alguma forma, esses filmes precisavam se

reformular, oferecer algo novo para os espectadores. O pesquisador Luis Alberto Rocha Melo chama a atenção para uma mudança do público em meados da década de 1950:

Mesmo com grande sucesso de público, a “fórmula” de Watson Macedo sobreviveu apenas enquanto o gênero carnavalesco se manteve interessante, isto é, até o início dos anos 1960, sendo aos poucos rejeitado pelo novo tipo de espectador que, já por volta de 1954-5, refletia as alterações do comércio exibidor e começava a mudar o perfil social e econômico do público consumidor de filmes, ditando novos padrões culturais. Por outro lado, apesar de ter seus filmes exibidos em um “circuito independente” ampliado e renovado, é evidente que a situação da Produções Watson Macedo e da própria Unida Filmes continuava a mesma a que historicamente o cinema brasileiro estava atrelado. Como foi visto, o incremento das salas “independentes” não foi senão ocasionalmente revertido para a produção e a distribuição de filmes brasileiros, atendendo de forma prioritária à demanda das companhias norte-americanas, como a Warner e a Allied Artists. Esse jogo de forças desigual permaneceu inalterado. (MELO, 2011, p. 351-2)

O cinema de Anselmo Duarte, então faria parte desse universo cinematográfico brasileiro que estava em fase de mudança.

A visão sobre *Depois eu conto* e *Absolutamente Certo* como laboratórios para um trabalho posterior fazem parte de uma característica linear e evolutiva acerca da narrativa histórica de Anselmo Duarte em que *O pagador de promessas* aparece como o ápice de sua carreira, algo que se torna claro, por exemplo, nas notícias jornalísticas em virtude de seu falecimento<sup>37</sup> nas quais a maior lembrança dele foi o prêmio conquistado no festival francês. Então, aparentemente, desde o início de seus trabalhos no cinema, o que ficaria em voga seria uma crescente até a premiação com a Palma de Ouro. A partir daí, sua carreira declinaria e Anselmo não voltaria a fazer sucesso como em outros tempos. É o caso de *Vereda da salvação*, por exemplo, que não se destacou internacionalmente como *O pagador de promessas*, sendo menos valorizado que o filme anterior.

Acreditamos que, ao pensar a carreira de Anselmo Duarte no cinema brasileiro, os seus trabalhos como um todo são importantes para penetrar em seu universo como profissional cinematográfico. Ao eleger *O pagador de promessas* como centro convergente de sua carreira, corre-se o risco de obliterar outros trabalhos importantes e não pensá-los adequadamente dentro da história do cinema no país. A intenção aqui não é negar a importância de *O pagador de promessas*, mas iluminar outros momentos de sua carreira e entender *O pagador de promessas* como parte de sua carreira, mas não como a convergência

---

<sup>37</sup> As matérias jornalísticas mencionadas serão trabalhadas de forma aprofundada no terceiro capítulo da presente dissertação.

de todo o seu trabalho. Devemos destacar que seus trabalhos como diretor são importantes, porém não são a única atividade que manteve como profissional do cinema brasileiro ao longo de sua carreira. Cabe acrescentar que, ao sair da *Vera Cruz*, Anselmo Duarte ainda fez outros trabalhos como ator, em filmes como *Carnaval em Marte* (1955) ou *Arara vermelha* (1956). No fim das contas, Anselmo nunca deixou totalmente de atuar e fez diversos papéis entre as décadas de 1960 a 1980.

Como diretor, seu primeiro trabalho foi o documentário *Fazendo cinema* (1956), durante a produção de *Arara vermelha*, da Cinematográfica Maristela. Segundo Anselmo Duarte<sup>38</sup>, o curta-metragem teve como temática as dificuldades de produção, pois os profissionais do filme tiveram de acampar por dois meses para as filmagens (SINGH JR., 1993). Anselmo fez o trabalho sozinho e, no final, ganhou o prêmio *Governador do Estado* na categoria de melhor documentário.<sup>39</sup> Entretanto, assim como algumas funções no cinema são minimizadas, em relação à direção, o curta-metragem, especialmente documentário, é minimizado em relação ao longa-metragem de ficção. Sendo assim, não foi possível para a presente dissertação acessar o filme que, muitas vezes, nem consta nas listas de trabalhos realizados por Anselmo Duarte.<sup>40</sup>

### 1.5. O primeiro longa-metragem de ficção - Absolutamente certo

*Absolutamente certo*, uma chanchada lançada em 1957, na qual Anselmo também é o protagonista, utilizando, assim, a própria imagem de galã como um chamariz para o público. Duarte também escreveu o roteiro da obra que venceu o prêmio Saci de melhor filme do ano em São Paulo. A obra dialogava com outras chanchadas da mesma época, que faziam referências ao *rock n' roll* como *Alegria de viver* (Watson Macedo, 1956), *Sherlock de araque* (Victor Lima, 1957), *De vento em pôpa* (Carlos Manga, 1956) e *Minha sogra é da polícia* (Aluiso T. Carvalho, 1956). O novo ritmo começava a fazer parte do gosto da juventude e as chanchadas passaram a dialogar com o gênero musical, até como forma de atualização, pois as chanchadas ficaram marcadas pelo carnaval e marchinhas, a partir de diferentes vieses:

<sup>38</sup> SINGH JUNIOR, Oséas. **Adeus Cinema**. São Paulo: Massao Ohno, 1993. 181p.

<sup>39</sup> Sinopse do filme retirada do *site* da Cinemateca Brasileira: "As filmagens de *Arara Vermelha*: as dificuldades do trabalho em um local selvagem".

<sup>40</sup> O site [anselmoduarte100anos.com.br](http://anselmoduarte100anos.com.br) em homenagem ao centenário de Anselmo não indica *Fazendo cinema* em sua filmografia, por exemplo.



(...) podemos afirmar que entre os anos 1930 e 1950 o termo “carnavalesco” se referia simultaneamente a: 1) um modelo: filmes musicais com canções carnavalescas produzidos para serem lançados próximos desta celebração anual, sobretudo nos cinemas do Rio e São Paulo; 2) um contrato aceito pelo público que anualmente já esperava por esse tipo desse filme em certa época do ano; 3) uma estrutura percebida pelos críticos, que os descreviam como “filme carnavalesco”, “comédia carnavalesca” ou “revista musical carnavalesca.”<sup>4</sup>) uma etiqueta utilizada tanto no anúncio dos filmes, quanto na presença dessa palavra nos próprios títulos – *Alô, alô, carnaval* (dir. Adhemar Gonzaga, 1936), *Carnaval no fogo* (dir. Watson Macedo, 1949), *Carnaval em Caxias* (dir. Paulo Wanderley, 1953), *Carnaval em Marte* (dir. Watson Macedo, 1954), *Carnaval em lá maior* (dir. Adhemar Gonzaga, 1955), entre outros. (FREIRE, 2011, p. 68-9)

De certo modo, esse rejuvenescimento das chanchadas foi um “canto do cisne” do gênero, que iria perder o seu vigor na década de 1960 e a comédia brasileira teria de se reinventar. Seja na televisão, para onde foi Carlos Manga, seja no cinema; Watson Macedo, por exemplo, continuou fazendo filmes até o fim da vida:

Costuma-se dizer, por exemplo, que o fenômeno da chanchada arrefece por conta da televisão. Isso é um dado importante e não de todo incorreto. Mas eu diria que o fenômeno da chanchada não arrefece apenas e tão somente por conta da televisão e nem por conta de um suposto esgotamento do gênero. Se o gênero tivesse efetivamente se esgotado, ele não teria sobrevivido quase cinquenta anos a mais, de uma maneira ou de outra, através do próprio cinema, da televisão e de outros meios de comunicação. A chanchada, inclusive, em cinema, dura, a rigor, até o início dos anos 1970, não acabando em 1960. (HEFFNER, 2006)

*Absolutamente certo* foi valorizado por uma parcela da crítica brasileira como uma chanchada mais competente do que outros filmes do gênero. Muito dessa valorização parte de um dinamismo na ação do filme. Em uma sequência antes de um número musical, *Zé do Lino* (Anselmo Duarte) está em um bonde com Gina (Maria Dilnah). Ela está brava porque ele não cumpriu um compromisso, mas ele quer pedir a mão da moça em casamento. A ação inicia com os dois na rua correndo para pegar o bonde, em um corte, a câmera se instala no transporte e capta *Zé do Lino* e Gina correndo em direção ao bonde e subindo no mesmo. O efeito de *raccord* é muito bem executado e situa a narrativa no transporte público. A continuação da ação se desenrola com a câmera no bonde por toda a sequência. Em plano conjunto, *Zé do Lino* e Gina são filmados por duas câmeras diferentes que dão agilidade para a ação e, nesse entremeio, há *close-ups* em *Zé do Lino*. Após o pedido de casamento e a concretização da sequência para o segmento da narrativa, a câmera se posiciona na rua e o bonde que leva *Zé do Lino* e Gina continua o seu percurso. Um carro que está em

movimento, então, chega bem próximo da câmera e cria um efeito de fusão com a sequência seguinte em que a câmera está muito próxima a um saxofone e se afasta em um *zoom out*, a partir daí, um número musical começa com personagens da trama cantando e dançando *Enrolando o Rock*. Nessa sequência, os atores fazem parte da narrativa, contudo a câmera não fica refém dos personagens, pois cria-se uma ambiência no espaço onde eles estão inseridos.

As sequências musicais também chamam a atenção, pois são integradas à narrativa. Na sequência de *Enrolando o Rock*, músicos e público cantam, dançam e se divertem com a de forma conjunta, recusando a necessidade de um palco. Para além disso, o clube em que a ação acontece é de um dos malfeitores do filme, Raul; ele espera o boxeador Paulo, o qual tinha combinado que perderia uma luta, mas não o fez. Sendo assim, enquanto as pessoas cantam e dançam, há uma variação entre planos gerais, médios e *close-ups*. Os primeiros planos também são importantes para a condução da troca de olhares entre Raul, seus capangas e Paulo. Há um jogo cênico entre as linhas de olhar bem construídas. Um exemplo de aproximação do cinema brasileiro popular com o cinema clássico narrativo cuja crítica nacional tanto exigia das obras produzidas por aqui.

O pesquisador Rafael de Luna Freire chama a atenção para a crítica de Anatol Rosenfeld sobre *Tudo Azul*. Ao elogiar o filme, o crítico o diferenciava dos filmes carnavalescos, em geral:

(...) pela elogiosa resenha de Anatol Rosenfeld ao filme *Tudo azul* (dir. Moacyr Fenelon, 1951), publicada na revista *Íris*, podemos perceber, pela exceção, o que seria a regra do gênero para o crítico: “Esta realização de Moacyr Fenelon é um dos mais curiosos filmes de Carnaval já vistos – um filme de Carnaval amargo; amargo e irônico e, contudo, não derrotista. Enfim, um filme de Carnaval inteligente, o que não deixa de uma façanha extraordinária”. (FREIRE apud ROSENFELD, 2002, p. 168)

Já na década de 1960, os filmes entendidos como chanchadas eram vistas por Glauber Rocha como um grupo de filmes que deveria ser derrubado: “Combinamos que nossa grande luta era contra a chanchada; e como cinema Novo merecia crédito, tudo que não era chanchada passava a ser cinema Novo para derrubar a chanchada” (ROCHA, 2003, p. 131). É possível depreender, a partir das três citações que o cinema popular brasileiro não era benquisto por uma parcela da crítica que não enxergava qualidades nos filmes. Apenas algumas exceções específicas eram valorizadas em um vasto universo de obras cinematográficas.

*Absolutamente certo* também não tem um personagem cômico propriamente, como aqueles que Oscarito e Grande Otelo tornaram icônicos no cinema brasileiro. Mesmo assim, o filme não abdica do personagem estritamente cômico. É possível dizer que Dercy Gonçalves (Bela), que interpreta a mãe de Gina, funcione dessa forma. A personagem tem vários momentos engraçados e a intérprete é lembrada como uma comediante no cinema brasileiro, indicando a condição de estrelismo mencionada por Vieira (2018). A personagem tem uma função narrativa muito destacada na trama, por colocar barreiras no casamento entre Zé do Lino e Gina, além de ser a única a ter uma televisão em casa no bairro onde mora, sendo assim, cobrava ingressos da vizinhança para que eles pudessem assistir a programas de televisão na sua casa. Entretanto, não há aqui uma relação de dupla cômica como aquela pela qual Oscarito e Grande Otelo ficaram marcados, por exemplo. Ou mesmo, em um filme do mesmo ano de *Absolutamente certo* como *De vento em pôpa* em que Oscarito e Sônia Mamede funcionavam como uma dupla (inclusive, eram a dupla musical Maracangalha no filme), dividiam as sequências cômicas e são responsáveis pela sequência musical no fim em que Oscarito parodia Elvis Presley como Melvis Prestes e Mamede divide a dança com o cômico.

Outra característica importante de *Absolutamente certo* que não faz parte da trama, são as suas condições de produção. O filme teve sequências rodadas na Companhia Cinematográfica Vera Cruz, estúdio paulista sediado em São Bernardo do Campo/SP. Como já fora comentado, a Vera Cruz durou pouco tempo. Fundada em 1949, veio a falência em 1955. Entretanto, sua estrutura serviu para que produtores independentes realizassem suas obras. Dessa forma, o cinema paulista produzido fora dos grandes estúdios<sup>41</sup> se alimentou do fracasso da grande indústria cinematográfica, inclusive ao assimilar seus profissionais.

A direção de fotografia de *Absolutamente certo*, por exemplo, ficou a cargo de Chick Fowle, profissional inglês que veio ao Brasil contratado pela Vera Cruz e, quando a empresa faliu, continuou trabalhando em produções diversas realizadas no país. A *Cinedistri*, por exemplo, foi uma empresa que se beneficiou da falência da Vera Cruz. Encabeçada por Oswaldo Massaini, a produtora foi criada como distribuidora em 1949, na rua do Triunfo, onde viria a ser a *Boca do Lixo* e na década de 1950, começou a produzir filmes quando aquela região de São Paulo se tornou um polo de produção que viria a desembocar nas pornochanchadas.

---

<sup>41</sup> Além da Vera Cruz, a Cinematográfica Maristela e a Multifilmes S.A são outros exemplos de estúdios paulistas da década de 1950.

A parceria entre Anselmo Duarte e Oswaldo Massaini começou com *Depois eu conto* e se estendeu com a produção e distribuição de *O pagador de promessas* (1962) e a distribuição de *Vereda da salvação* (1965). Posteriormente, Massaini também trabalhou com Anselmo em outras obras como *Um certo capitão Rodrigo* (1971) e *O descarte* (1973), ou em filmes que Anselmo atuou como *Madona de cedro* (Carlos Coimbra, 1968). A produtora criou uma relação de coprodução com outras produtoras cinematográficas brasileiras e, por isso, ficou marcada como uma grande produtora de chanchadas, mesmo sediada em São Paulo e as chanchadas serem identificadas como produtos tipicamente cariocas.

Apesar do momento mais interessante ter passado, muitas chanchadas foram feitas ao longo da década de 60, indicando o quanto seu universo se enraizou no imaginário de algumas gerações. Perseguiu-se até o fim essa relação. Buscou-se contemplar como um espetáculo eminentemente popular até o último espectador pagante. É errado considerar que o subgênero acabou com o fechamento da Atlântida, assim como é equivocado considerar que esta foi a maior produtora desse tipo de cinema, título que fica com a Cinedistri de Oswaldo Massaini, em que pese sua estratégia de associação com outras empresas para as quais fazia um adiamento financeiro contra a coprodução e distribuição dos filmes. (HEFFNER, 2012, p. 11)

Analisar a produção de chanchadas da *Cinedistri* é, inclusive, uma possibilidade de repensar o gênero como carioca, em sua essência e investigar como as chanchadas podem ter participado de um circuito de distribuição no estado de São Paulo. De qualquer forma, nos interessa aqui destacar que a própria *Cinedistri* optou por produzir filmes de drama na década de 1960, como *O pagador de promessas*.

### 1.6. O pagador de promessas

Com o dinheiro que *Absolutamente Certo* fez na bilheteria, Anselmo Duarte conseguiu passar um tempo estudando fora do país. Ele foi primeiro para Portugal e atuou em *As pupilas do senhor reitor* (Perdigão Queiroga, 1960), baseado em história do escritor português Julio Dinis.<sup>42</sup> Posteriormente, Anselmo Duarte foi para a Espanha e atuou em *Un rayo de luz* (Luis Lucia, 1960), com a estrela mirim Marisol. Atuar nesse filme foi uma condição que o produtor Manuel Goyanes lhe impôs antes que Anselmo viesse a dirigir um filme por lá. Inclusive, ele já tinha um roteiro chamado *O rapto*. A produção de tal filme seria

---

<sup>42</sup> Essa história já tinha gerado outro filme de mesmo nome em 1935, naquela vez, dirigido por José Leitão de Barros.

francesa com coprodução espanhola, contudo uma mudança nas leis de produção francesa que exigia que os filmes produzidos no país tivessem as sequências internas feitas nos estúdios franceses impediu a obra de Anselmo de acontecer (SINGH, 1993).

Anselmo Duarte, então, passou a perambular por Paris. Conforme afirma em sua biografia *Adeus, cinema* (1993), teve aulas com Jean Rouch, porém, nada sobre ter Rouch como professor é mencionado em sua biografia anterior, *Dá licença* (1962). Certamente, com a diferença de mais de trinta anos entre uma biografia e outra, algumas questões mudam, como já foi destacado na presente dissertação. Valorizar que teve aulas com Jean Rouch na década de 1990 é diferente de fazer o mesmo destaque na década de 1960, pois a visão sobre o cineasta se alterou e se cristalizou ao longo dos anos. Sendo assim, não é possível definir se Anselmo Duarte teve um curso com Rouch, algumas aulas apenas ou uma palestra, por exemplo. Na verdade, não é possível afirmar se ele teve, de fato, contato com o realizador francês que viria a ser um nome importante para o cinema brasileiro.<sup>43</sup>

Ao retornar, o diretor se interessou por uma obra mais ousada, a adaptação da peça *O pagador de promessas* (1959), escrita por Dias Gomes. A primeira encenação aconteceu no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Assim como a Vera Cruz, o TBC também era uma criação da burguesia paulista com a intenção de alçar São Paulo como uma cidade realmente moderna, afirmando o que tinha de mais interessante artisticamente. Afrânio Catani resume desse modo o surgimento da indústria cinematográfica paulista:

O que se chamou de ‘indústria cinematográfica paulista’ surge num momento de intensa atividade cultural na cidade, pois, em apenas cinco ou seis anos, se observa a criação de dois museus de arte, o museu de arte moderna (MAM) e o Museu de arte de São Paulo (Masp); a formação de uma companhia teatral de alto nível, o teatro brasileiro de comédia (TBC); a multiplicação de concertos, escolas de arte, conferências, seminários, exposições, revistas de divulgação artística e cultural; a construção de uma grande e moderna casa de espetáculos da burguesia paulista. Tais manifestações vão se constituir na infraestrutura para a elaboração de um sistema cultural que pudesse estender-se a toda a sociedade, veiculando uma determinada visão de mundo. A burguesia implementa uma *produção cultural baseada em instituições*, criando museus, escolas, teatros etc., ou seja, todo um equipamento para a difusão de cultural. (CATANI, 2018, p. 434)

---

<sup>43</sup> As ideias em torno do Cinema Verdade/Cinema Direto estão em voga na Europa, nos Estados Unidos e Canadá desde o final da década de 1950. Nomes como Jean Rouch, Chris Marker, Mario Ruspoli, Albert e David Maysles, Richard Leacock, Robert Drew, Michael Brault, Pierre Perrault e outros são citados em textos e entrevistas da época pelos jovens brasileiros, como autores de um novo estilo revolucionário (RAMOS, 2018, p. 53).

*O Pagador de Promessas* traça a história de Zé do Burro, camponês que faz uma promessa a Santa Bárbara: a de que levaria uma cruz - tal qual a de Cristo - para dentro de sua igreja, caso o seu burro Nicolau sobrevivesse, após sofrer um acidente. Como Nicolau se recupera, Zé do Burro vai com a esposa, Rosa, para a cidade de Salvador pagar sua promessa a Santa Bárbara. No entanto, o padre não o deixa entrar acusando-o de feitiçaria, pois sua promessa foi feita em um terreiro de candomblé. O texto de Dias Gomes realiza um debate sobre religião, preconceitos e classes sociais em um Brasil da década de 1950. De fato, há uma efervescência cultural e política na época e uma obra como *O Pagador de Promessas*, seja a peça, seja o filme, sentiam a influência desse debate: “*O pagador de promessas* é um filme muito importante, quase fundamental, pois percebe que existem vários discursos presentes na arena política, social e cultural brasileira, e que esses elementos se entrelaçam” (HEFFNER, 2006). O pesquisador Marcelo Ridenti faz uma avaliação do país na década de 1960:

Como se sabe, os primeiros anos da década de 1960 na sociedade brasileira foram marcados por significativo florescimento político e cultural, com os movimentos pelas reformas de base, a mobilização dos estudantes, intelectuais, militares de baixa patente, trabalhadores urbanos e rurais. (RIDENTI, 2014, p. 209)

O cinema brasileiro como um todo era acometido de uma grande mudança, além das questões políticas e sociais que refletiam nas obras cinematográficas, mas também por conta da influência do cinema europeu que era recebido no país, fosse do neorrealismo italiano que já chamava a atenção de cineastas independentes na década de 1950<sup>44</sup>, fossem as “novas ondas” que surgiam no mundo durante a década de 1960, como a *nouvelle vague* francesa. *O pagador de promessas* é parte dessa mudança no cinema brasileiro, em que os grandes estúdios deixam de ter papel preponderante na produção cinematográfica: como a Vera Cruz em São Paulo ou a *Atlântida* no Rio de Janeiro, maiores estúdios das duas grandes capitais do país que concentravam boa parte da produção de longas-metragens de ficção da época.

Em um desenho óbvio da historiografia clássica do cinema nacional, a produção de estúdio se encerraria na década de 1950 e o *Cinema Novo* ganharia preponderância na década de 1960. Essa chave, no entanto, gera certos estremecimentos. Afinal, os filmes de estúdio tinham uma forte identificação com o público, de forma geral. O movimento cinemanovista,

---

<sup>44</sup> “Ao lado desses filmes, destacavam-se quatro crônicas urbanas, consideradas as precursoras de um cinema nacional efetivamente engajado: *Agulha no palheiro* (1953), de Alex Viany, *O grande momento* (1958), de Roberto Santos, e, sobretudo, *Rio, 40 graus* e *Rio, zona norte*, de Nelson Pereira dos Santos, que se inspiravam no ideário do neorrealismo italiano” (FABRIS, 2007, p. 86).

por outro lado, não teve o mesmo relacionamento com o público que as chanchadas da *Atlântida* e os melodramas da *Vera Cruz*. Dessa forma, a periodização do texto histórico parte das principais fases do cinema brasileiro, por década, mas a partir de termômetros diferentes. A década de 1950, seria compreendida através da relevância popular, já na década de 1960, seria pela relevância estética ou política. Em *Brasil em tempo de cinema - ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*, publicado originalmente em 1967, Jean-Claude Bernardet já chamava a atenção que apenas as chanchadas conseguiram aproximar o espectador brasileiro de sua realidade, mesmo que de forma limitada, pois o público, ao menos, ia ao cinema assistir aos filmes:

Esse compromisso diante de um filme nacional, do espectador para com sua própria realidade, é uma situação à qual não se pode furtar. Pode recusá-la, o que já representa uma tomada negativa de posição diante da realidade que é a sua: é a reação mais corrente hoje em dia. Isso não significa que qualquer filme nacional leve o público à descoberta de novos aspectos de sua realidade. A produção nacional pode muito bem ter como finalidade e efeito afastar o público de sua realidade. Aliás, é o que amiúde se verifica. Mas, inclusive nesse último caso, o filme nacional refere-se, direta ou indiretamente, à realidade em que vive o público. Entretanto, devemos reconhecer que o público desconhece tais experiências. Se omitirmos alguns raros casos isolados, só a chanchada possibilitou, de modo prolongado, esse tipo de experiência. Experiência mais que limitada. Assim, o público não tem o hábito de ver-se na tela, e as identificações que pode fazer com personagens e situações nunca são baseadas em elementos de sua realidade, de seu comportamento, de sua vida, de sua sociedade etc. É tarefa do cinema brasileiro, e das mais urgentes, conquistar o público. (BERNARDET, 2007, p. 33)

Conjecturar grandes panoramas a cada década na construção do texto histórico do cinema brasileiro gera certos apagamentos. E, é nessa sombra em que se encontra o cinema de Anselmo Duarte realizado na década de 1960, desde *O pagador de promessas*. “Não houve até hoje uma leitura, digamos assim, substancial, perspicaz ou relevante sobre *O pagador de promessas*. Não existe, enfim, um grande estudo sobre o filme.” (HEFFNER, 2006). Ao menos, não é de nosso conhecimento um trabalho aprofundado dedicado ao filme. Mesmo Paulo Emílio Salles Gomes no livro *Uma situação colonial?* que reúne vários de seus textos, especialmente na década de 1960, valoriza *O pagador de promessas*, sobretudo, por sua vitória no festival de Cannes: “A entrega da Palma de Ouro a *O pagador de promessas* provocou no Brasil uma autêntica reviravolta em matéria de cinematografia.” (GOMES, 2016, p. 55), embora naquele momento de euforia com o prêmio, Paulo Emílio também valoriza a obra em si: “Eis que surge, porém, *O pagador de promessas*. Tão bom como

qualquer ótimo filme estrangeiro, e ao mesmo tempo profundamente brasileiro pelo tema, pela fala, pela humanidade, pela paisagem.” (GOMES, 2016, p. 55).

De qualquer forma, muitas vezes, *O pagador de promessas* é pensado como um filme de transição dentro do panorama do cinema brasileiro. Para Paulo Emílio Salles Gomes poderia ser uma mudança política no cinema brasileiro: “O triunfo de *O pagador de promessas* poderá fazer um bem imenso ao cinema brasileiro e provocar em nossas camadas políticas dirigentes a destruição definitiva de uma mentalidade que, em matéria de filmes, permanece colonial.” (GOMES, 2016, p. 56). Contudo, tal mudança também poderia ser estética. De acordo com o crítico Estevão Garcia, na revista *Contracampo*:

O ano de 1962 foi, ao lado de 1963, um dos anos-chave da história recente do cinema brasileiro. Se 63 foi marcado pela absoluta consagração da tríade de obras-primas composta por *Deus e o diabo na terra do sol*, *Vidas secas* e *Os fuzis*, afirmando de uma vez por todas o lugar do cinema brasileiro entre as mais importantes cinematografias produzidas no mundo naquele período, 62 foi o ano zero, o ano em que o nosso cinema teve que definir parâmetros e esclarecer qual seria a verdadeira face de um fenômeno ainda nebuloso denominado *Cinema novo*. (GARCIA, 2004)

Pensar em 1962 como o “ano zero” do cinema brasileiro recente para buscar o princípio do que seria conhecido como Cinema Novo é compreender o movimento como centro gravitacional do texto histórico do cinema nacional. Essa condição cristaliza algo que, na verdade, só ganha sentido a partir de um olhar revisionista: O *Cinema Novo* como núcleo da história do cinema brasileiro ao invés de ser mais um momento da história do cinema no país. Nesse sentido, *O pagador de promessas* seria preterido perante obras identificadas como o movimento.

### 1.7. Sertão Mar

O livro de Ismail Xavier *Sertão Mar*, publicado originalmente em 1983 e republicado em 2007 e 2019, é um dos principais trabalhos teóricos sobre cinema no país. Uma “obra seminal” (MORETTIN, 2005, p. 87-8) e fundamental para o debate sobre a história do cinema brasileiro:

Ismail Xavier não é historiador. Contudo, tanto *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (1983) como seu imenso trabalho sobre *As alegorias do subdesenvolvimento* (1993) não deixam os historiadores indiferentes pelos



recortes que esses ensaios propõem e pelas inúmeras pistas de investigação que sugerem. (BERNARDET, 1995, p. 112)

A obra do autor oferece uma leitura aprofundada sobre os dois primeiros longas-metragens de Glauber Rocha: *Barravento* (1962) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963). Para destacar características formais do cinema de Rocha, Xavier utilizou de um método comparativo com outras obras brasileiras. Sendo assim, o autor destaca *O Cangaceiro* (1953) e *O pagador de promessas* como contraponto aos filmes do diretor cinemanovista. O segundo capítulo dedicado a *O pagador de promessas* é intitulado *Contraponto I: O pagador de promessas e as convenções do filme clássico*. Desde o título, Xavier expõe o que será o motivo de sua contestação à obra: a linguagem clássico-narrativa proposta por Anselmo Duarte. Em seu livro anterior, *A opacidade e a transparência*, o autor já havia exposto sua visão sobre essa condição narrativa:

Dentro da formulação atual, trata-se mais de acentuar o fato de que determinadas “descobertas” do começo do século foram fundamentais porque abriram para o cinema a possibilidade de apresentar certas relações e estruturas, cumprindo a seu modo tarefas já antes assumidas por outros meios de representação no interior da sociedade. O que implica dizer: a construção do método clássico significa a inscrição do cinema (como forma de discurso) dentro dos limites definidos por uma estética dominante, de modo a fazer cumprir através dele necessidades correlatas aos interesses da classe dominante. (XAVIER, 2008, p. 38)

Xavier contestava a forma do cinema clássico, especialmente, em filmes de países considerados de terceiro mundo, pois tais obras se relacionariam com o interesse de classes dominantes. Em *Sertão Mar*, a visão de confronto ao cinema clássico proposta por Xavier continua presente. Ela funciona como a chave de leitura do pesquisador para valorizar Glauber Rocha e depreciar Anselmo Duarte e Lima Barreto. “Evidentemente, o tom clássico da decupagem de *O pagador de promessas* está calcado demais no modelo de *Hollywood* para que a filmagem em locação e a expansão do mundo visível consigam acomodar esse filme a tais ideais.” (XAVIER, 2007, p. 63).

Desde a década de 1960, *O pagador de promessas* já era desvalorizado pelos cinemanovistas que entendiam o filme de Anselmo Duarte como uma obra que tinha valor como espetáculo, mas não tinha valor político: “A crítica europeia se deteve mais no estudo do texto: quanto à direção de Anselmo Duarte, todos acharam simples, direta e boa -

evidenciada na máscara de Leo Vilar. Mas, como autor, Anselmo também permaneceu na periferia.”, (ROCHA, 2003, p.164) diz Glauber Rocha. E complementa:

“*O pagador de promessas* excita o tempo todo: não provoca a menor reflexão. O homem humilde e simples é contaminado pelo misticismo de Zé do Burro e, como ele, quer destruir aquele padre para *entrar na Igreja*. E, mesmo que a *entrada na Igreja* fosse simbólica, o símbolo da igreja é maior em si mesmo: a exaltação é puramente sensual.” (ROCHA, 2003, p. 164)

No entanto, na década de 1960, o filme, de forma geral, fazia parte de um olhar comum sobre o cinema brasileiro. Em *Brasil em tempo de cinema*, o autor Jean-Claude Bernardet coloca *O pagador de promessas* no mesmo capítulo de *Barravento*, intitulado *Diálogo com os dirigentes*. O autor inicia o texto dessa forma:

Tais filmes mostram as chagas da sociedade brasileira: o povo é explorado, não tem condições mínimas de vida; o país evolui, o povo não toma conhecimento dessa evolução. Aparentemente, são filmes feitos para o povo, mostrando-lhe sua situação e incitando-o à reação. Essa intenção era utópica: os filmes não conseguiram travar diálogo com o público almejado, isto é, com os grupos sociais cujos problemas se focalizavam na tela. Se os filmes não conseguiram esse diálogo é porque não apresentavam realmente o povo e seus problemas, mas antes encarnações da situação social, das dificuldades e hesitações da pequena burguesia, e também porque os filmes se dirigiam, de fato, aos dirigentes do país. É com estes últimos que os filmes pretendiam dialogar, sendo o povo assunto do diálogo. É aos dirigentes que se apontam as favelas e as condições sub-humanas de vida. Aqueles também são homens! Isso não pode continuar! Senhores governantes, façam alguma coisa! Glauber Rocha opôs-se a essa orientação. A ideia talvez mais importante de sua *Revisão crítica do cinema brasileiro* e que os filmes brasileiros não devem denunciar o povo às classes dirigentes, mais sim denunciar o povo ao próprio povo. Por enquanto, apenas uma ideia. (BERNARDET, 2007, p. 66)

O autor chama a atenção para os filmes que não conseguiram dialogar, de fato, com o povo, por mais que tivessem o povo como tema. De qualquer forma, há um interesse de Bernardet diferente entre *O pagador de promessas* e *Barravento*, como fica claro posteriormente. Sobre *O pagador de promessas*, Bernardet chama a atenção para o “filme que mais sucesso oficial obteve” (BERNARDET, 2007, p. 66). Por outro lado, sobre *Barravento*, Bernardet destacava que o filme: “abria perspectivas novas para o cinema brasileiro, e isso não apenas porque surgia, com toda evidência, um grande talento” (BERNARDET, 2007, p. 73).

A diferença entre as posições sobre *O pagador de promessas* e *Barravento* fica mais destacada na conclusão do capítulo:

Um filme como *Maioria absoluta* enquadra-se no comportamento populista; *O pagador de promessas* apenas reflete esse comportamento, sem que este chegue a constituir a própria estrutura da obra, como é o caso em *Barravento*. Com *Barravento*, o cinema já não apresenta apenas problemas epidérmicos, embora graves, da sociedade brasileira, mas atinge estruturas profundas. Falta ainda adquirir uma consciência crítica dessas estruturas. (BERNARDET, 2007, p. 80)

Jean-Claude Bernardet indica certa falta de consciência de Glauber Rocha em *Barravento*, ao entender que o filme do realizador é voltado para a burguesia e faz do povo tema da obra, mas não se dedica à construção do diálogo. Por outro lado, ainda o valoriza como diretor e que tem acesa uma intenção de denúncia da condição do povo brasileiro.

Outra obra que nos chama a atenção é o filme *Panorama do Cinema Brasileiro*, dirigido por Jurandyr Noronha. Como a realização do Instituto Nacional de Cinema (INC) é de 1968, o contexto historiográfico era o mesmo de Jean Claude Bernardet quando publicou *Brasil em tempo de cinema - ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966* pela primeira vez. Jurandyr Noronha realça Anselmo Duarte e *O Pagador de Promessas* em detrimento de Glauber Rocha e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, assim como o faz com José Medina e Humberto Mauro. Noronha promove um olhar de escala evolutiva para a história do cinema, mas nesse caso, com o predomínio da linguagem clássico-narrativa:

Os heróis da antologia são Adhemar Gonzaga, Lima Barreto, Alberto Cavalcanti, Jorge Ileri, Nelson Pereira dos Santos e Walter Hugo Khouri. As heroínas são Carmem Santos e Norma Bengell, esta protagonizando três longos momentos (tirados de *O Homem do Sputnik*, *Os Cafajestes* e *Noite Vazia*). É a nata do cinema brasileiro dos anos 1930 aos 1950 segundo as preferências da crítica dominante no início da década de 1960, que tem em Antonio Moniz Vianna seu principal mentor. Moniz, que à época ocupava a Secretaria Executiva do INC, assina a “supervisão crítica” do filme. Noronha nega maiores interferências, mas admite pelo menos uma. Moniz insistiu para que *Noite Vazia*, de Khouri, fosse representado pela cena de amor entre Norma Bengell e Odete Lara. Na pré-estreia do filme, essa escolha agastou a mulher do ministro da Educação e Cultura, Tarso Dutra. Noronha foi, então, autorizado a trocar por sua sequência preferida. *O Cinema novo*, que Moniz e seus correligionários viam com desconfiança, não é citado como tal, mas através da paráfrase “...talvez uma vida nova para um novo cinema”. Mas nem por isso faltam cenas fundamentais de *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Menino de Engenho* e *A Grande Cidade*. Noronha subverte a rigorosa cronologia do filme para deixar o *grand finale* para *O pagador de promessas*, filme de 1962. Compilar é escolher, e *Panorama do Cinema Brasileiro* não esconde uma

predileção pelas formas clássicas e alguma reserva em relação a grandes rupturas. (MATTOS, 2002)

O *grand finale* comentado por Carlos Alberto Mattos destaca, também, uma ascensão do cinema brasileiro. Não é por acaso que o final de *Panorama do Cinema Brasileiro* é o mesmo de *O pagador de promessas*, a personagem Rosa subindo as escadas da igreja de Santa Bárbara, triunfante. No filme de Anselmo Duarte, esse momento simbolizava a vitória de Zé do Burro que finalmente conseguira entrar na igreja com a ajuda da população envolvida em sua história. Já em *Panorama do Cinema Brasileiro*, essas imagens simbolizavam uma ascensão do próprio cinema no Brasil, que estava galgando degraus para se tornar uma cinematografia relevante internacionalmente. O destaque internacional do cinema brasileiro fez ainda mais sentido com *O pagador de promessas* e o seu desempenho em premiações internacionais. Contudo, Hernani Heffner indica que o final de *Panorama do cinema brasileiro* está mais ligado a uma defesa de um cinema por um certo grupo que se distinguia do *Cinema Novo*:

*Panorama do cinema brasileiro* é um discurso historiográfico relativamente frouxo. Ele não estabelece umnexo entre os diversos momentos históricos e até mesmo entre os diversos filmes. É óbvio que a gente entende por que ele não coloca, eventualmente, *Deus e o diabo na Terra do Sol* [dir. Glauber Rocha, 1964] no final do filme, mas sim *O pagador de promessas* [dir. Anselmo Duarte, 1962]. Não é exatamente pela Palma de Ouro em Cannes, mas porque é o tipo de cinema que era admirado e era considerado um possível modelo para um cinema brasileiro mais consequente do ponto de vista do INC, do Antonio Moniz Viana e de uma crítica conservadora dos anos 1960. Mas ao fazer isso e ao utilizar o gancho do prêmio para sustentar a importância de um filme como *O pagador de promessas*, esse estudo historiográfico perde completamente a noção da inserção, por exemplo, desse filme dentro daquele momento histórico. *O pagador de promessas* é um filme muito curioso, que até certo ponto leva adiante essa incorporação de elementos para um cinema sério e dramático que eu vim mencionando aqui hoje. Mas o filme vai além disso, porque ele não só vai inserir um novo elemento – o elemento político, que é o que vai distinguir efetivamente o Cinema Novo – como vai inserir esse elemento caracterizando todas as facções políticas presentes dentro do cenário brasileiro. (HEFFNER, 2006)

De qualquer forma, a valorização internacional era importante para os cinemanovistas e *O pagador de promessas* cumpria essa condição com um prêmio em um festival importante. Mesmo Alex Viany, no apêndice de 1968 do livro *Introdução do cinema brasileiro*, originalmente publicado em 1959, comenta sobre as premiações internacionais do cinema brasileiro naquele momento como uma importante mudança

da cinematografia do país, embora valorizasse apenas o Cinema Novo (Anselmo Duarte já afastado do grupo):

Quase quarenta prêmios internacionais em cerca de cinco anos; programas retrospectivos em Berlim, Gênova, Moscou e Nova Iorque; mostra de documentários em Leipzig e Viña del Mar; artigos e debates em algumas das mais influentes revistas do cinema do mundo; uma crescente frequência de nomes como os de Rui Guerra, Leon Hirszman, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Paulo César Saraceni nos respeitáveis escritos de críticos importantes - eis umas tantas das vitórias já conquistadas pelo jovem e combativo Cinema Novo do Brasil. (VIANY, 1987, p. 149)

No texto de orelha da primeira edição de *Introdução ao cinema brasileiro*, Otto Maria Carpeaux também destaca a importância que o cinema brasileiro adquiria em outros países, embora destaque Anselmo Duarte entre os cineastas conhecidos:

A literatura brasileira moderna já está, através de traduções e críticas, relativamente bem conhecida no exterior. Podemos estar satisfeitos. Mas as vitórias alcançadas no estrangeiro pelo nosso cinema deveriam inspirar-nos satisfação maior [...] Conhecem-se, sim, os nomes de Alex Viany e Anselmo Duarte, Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade, José Renato Pereira e Lima Barreto, Mário Fiorani e Nelson Pereira dos Santos, Paulo César Saraceni e Roberto Santos e Walter Hugo Khouri e o nomes de seus roteiristas e fotógrafos. (CARPEAUX apud VIANY, 2007, p. 14)

Em *Sertão Mar*, Ismail Xavier também destaca a sequência final de *O pagador de promessas*, mas não a valoriza como triunfante: seja a vitória de Zé do Burro e da população ao entrar na igreja, seja do cinema brasileiro que passaria a galgar maior reconhecimento internacional. Sobre o final do filme, a visão de Ismail Xavier se contrapõe com a de Jurandyr Noronha:

Sendo um dos suportes do processo de “naturalização” do espaço e da ação em *O pagador de promessas*, a atenção à experiência de Rosa é o critério que domina também as suas imagens finais. No encerramento, a narração confirma sua perspectiva diante do drama de Zé do Burro. Quando este entra na igreja pelas mãos do povo, que o carrega na cruz como um novo Messias sacrificado, a cena traz em si as dimensões do rito e da referência simbólica à Paixão Original. Passo seguinte, a composição da imagem privilegia, num plano geral da escadaria, a figura solitária de Rosa, imóvel, o olhar fixo nos degraus que marcaram a queda do marido. (XAVIER, 2007, p. 66-7)

Xavier continua, analisando da seguinte forma a imagem final:

Um corte em contracampo nos leva à imagem final. É ainda Rosa o foco de atenção, pequena diante do aparato arquitetônico igreja-escadaria. A perspectiva frontal é o ponto do repouso do olhar, instância de conclusão definitiva do discurso, e a imagem ordenada e simétrica oferece uma única direção para o lento caminhar da personagem: a exemplo dos outros, Rosa desaparece quando entra na igreja. (XAVIER, 2007, p. 66-7)

Ismail Xavier entende que o final de *O pagador de promessas* é uma continuidade do processo de naturalização do filme sob o uso da linguagem clássico-narrativa ao contrário de *Barravento* em que o efeito realista é ausente de sua proposta narrativa. No entanto, mesmo Xavier, vai entender que *Barravento* é um filme não tão bem constituído como *Deus e o diabo na terra do sol*, lançado em 1964:

Nessa síntese do pedagógico-revolucionário com o movimento de identificação que procura dar voz à experiência analisada, algo mais complexo ocorre em *Deus e o Diabo*. Movimentos de câmera, certo estilo de encenação, a música de Villa-Lobos lá estão para desafiar a leitura. (XAVIER, 2007, p. 82)

A passagem acima pode sugerir uma mudança nas características formais do cinema brasileiro que aconteciam gradativamente em direção a uma proposta formalista moderna, fazendo oposição ao cinema clássico.

A modificação de uma proposta clássico-narrativa na produção brasileira para uma proposta de linguagem moderna acompanhava o que vinha se estabelecendo no mundo inteiro. Como destaca Luiz Carlos Oliveira Júnior:

Nos anos 1960, todavia, uma mudança de paradigma vem colocar em xeque o conceito de *mise en scène*. Embalados pelos cinemas novos que pipocam ao redor do mundo (a *nouvelle vague* na França; Bellochio, Pasolini, Antonioni e outros mais na Itália; os Straub na Alemanha; Miklos Jancsó na Hungria; Jerzy Skolimowski na Polônia etc.), críticos como Jean-Louis Comolli e Andre S. Labarthe, pertencentes a uma nova geração dos (críticos da) *Cahiers* (du cinéma), começam a questionar a posição central que a *mise en scène* desfruta no instrumental da crítica. Antes inabalável no vocabulário crítico e “evidente” nos filmes, a *mise en scène* se vê alvo, agora, de um progressivo questionamento negativo. (OLIVEIRA JR, 2013, p. 87)

Uma das tendências de encenação do cinema moderno foi romper com a fluidez narrativa do cinema clássico. A partir dessa perspectiva, *O pagador de promessas* pode ser entendido como um tanto atrasado por uma parcela de críticos interessados no cinema moderno, ao elaborar uma estética que se aproximava mais do cinema de *Hollywood* da década de 1940 do que dos novos cinemas da década de 1960. Contudo, ao considerar a

produção brasileira, o próprio Ismail Xavier destaca a qualidade do filme em empregar a decupagem clássica em relação ao cinema progressivo no Brasil, de contornos clássicos: “O olhar que *O pagador de promessas* deposita sobre o drama de Zé do Burro constitui uma versão mais competente e atualizada da cinematografia que vem da Vera Cruz” (XAVIER, 2007, p. 56). Entretanto, *O pagador de promessas* pode ser compreendido como um fruto de seu tempo e não como uma obra suplantada por uma nova estética. Diferentes formas de encenação, como o cinema entendido como clássico e o cinema entendido como moderno, aconteceram ao mesmo tempo.

### 1.8. Olhares Críticos

Em 1965, *Vereda da Salvação* foi selecionado para participar do festival de Berlim. Segundo Anselmo Duarte, ele enviaria seu filme para o festival de Cannes, mas foi censurado pelos militares que não aceitavam um filme que mostrasse a pobreza do Brasil de forma tão crua como era proposto em *Vereda*. Da mesma forma, o filme foi impedido de ir para Berlim. Entretanto, o cineasta conseguiu enviá-lo clandestinamente e, assim, teve a chance de apresentar seu trabalho. A obra obteve algumas críticas positivas da imprensa alemã que creditava Anselmo Duarte como um dos líderes do *Cinema Novo* que surgia no Brasil, como a revista *Abend* defendia em artigo especial para o festival:

De 1962 para cá os jovens diretores brasileiros voltaram as costas às influências estrangeiras e olhando para dentro do seu país e seus problemas vêm construindo um grande cinema, Anselmo Duarte é o seu líder. Vencedor da *Palma de ouro* em *Cannes*; agora nos surpreende com esse magnífico “*Vereda da salvação*”. O ponto alto do filme são as cenas finais, que fizeram levantar o público do ZOO PALAST em calorosos aplausos. (*ABEND*, 07/65)

A fundação do *Cinema Novo*, na verdade, é uma história tortuosa e cheia de conflitos nos relatos. O movimento cinematográfico mais conhecido do país carrega consigo um início turbulento e com datas menos precisas do que várias catalogações sobre o cinema brasileiro fazem supor. Mesmo Anselmo Duarte, defendeu sua importância dentro do movimento e, inclusive, manifestou ser um dos fundadores.

Eu inventei o *Cinema novo*... Eu estava fazendo o meu primeiro filme, o *Absolutamente certo*, que foi saudado quando saiu. Ninguém esperava nada do “galã”. Toda a imprensa acha que o galã é burro. E saiu que o

*Absolutamente certo* era o *Cinema novo* brasileiro. Ainda não existia o *Cinema novo*. Depois veio *O pagador de promessas*. No livro do ano de Cannes tem sempre a justificativa do porquê eles darem a *Palma de ouro* para aquele filme. E lá dizia que “esse filme, sem dúvida, marca um *Cinema novo* do Brasil”. O pessoal do *Cinema novo* já estava fazendo um filme. Eram cinco diretores que estavam fazendo o *Cinco Vezes Favela*. (JORNAL DA ABI, 2002, p. 31).

Jece Valadão, produtor de *Os Cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), também manifestava ser o criador do movimento cinemanovista:

Exibido nos festivais internacionais de cinema em Berlim e São Francisco, *Os Cafajestes* circulou no exterior e gerou lucros consideráveis ao produtor. Após o lançamento do filme, o termo cinema novo começou a ser usado com mais frequência. Anos depois, em entrevista, Valadão declarou que foi ele quem cunhou o nome do movimento mais importante do cinema brasileiro: 'Eu queria um filme que me desse dinheiro. Quando vi o filme acabado, fiquei com medo. Não era cinema sueco [como ele chamava as produções cosmopolitas de Vera Cruz], nem uma chanchada. Achei que precisava encontrar um slogan. Por isso chamei: Cinema novo brasileiro. Eu coloquei no trailer.<sup>45</sup> (VALADÃO apud FREIRE, 2017, p. 169) (Tradução Nossa)

Definir apenas um inventor ao movimento cinemanovista parece ser inadequado, pois houve um processo de formação do movimento: o qual é maior do que apenas um ou alguns membros. Falar de Cinema Novo, inclusive, é uma questão menos solidificada do que aparenta ser à primeira vista. Anselmo Duarte e Jece Valadão que não são considerados como pertencentes ao movimento atualmente, se disseram os criadores, como foi demonstrado acima, por exemplo. Dessa forma, é importante estabelecer o que entendemos por Cinema Novo. Aqui, destacamos como Cinema Novo o grupo carioca (com adições como a de Glauber Rocha) que se tornou o grupo reconhecido em boa parte da bibliografia sobre o tema no cinema brasileiro.<sup>46</sup> Nomes como o de Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, Marcos Farias, Miguel Borges, Eduardo Coutinho, Gustavo

---

<sup>45</sup> Exhibited at international film festival in Berlin and San Francisco, *Os Cafajestes* exported well abroad and returned handsome profits to its producer. Subsequent to the film's release, the term cinema novo began to be used more often. In a interview years later, Valadão declared that it was he who actually coined the name of the most important film movement in brazilian cinema: 'I wanted a film that would make me money. When I saw the finished film I got scared. It wasn't Swedish cinema [as he called the cosmopolitan Vera Cruz productions], or a chanchada. I thought I had to find a slogan. So I called it: Cinema novo brasileiro [New Brazilian film]. I put it on the trailer.

<sup>46</sup> DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro**: Da Atlântida a Cidade de Deus. São Paulo: Cia das letras, 2011.; HEFFNER, Hernani. **Itinerário do filme brasileiro**. Rio de Janeiro: SESC, 1995; PARANAGUÁ, Paulo Antônio. **A invenção do cinema brasileiro**: modernismo em três tempos. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.; RAMOS, Fernão. A ascensão do novo jovem cinema. In: RAMOS, Fernão. **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: SESC, 2018. Cap.1. p. 16-115.



Dahl, Ruy Guerra, Nelson Pereira dos Santos, Arnaldo Jabor, entre outros também foram incluídos no movimento, quando considerado o que filmaram durante a década de 1960. Na década de 1970, mesmo que esses cineastas ainda se mantivessem ativos, o movimento já havia sido desintegrado.

Anselmo Duarte nunca foi entendido como pertencente ao grupo de jovens cineastas que se cristalizou na historiografia do cinema brasileiro como Cinema Novo. De alguma forma, eles destacavam o filme *Absolutamente Certo* (1957) como uma chanchada mais interessante do que outros filmes do gênero.

Munidos de um olhar evolutivo, também reconheciam a maior qualidade da obra de Anselmo Duarte entre os seus pares “chanchadescos”, mas ainda assim era uma chanchada sem o desejo de investigar profundamente: “ninguém acreditava que o ator Anselmo Duarte, diretor de chanchada, fosse encenar cinematograficamente um texto de intelectual.” (ROCHA, 2003, p. 161). De qualquer forma, entre 1963 e 1964, há uma fase específica de consolidação do grupo para um maior número de pessoas e, inclusive para os próprios integrantes. Estes, passaram a defender o *Cinema Novo* como um movimento relevante culturalmente no país. Durante esses anos, foram lançados comercialmente três obras de importância para o movimento: *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha); *Os Fuzis* (Ruy Guerra); *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos). Dos três diretores citados, Glauber Rocha, nascido em 1939, era o mais jovem. Ruy Guerra era moçambicano com passagem pela França e aportara no Brasil pouco antes e Nelson Pereira dos Santos era de uma geração anterior, que iniciou seus trabalhos com fortes influências do neorrealismo italiano, movimento cinematográfico europeu que chamou a atenção de cinéfilos do mundo inteiro durante as décadas de 1940 e 1950. Essa diferença de idade entre os diretores já chamava a atenção na época. O pesquisador Reinaldo Cardenuto traz um levantamento dessa questão, a partir de um artigo de Glauber Rocha:

Glauber recuperou boa parte dos filmes considerados de Cinema Novo para, em seu artigo [Cinema Novo: fase morta (e crítica)], reposicioná-los em dois grupos. No primeiro, o do cinema de espetáculo (...) que adjetiva a tradição do populismo brasileiro, exaltando o romântico e as constantes de uma desastrosa mitologia popular, ou seja, daqueles que estavam inseridos em uma chave industrial e foram erroneamente confundidos com o espírito cinemanovista, ele inseriu Roberto Farias (*Assalto ao trem pagador*) e Anselmo Duarte (*O pagador de promessas*), dois dos cineastas que obtiveram destaque em 1962 pelas boas bilheterias de seus filmes e, no segundo caso, pela premiação internacional no Festival de Cannes. Glauber os considerava descompromissados com o verdadeiro cinema e os acusava de contribuir para o processo de alienação política. Por esses motivos, por

realizarem longas-metragens comerciais, não poderiam pertencer ao Cinema Novo. (CARDENUTO, 2008, p. 126)

Para Glauber Rocha, *O pagador de promessas* não seria, então, um filme estética e ideologicamente comprometido com os ideais cinemanovistas. Diferente de *Vidas Secas*, *Os Fuzis* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Os três filmes citados são lembrados como a primeira trilogia do *Cinema Novo* (RAMOS, 2018). Há uma característica entre eles de importante destaque para o presente trabalho: todos se retiravam do ambiente urbano, espaço geográfico de onde os componentes das equipes pertenciam majoritariamente e adentravam o sertão nordestino. Buscavam radiografar um Brasil desconhecido por eles próprios:

A intensidade do período histórico vivido pela geração cinemanovista permite distinguir, a partir de 1963, três momentos claros, três fôlegos do *Cinema novo*, que possuem discursos ideológicos e obras marcantes de cada um (...) chamemos os três fôlegos do *Cinema novo* nos anos 1960 de trindades ou trilogias (...) O primeiro momento segue cronologicamente o panorama inicial traçado. Seria composto, no período de 1963-1964, pelos filmes *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, com filmagens entre junho e setembro de 1963; *Os Fuzis*, de Ruy Guerra; e *Vidas Secas*, realizado em 1963 pelo então veterano Nelson Pereira dos Santos, mas sempre ligado como referência ao novo cinema. (RAMOS, 2018, p. 68)

Dessa forma, filmes produzidos entre 1960 e 1962, que fazem parte de uma renovação na cinematografia nacional, são lembrados pela historiografia clássica como um momento de transição. Não todos os filmes, obviamente. Uma obra como *Os Cosmonautas* dirigido por Victor Lima em 1962 não faz parte desse grupo de reoxigenação artística. Pelo contrário, é lembrado como uma chanchada tardia, mesmo que sem números musicais, mas que faz parte do universo cinematográfico de comédias no país. Obras como *Assalto ao Trem Pagador* (Roberto Farias, 1962), *A Grande Feira* (Roberto Pires, 1962), *Garrincha, a Alegria do Povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962), *Os Cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), dentre outras, são lembradas como obras que ofereciam um novo frescor ao cinema brasileiro. É nesse ambiente que se faz necessário compreender *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte. O filme fazia parte dessa renovação cinematográfica, que os críticos defendiam para revigorar a produção nacional. Em geral, os filmes brasileiros eram entendidos pela crítica como muito inferiores aos que o país poderia oferecer. Especialmente as chanchadas que - salvo exceções, como *Absolutamente Certo* - eram tidas como obras abaixo de qualquer nível de qualidade artística. Como afirma a crítica de Octavio Bonfim para o jornal *O Globo* sobre o filme *O batedor de carteiras* (Aloisio T. de Carvalho, 1958):

Depois de elogios aqui feitos a *De vento em pôpa* e *Absolutamente certo* que apesar das deficiências são filmes que revelam um passo avante na consolidação da cinematografia nacional, eis que voltamos à nossa cotação habitual - bonequinho saindo - para certa produção brasileira. (BONFIM, 1958)

Da mesma forma, é necessário compreender *Absolutamente Certo* à luz da visão crítica acerca das chanchadas, ilustrada pelo texto de Bonfim. É um filme relevante dentro do universo vazio, em que quase nada pode ser extraído com o mínimo de qualidade, segundo o crítico. Entretanto, a recepção crítica de *Absolutamente certo* no jornal *Correio da Manhã* é curiosa, pois não parece se entusiasmar muito com o filme, embora relatos anteriores no mesmo jornal fazem elogios ao filme.

A primeira manifestação ao filme aparece em uma pequena nota no dia 21 de novembro de 1957:

Palmas para Anselmo - Anselmo Duarte, que é o autor, o diretor e o protagonista de *Absolutamente Certo*, recebeu palmas, no Cine Ópera: quando o filme terminou, alguns assistentes, num inequívoco aplauso a obra, bateram palmas. Outros os acompanharam: e tinham razão: o filme é desprezioso, mas feito com muito cuidado. (CORREIO DA MANHÃ, 1957, p. 8)

A segunda manifestação ao trabalho de Anselmo Duarte, aparece três dias depois, na coluna de Hécio Carvalho de Castro:

Falei de raspão em “Absolutamente Certo!” Pois continuo e digo que é o maior sucesso de bilheteria já conseguido, em São Paulo, por um filme nacional. Nem “O Cangaceiro”, aquela beleza do Lima Barreto, obteve tanto êxito popular. Justifica-se: o tema é atualíssimo, Anselmo Duarte dirigiu com talento, Odete Lara e Maria Dilná brilharam na interpretação. Edson França pegou uma pontinha e quase, quase tomou conta do resto. Na frente de “Absolutamente Certo!”, durante duas semanas a fio, só esteve “Marcelino pão e vinho”, isto na cotação insuspeita de dois jornais, uma revista e uma empresa de coleta de opinião. (CORREIO DA MANHÃ, 1957)

Há mais um comentário sobre *Absolutamente Certo* na edição de 29 de dezembro de 1957, último domingo daquele ano, em que retrospectivas de diversas áreas estavam em curso:

Infelizmente, em teatro, cinema, literatura, nada “estourou” em São Paulo este ano. Nada mais formidável, nada de sensacional. Sim, porque não se poderia considerar como acontecimento paulista, por exemplo, a visita dos bailarinos do Teatro Bolshoi de Moscou. Se não ter-se-ia, também que considerar paulista o par de “sputniks” cada vez que passaram por aqui. Em cinema, Anselmo Duarte foi o melhor: fez uma razoabilíssimo “Absolutamente Certo”, que agradou a todo mundo, não pela finíssima qualidade artística, mas pelo cuidado (deveríamos dizer carinho) com que foi manejado no texto, nas cenas, no som, na música: Sérgio Cardoso continuou a ser o melhor no teatro, sem coisas extraordinárias: e Paulo Bonfim foi o melhor em poesia. (CORREIO DA MANHÃ, 1957, p. 10)

De alguma maneira, *Absolutamente Certo* parece ter agrado na redação do jornal, a partir da avaliação das três notas citadas. Entretanto, a crítica do filme que está na edição do dia 19 de janeiro de 1958, oferece outro olhar para a obra. Inclusive, na seção “cartazes”, aparece em “outros filmes”, como se não fosse necessário produzir uma crítica completa como os filmes estrangeiros recebem:

Absolutamente Certo! - Parece ser televisão, mas talvez seja até televisão no cinema, ou melhor, em tela grande. Anselmo Duarte está no elenco e na direção - é possível que também a história seja dêle, se é que no programa há história. Dercy Gonçalves está no fim, embora esteja, ainda, em todo o show. Odete Lara, se não estamos confundindo nomes, é uma moça interessante. E a Vera Cruz deu o que, hoje, pode dar: os estúdios, que é só o que há de bom em São Bernardo do Campo. (CORREIO DA MANHÃ, 1958)

Mesmo que de forma geral, a visão sobre *Absolutamente Certo* seja positiva, a crítica em *Correio da Manhã* que não está assinada, parece sair de uma fôrma de textos sobre os filmes populares brasileiros. Não há qualquer interesse em investigação crítica da obra, embora haja obviedades como destacar que não exista história no filme.

A relação da crítica com *Absolutamente certo* e *O pagador de promessas* se dava de maneira oposta. O próprio Anselmo Duarte sentia essa diferença. Como já fora dito, por um lado, a crítica entendia, de forma geral, *Absolutamente Certo* como um filme superior às chanchadas que eram fartamente produzidas na década de 1950. Mas, de qualquer forma, era apenas uma chanchada sem maiores pretensões com uma realização acima da média:

Em 1959, no texto da *Introdução ao Cinema Brasileiro*, a visão azeda (de Alex Viany sobre as chanchadas) está mais presente (...) Quando tenta resgatar, com certa condescendência, alguns exemplares do gênero para fixar a linha evolutiva de um cinema autenticamente popular que a transcenderia (...) é para citar produções tardias como o contemporâneo *De*

*Vento em Pupa* (1957), de Carlos Manga, ou *Absolutamente certo* (1957), que já é uma produção Massaini, dirigida por Anselmo Duarte”. (RAMOS, 2018, p. 22)

Por outro lado, *O Pagador de Promessas* obra baseada em peça de sucesso de Dias Gomes, com discussões sobre o Brasil da década de 1960, passou a ser visto como *acadêmico*, ao longo dos anos.

A *Palma de ouro* em Cannes em 1962 não marcou a carreira de Anselmo Duarte apenas pelo lado positivo: "O pagador de promessas" foi visto pelo *Cinema novo* como uma expressão acadêmica, e Anselmo acabou como uma figura quase marginal da grande década do cinema brasileiro. Existe certa injustiça nessa avaliação. Revisto hoje, "pagador" aparece como um filme sincrético, que herda um tanto da Vera Cruz, mas associa essa herança à vontade de mostrar o "Brasil real". Disso resulta uma narrativa clássica, mas não acadêmica, apoiada numa dramaturgia populista, mas não acrítica. (ARAÚJO, 2000)

O artigo de Inácio Araújo para o jornal *Folha de São Paulo* chama a atenção justamente por esforçar-se em compreender algo de positivo no filme de Anselmo Duarte, mas sem esquecer os questionamentos que os críticos costumam empregar à obra, especialmente a ideia de ser um filme acadêmico. Em um artigo de José Geraldo Couto há a mesma consideração: “Foi nesses estúdios (Atlântida e Vera Cruz) que fez seu aprendizado de um cinema narrativo clássico, tendendo para o acadêmico, que encontraria seu melhor momento no *Pagador*.” (COUTO, 2020). Em entrevista a *O Pasquim*, o próprio Anselmo Duarte utilizou o termo para se referir ao filme, com uma certa ironia, pois ele lembra que depois da premiação, o Brasil tem direito a colocar dois filmes na mostra competitiva:

Meu próximo filme iria (para Cannes) sem prejuízo da representação do Brasil. Na América do sul, o único país que tem esse direito é o Brasil. Vamos esquecer O pagador, ele é quadrado, acadêmico, tudo. Mas pelo menos conseguiu para o Brasil o direito de inscrever dois filmes. (O PASQUIM, 1969, p. 10)

Nesse sentido, *Vereda da Salvação* funcionaria como uma tentativa do próprio Anselmo de provar que não era um cineasta acadêmico, ao menos, segundo a biografia escrita por Luiz Carlos Merten:

Uns poucos anos mais tarde, na vereda aberta por Duarte passaram os maiores diretores do Cinema Novo, revolucionários na forma e no fundo. Anselmo, de novo na avaliação de Alex Viany, não seguiu com eles. Virou

acadêmico. Ele ainda tentou mostrar que era mais cinemanovista do que qualquer diretor do Cinema Novo e fez *Vereda da Salvação*, que tinha todos, ou quase todos, os ingredientes em geral associados à estética da fome. As dificuldades que enfrentou para levar o filme ao Festival de Berlim produziram uma quebra – no homem, até mais do que no artista. (MERTEN, 2004, p. 18)

O termo *acadêmico* aparece com uma conotação negativa de um filme com uma linguagem cinematográfica ultrapassada. Também seria entendido como uma oposição ao Cinema Novo, tido como um cinema mais complexo e, por isso, não acadêmico: “jamais poderia ser visto como um movimento sereno, acadêmico” (VIANY, 1987, p. 150).

Definir *O pagador de promessas* como acadêmico parece indicar uma questão estilística. Investigar uma aproximação da obra com o cinema clássico, porém desvalorizá-lo diante do que seriam os grandes filmes ligados ao classicismo. Tanto Inácio Araújo como José Geraldo Couto parecem tentar dissociar o filme de sua pecha de acadêmico, mas não o fazem com firmeza ao citarem o termo que parece perseguir a realização de Anselmo Duarte.

Em *Sertão Mar* Ismail Xavier não define *O Pagador de Promessas* como um filme acadêmico, mas analisa que o filme carrega um certo didatismo

O discurso de Glauber Rocha afasta-se do didatismo que encontramos, por exemplo, em *O pagador de promessas*, filme que acaba mostrando-se muito mais afinado com certas exigências de clareza próprias aos projetos de cultura popular elaborados dentro de um espírito de engajamento político que parece, a princípio, bem distante de uma produtora como a Cinedistri. (XAVIER, 2007, p. 81)

A diferença do destaque de Ismail Xavier a *O Pagador de Promessas* em relação aos comentários de Inácio Araújo e José Geraldo Couto é que o professor da USP também questionava um componente ideológico:

É interessante notar o fato de que a adaptação de uma peça como essa de Dias Gomes, mais próxima da esfera ideológica dos CPCs daquele período, tenha características que ajustam ao projeto dessa produtora e a sua concepção conservadora de cinema. A mercadoria de *O pagador de promessas* mostrou-se capaz de sensibilizar um público de tendências progressistas sem ferir as expectativas de quem somente aí procurava o filme de qualidade dentro de uma noção convencional e apolítica de espetáculo. (XAVIER, 2007, p. 81)

Dessa forma, os questionamentos a *O Pagador de Promessas* eram tanto ideológicos como estéticos e era essa condição que Anselmo Duarte quis confrontar em *Vereda da*

*Salvação*. A situação de ser questionado pela crítica brasileira, após conquistar o principal prêmio que o cinema brasileiro já tinha recebido ou viria a receber, enfureceu Anselmo Duarte:

Pasquim - No Brasil, o que vale a Palma de ouro?

Anselmo - No Brasil, nada. Valeu de início, quando pegou o brasileiro desprevenido. Quando o Brasil levou o susto, foi um espetáculo. Depois, começaram a analisar, a analisar, e eles, numa intimidade, numa promiscuidade tão grande que avacalharam não comigo, mas com a Palma de Ouro.

Pasquim - Disseram que foi proteção internacional?

Anselmo - Não disseram que apenas que recebi o prêmio por injuções políticas internacionais. Disseram mais. Disseram que eu era amante da Christine de Rochefort, uma escritora francesa que é secretária perpétua do festival de Cannes - secretária de imprensa.

Pasquim - E você não era?

Anselmo - Era muito amigo dela. Mas ela não tem nenhuma influência, a não ser para receber jornalistas e dar hotéis e entradas de graça. (O PASQUIM, 1969, p. 9)

O diretor, então, aproveitou essa raiva para fazer o seu trabalho mais intenso, questionador e próximo da linguagem disruptiva das vanguardas cinematográficas pelo mundo e do *Cinema Novo* no Brasil: *Vereda da salvação*.

### 1.9 Vereda da Salvação

A primeira ideia do cineasta foi buscar uma obra literária reconhecida como relevante na crítica brasileira. A intenção inicial era fazer uma adaptação de *O auto da compadecida*, de Ariano Suassuna, escrita em 1955 e encenada pela primeira vez em 1956, no estado de Pernambuco. No entanto, não conseguiu os direitos autorais com Suassuna. Partiu, então, para outras possibilidades e encontrou no dramaturgo Jorge Andrade, uma figura ideal para a adaptação. Dramaturgo formado pela Escola de Arte Dramática de São Paulo e com várias peças encenadas no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), era considerado um importante nome do meio teatral da época. O que chama a atenção, contudo, é perceber que Anselmo Duarte escolheu uma peça de Andrade que não havia sido bem recebida pela crítica.

Entre 1958 e 1964, Jorge Andrade teve quatro peças encenadas pelo grupo (TBC). Dessas, *A escada* (1961) e *Os ossos do barão* (1962) tiveram grande sucesso de público (...) as outras duas peças foram *Pedreiras das almas* (1958) e *Vereda da salvação* (1964). *Vereda da salvação* (...) teve recepção

problemática, com pouco público e críticas negativas às questões artísticas. (ANZUATEGUI, 2012, p. 88)

O pesquisador Roberto Mesquita Ribeiro chama a atenção para o fato do fracasso da peça na primeira vez que foi encenada:

Jorge Andrade, por sua vez, conhecerá outro fracasso retumbante junto ao TBC com *Vereda da Salvação*, levada à cena por Antunes Filho, no ano de 1964. A peça, inicialmente censurada, é montada segundo técnica revolucionária para a época. Talvez por isso, associado ao tumulto ideológico da época (a peça foi tachada simultaneamente de esquerdista e direitista), *Vereda da Salvação* fica muito pouco tempo em cartaz. Este fracasso não será redimido pelo filme, feito pouco depois sobre roteiro elaborado pelo próprio autor. O reconhecimento só virá postumamente, quando o público estava finalmente pronto para contemplar a segunda montagem de Antunes Filho. (RIBEIRO, 2005, p. 12-3)

Além das quatro peças citadas acima, Jorge Andrade já havia feito uma peça de relevância no quadro teatral brasileiro: *A moratória* (1956). Inclusive, o crítico Sábato Magaldi, em texto para o jornal *Estado de São Paulo*, indicava a peça de Andrade como uma das principais do teatro moderno brasileiro até então:

Uma das qualidades literárias das melhores peças brasileiras de nossos dias está exatamente nos despojamento das procuras rebuscadas e na transposição realista da linguagem das várias classes e grupos sociais. Esse caminho, iniciado em nosso moderno teatro por **Vestido de Noiva**, continuou em **A Moratória**, **A Compadecida** e **Eles não usam black-tie**. **O pagador de promessas** inscreve-se nessa linha e traz novas fontes a tradição teatral que se vem criando, e que esses textos fornecem as principais coordenadas. (ESTADO DE SÃO PAULO, 1960, p. 45)

Uma das possíveis respostas para o porquê de Anselmo ter escolhido uma peça mal recebida pela crítica, pode vir a ser a questão religiosa que já estava marcada no trabalho dele desde *O pagador de promessas*. É inegável que o diretor tinha um interesse específico em trabalhar com temáticas religiosas em suas obras. Mesmo em seu filme posterior, *Quelê do pajeú* (1969) esse tema retorna com intensidade. Lidar com tal temática seria uma possibilidade de tratar de um interesse específico.

Outra aproximação importante com *O pagador de promessas* foi a distribuição da *Cinedistri*, produtora encabeçada por Oswaldo Massaini. Foi o terceiro longa-metragem dirigido por Anselmo Duarte e, novamente, com assinatura da produtora paulista. Devido à dificuldade de produção de *Vereda da salvação*, que teve locação no interior da Paraíba, é de



se imaginar que houvesse uma tranquilidade ao se trabalhar com profissionais conhecidos. Certamente, Anselmo também trabalhou com alguns profissionais em *Vereda da Salvação* pela primeira vez. Como é o caso do fotógrafo argentino Ricardo Aronovich ou do músico Diogo Pacheco.<sup>47</sup> *Vereda da Salvação* foi lançado em 1965 no Brasil, depois da estreia no *festival de Berlim*.

O *Cinema Novo*, como mencionado, apontou suas lentes ao sertão em um primeiro momento. Assim, rapidamente manifestou o desejo de descortinar as câmeras para um Brasil esquecido. *O pagador de promessas* também lida com personagens sertanejos, por mais que a ação ocorra, majoritariamente, no espaço urbano. Mesmo assim, o vencedor da *Palma de ouro* de 1962 não foi entendido pelo grupo cinemanovista como uma obra que fizesse parte daquele conjunto de filmes:

Os cinemanovistas (e os redatores simpáticos a eles) rapidamente fizeram o esforço de apontar que os dois filmes brasileiros mais conhecidos, até então, no exterior (*O pagador de promessas* e *O cangaceiro*), embora estivessem inseridos no seio de um período de renovação estética do cinema brasileiro, não são obras “do *Cinema novo*”. E o mais impressionante é notarmos o quanto o diálogo de Anselmo Duarte com os cinemanovistas sempre foi regido pela intransigência desses jovens, que jamais o reconheceram como um dos seus, apesar de todo o esforço do ex-galã de chanchadas em se aproximar deles. É por esse viés que podemos interpretar o seu “glauberiano” filme *Vereda da salvação* (1965), repellido pelos cinemanovistas. (NÚÑEZ, 2012, p.78).

*Vereda da Salvação* caminha para uma aproximação com o movimento de maior prestígio cultural do cinema brasileiro. No entanto, não conseguiu adentrar o mesmo espaço do *Cinema Novo*. Algo que se perpetuou ao longo dos anos: diversas obras panorâmicas sobre os filmes produzidos no Brasil são desprovidos de qualquer citação a *Vereda da Salvação*. Um dos fatores de *Vereda da salvação* ser um filme menosprezado pode vir a ser a proximidade com o *Cinema Novo* pretendida por Anselmo Duarte, entretanto, com algumas diferenças basilares: “A principal marca do conjunto “1963” é a representação de um Brasil remoto e ensolarado, no qual se vislumbram conflitos de cunho político, com forte presença da imagem popular e sertaneja do homem e da mulher.” (RAMOS, 2018, p. 68).

*Vereda da Salvação* tem claros contornos políticos ao mapear uma população de baixa renda no interior do Brasil: as pessoas vivem segundo forte mandamento religioso e não conseguem se desvencilhar dos preceitos da Igreja. Além disso, habitam casas paupérrimas e

---

<sup>47</sup> As parcerias de Anselmo Duarte com esses profissionais serão analisadas no segundo capítulo da presente dissertação.

as terras nas quais trabalham pertencem a latifundiários. Sendo assim, a identidade sertaneja também está presente, pois esta é a população representada no longa-metragem. No entanto, não é um Brasil ensolarado que se revela, mas uma selva frondosa, que parece esconder um universo particular. A direção de fotografia dos primeiros longas-metragens do *Cinema Novo* chamavam a atenção por articular imagens em que a luz solar era bastante presente. Muitas vezes, dispensavam os rebatedores para acentuar a dureza da claridade no sertão brasileiro. Em *Vereda da Salvação*, o sol é encoberto pelas árvores daquele espaço geográfico indefinido. Ao contrário da primeira fase do Cinema Novo que faziam questão de que seus filmes fossem identificados no sertão nordestino, Anselmo Duarte não assinala a região onde o filme acontece. É como se o filme mergulhasse em um ambiente único durante o percurso da obra. Esse mergulho pode ser percebido pela câmera que adentra o espaço. Entretanto, a viola que abre o filme parece ser essencial para manifestar as intenções de Anselmo Duarte de radiografar o interior do Brasil.<sup>48</sup>

Uma análise aprofundada de *Vereda da salvação*, inclusive da questão musical, tomará corpo no segundo capítulo deste trabalho. Cabe agora, realçar que a produção de *Vereda* teve como ponto de partida duas discussões delimitadas no primeiro capítulo. Primeiramente, a formação de Anselmo Duarte em uma proposta industrial do cinema brasileiro que tinha como princípio a decupagem clássica, distante de uma produção moderna, como eram, majoritariamente, os filmes do neorrealismo italiano e distante de uma produção experimental como eram os cinemas de vanguarda da Europa na década de 1920, por exemplo. Por outro lado, *Vereda da salvação* teria como proposta aproximar-se esteticamente da produção do *Cinema Novo*, pois *O Pagador de Promessas* havia sido alvo de críticas por sua relação com o cinema clássico e é tal investigação que pretendemos realizar a partir de agora.

---

<sup>48</sup> Essa discussão será retomada no segundo capítulo da presente dissertação.

## Capítulo 2 - Vereda da Salvação: possibilidades de análise

Antes de dar início à análise de *Vereda da Salvação*, é necessário destacar que a cópia utilizada para o presente trabalho não consiste em um material de qualidade desejável. O arquivo digital de 989 MB é oriundo de uma exibição da TV Cultura na sessão Cine Brasil Especial. Inclusive, o logo da emissora aparece rapidamente em um momento em que a transmissão retornava do intervalo. A escolha por utilizar tal material para a análise é fruto de uma dificuldade de acesso à cópia de 35 mm do filme que se encontra na Cinemateca Brasileira. Devido à crise da instituição, associada à pandemia do novo Coronavírus, o acesso à cópia em película se tornou impossível. Além do mais, não há qualquer outra cópia de *Vereda da Salvação* disponível para o acesso de pesquisadores e do público em geral. Especificamente no Rio de Janeiro, estado em que a presente dissertação foi gestada, sabe-se que havia uma cópia em 35 mm de *Vereda da Salvação* na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), porém tal cópia foi perdida pela deterioração do material.

O acesso às cópias de filmes brasileiros é uma questão complexa, que deve ser analisada a fundo. Afinal, diversas obras estão prestes a se perder para sempre devido ao desgaste provocado pelo tempo e pela falta dos cuidados adequados<sup>49</sup>. Especialmente, ao público mais amplo, que poderia ter acesso aos filmes digitalizados. Em artigo para o catálogo da 7ª Mostra de Cinema de Ouro Preto e republicado no blog Preservação Audiovisual, intitulado *A preservação do cinema brasileiro da década de 60: ações e lacunas*, o pesquisador Rafael de Luna Freire faz um levantamento sobre o cinema brasileiro da década e chama a atenção para o que denomina de “monopólio de atenção e celebração” (FREIRE, 2013) se referindo ao Cinema Novo em contraste com outras produções brasileiras do mesmo período.

O autor destacava uma série de filmes de diferentes gêneros e propostas cinematográficas que ficaram esquecidos e, então, eram considerados perdidos ou só podiam ser acessados em uma qualidade muito aquém do produto original:

O chamado “cinema comercial” dos anos 1960 talvez represente a principal lacuna das ações de preservação, mantendo no esquecimento obras que possivelmente poderiam ser reinterpretadas e reavaliadas pelas novas gerações. Do início da década já há duas grandes lacunas, a do filme policial *Mulheres e Milhões* (Jorge Ileli, 1961) – retorno ao gênero do mesmo diretor de *Amei um bicheiro* – e da comédia *Os mendigos* (Flávio Migliaccio, 1963),

---

<sup>49</sup> Além do desgaste do tempo e da falta de cuidados constantes com as cópias, ainda há tragédias como o incêndio na Cinemateca Brasileira em que incontáveis materiais se perderam.

que trazia em seus créditos vários integrantes dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE). A compreensão do cinema brasileiro de gênero é sumamente prejudicada pela “morte silenciosa” de filmes que vão desaparecendo sem alarde, morrendo antes que mais pessoas se interessem por eles. Além destes, mais conhecidos, há uma série de títulos dos quais não há referência alguma, tais como *Sabor de pecado* (Mozael Silveira, 1966) – do popular gênero “drama com strip-tease” –, ou os policiais *Elas atendem pelo telefone* (Duílio Mastroianni, 1962) e *Sangue na madrugada* (Jacy Campos, 1964). Outros circulam marginalmente em precárias cópias em vídeo (hoje “pirateadas” para DVD), lançadas comercialmente nos anos 1980 ou gravadas da TV aberta nessa mesma época, tais como interessantes policiais *Na mira do assassino* (Mario Latini, 1967) e *Massacre no supermercado* (J. B. Tanko, 1968). (Ibid)

Entretanto, não são apenas os filmes ligados ao cinema de gênero que sofrem com o esquecimento, a falta de preservação e a não restauração. As realizações de diretores menos cotados do próprio Cinema Novo também sofrem com a falta de restauro, como é o caso de Miguel Borges, que não teve seus curtas restaurados, algo que gera uma situação embaraçosa. O longa-metragem de direção coletiva, *5x Favela* (1962), composto por cinco curtas-metragens de diferentes realizadores, teve episódios de diretores mais cotados restaurados, como Leon Hirszman (*Pedreira de São Diogo*) e Joaquim Pedro de Andrade (*Couro de Gato*), porém, o episódio de Miguel Borges (*Zé da Cachorra*) não teve qualquer trabalho de restauração, assim como longas-metragens do mesmo diretor: *Canalha em Crise* (1965) e *Perpétuo Contra o Esquadrão da Morte* (1968) (Ibid).

O caso de *Vereda da Salvação*, especificamente, não se encaixa em nenhum dos dois temas centrais abordados por Freire para destacar o cinema brasileiro da década de 1960, pois Anselmo Duarte não era um membro integrado ao grupo cinemanovista mesmo que a obra não esteja distante temática e esteticamente dos trabalhos cinemanovistas, como discutido no primeiro capítulo. É muito difícil classificar *Vereda da Salvação* na década de 1960. A obra faz pares com poucos filmes como *Selva Trágica* (Roberto Farias, 1963). As duas obras radiografam os rincões do interior do Brasil com um olhar muito pessimista, sem dedicar um pensamento, ou mesmo um desejo, para possíveis mudanças sociais no país.

Sobre um projeto artístico na década de 1960 em que o povo brasileiro fosse o centro das narrativas, do qual os cinemanovistas participavam, o pesquisador Reinaldo Cardenuto destaca:

Ao colocarem o país no centro da discussão, privilegiando o debate sobre a miséria e os traços culturais existentes no sertão ou nos morros cariocas, esses artistas apostaram em uma representação na qual a classe popular era lida como sujeito histórico que estaria à frente de um projeto revolucionário de transformação social (CARDENUTO, 2020, p.47)

*Vereda da Salvação* assim como *Selva Trágica* não estão ligados a um ideal de transformação social, temática que se torna constante nos filmes mais celebrados da década.

Dessa maneira, nenhum desses filmes tiveram restaurações recentes como ocorreu com obras de diretores ligados ao Cinema Novo, como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos, Eduardo Coutinho e Leon Hirszman, frutos de uma fase politicamente intensa no Brasil. *Vereda da Salvação* e *Selva Trágica* dialogavam com sua época, porém não foram vistos, posteriormente, como obras relevantes na cinematografia do país e, assim, foram continuamente esquecidas. Roberto Farias, ao menos, teve uma mostra dedicada a sua filmografia no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), organizado por docentes e discentes da Universidade Federal Fluminense (UFF). O catálogo da mostra é uma importante fonte de pesquisa sobre a carreira do diretor. Todavia, é importante destacar que Roberto Farias foi produtor e diretor da Embrafilme de 1974 a 1979 (AMÂNCIO, 2013), contudo, as pesquisas sobre outras áreas das equipes dos filmes ou de atividades cinematográficas para além do set de filmagem são, ainda, mais parcas<sup>50</sup>.

O fato dessa pesquisa se debruçar em uma cópia de baixa qualidade nos trará algumas dificuldades. Por exemplo, não teremos qualquer análise detida sobre a fotografia da obra. Mesmo que o diretor de fotografia tenha sido o argentino Ricardo Aronovich, que havia mudado para o Brasil por conta de seu destaque em filmes de seu país natal, a cópia utilizada não abre espaço para um mergulho no trabalho do diretor de fotografia. Aronovich foi um profissional prestigiado e chegou a ter uma matéria sobre ele na revista *Filme Cultura* nº8, publicada em março de 1968 em que ele falou sobre o seu processo de trabalho:

O objetivo do fotógrafo no cinema, segundo Aronovich, não pode ser a beleza por si mesma, de efeitos que funcionem isoladamente, mas a expressão correta, ou seja, a fotografia funcionando como complemento inseparável e indispensável, das ideias de cada plano - e o filme no seu todo - desejam expressar. Daí, considerar que a boa fotografia nem sempre é a mais bonita, porque a beleza isoladamente pode ser conseguida por qualquer um, bastando apenas um mínimo de conhecimento técnico. (FILME CULTURA, 1968, p.39)

O crítico Novais Teixeira, que esteve no festival de Berlim, chamava a atenção para a fotografia de Aronovich, por exemplo: “Contou Duarte com a colaboração de Ricardo Aronovich, que é hoje um dos melhores operadores dos cinemas latino-americanos. As belas imagens de Aronovich não faltam ao longo da fita [...]” (TEIXEIRA, 1965). Em crítica do jornal *O Estado de São Paulo*, de autor desconhecido que assina apenas como S., também há

<sup>50</sup> A pesquisa sobre cinema brasileiro, de maneira geral, se concentra nos diretores. É incomum abordagens sobre diretores de fotografia, montadores ou diretores de arte, por exemplo. Embora os trabalhos sobre outras áreas do cinema expandam, ainda há um olhar debruçado pelos aspectos da direção cinematográfica.

uma menção ao trabalho do fotógrafo: “‘Vereda da Salvação’ conta ainda com uma bem elaborada e às vezes funcional iluminação de Ricardo Aronovich, que se confirma também como excelente operador” (O Estado de São Paulo, 1965). O.C. Louzada Filho é mais sintético, mas não deixa de pontuar sobre o trabalho de Aronovich: “A iluminação é boa” (Louzada Filho, 1965).

A partir desses exemplos, fica claro que há um interesse específico no trabalho do diretor de fotografia que nos chama a atenção e seria um material importante para o estudo. Contudo, como já foi colocado, há uma grande dificuldade em fazer qualquer análise da fotografia, a partir da cópia disponível. De todo modo, trabalhar com *Vereda da Salvação* nos parece importante, pois é um filme praticamente sem destaque, porém que pode revelar questões específicas sobre o cinema brasileiro da década de 1960. Para a presente dissertação, mesmo que a fotografia do filme não entre em uma análise mais detalhada, trabalharemos, detidamente, com a música como elemento da linguagem cinematográfica de possível análise. Faremos uma comparação com um trabalho ligado ao Cinema Novo, lançado no mesmo ano de *Vereda da Salvação: O Desafio* (Paulo Cesar Saraceni, 1965).

## 2.1 A Música No cinema brasileiro da década de 1960

*Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos) é, por muitas vezes, identificado como uma obra seminal no cinema brasileiro. O filme dialogava com o neorrealismo italiano - culturalmente relevante para os jovens intelectuais da época:

O que ficou consagrado historicamente como o Cinema Independente brasileiro dos anos 1950 é composto por um conjunto razoavelmente heterogêneo de filmes... O núcleo mais representativo em termos historiográficos - composto pelas películas de Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos - tem certa unidade temática, posto que todas narram o cotidiano do povo brasileiro com destaque para a favela e o subúrbio cariocas e a região proletária de São Paulo, dando atenção para os problemas dos setores populares, mas com um tom de dignidade e solidariedade. Alguns destes filmes também possuem grande diálogo com o neorrealismo italiano, especialmente os de Nelson Pereira dos Santos... *Rio 40 Graus* foi feito com base no sistema de cotas que incluía os próprios integrantes da equipe e filmado basicamente em locações. (AUTRAN, 2009, p. 51)

A influência do neorrealismo italiano destacou um tipo social incomum no cinema brasileiro e, especificamente, carioca. Poucas vezes uma favela do Rio de Janeiro havia sido filmada como em *Rio, 40 graus*<sup>51</sup>. Sendo assim, Nelson Pereira dos Santos se interessou em

---

<sup>51</sup> *Tudo Azul* (1953), de Moacyr Fenelon, por exemplo, já tinha sequências no alto do morro

resgatar um panorama cultural da favela carioca. A abertura do longa metragem é com uma imagem panorâmica do Rio de Janeiro e os versos da canção *A Voz do Morro*, de Zé Keti: “eu sou o samba/a voz do morro sou eu mesmo, sim senhor!/quero mostrar ao mundo que tenho valor/ eu sou o rei dos terreiros.” No entanto, a música é interpretada por uma orquestra. Não é um arranjo como aconteceria em qualquer favela, mas uma orquestração próxima ao cinema clássico.

O uso da música (em *Rio 40 graus*) - Zé Keti arranjado por Radamés Gnatalli - ainda responde a um ‘arredondamento da tradição do samba’, nas palavras de Hermano Viana, por maestros fronteiriços entre a cultura popular e a erudita... A ‘voz do morro’ está emoldurada por arranjos sofisticados. A música aproxima-se do popular ao mesmo tempo em que mantém certa distância. (COSTA, 2008, p. 162)

Ou seja, *Rio 40 graus* ainda carrega uma tradição enraizada da música no cinema brasileiro: “Até pouco antes do surgimento do Cinema Novo, a música não diegética que se ouvia nos filmes brasileiros era em geral de caráter sinfônico, ou pelo menos orquestral, refletindo práticas europeia e norte-americana.” (GUERRINI JR., 2009, p. 54). A música foi um ponto essencial para os cinemanovistas que ousaram aproximar-se de uma cultura popular, mas pretendiam ser culturalmente relevantes. Nesse sentido, Villa Lobos foi muito relevante para os jovens realizadores, pois tinha a importância adquirida da música clássica porém, se interessava pela cultura popular.

*O Desafio*, filme cinemanovista produzido em 1965 tem a música como elemento importante da narrativa. Sendo assim, é possível constituir uma comparação com *Vereda da Salvação*, filme no qual a música também é essencial. A comparação entre a obra cinemanovista e *Vereda da Salvação* também se faz significativa por identificar filmes do mesmo ano. Aqui, iremos articular duas obras de 1965.

## **2.2 O Desafio e Vereda da Salvação - Aproximações e distanciamentos histórico-estéticos**

O som no cinema brasileiro da década de 1960 reformulava o que já fora feito no país. Os gravadores Nagra, incorporados gradativamente ao longo da década, ofereciam a leveza necessária para a saída dos estúdios e a possibilidade de produzir filmes nas ruas com captação direta, em consonância com o cinema direto estadunidense e o cinema verdade francês que principiaram no final da década de 1950. O Cinema Novo terá uma importância

fundamental na utilização do Nagra que irá repercutir nas produções, inclusive, esteticamente:

No início da década de 1960, um brasileiro que estudava fora do país tomaria contato com os preceitos, e com os equipamentos do cinema direto. Joaquim Pedro de Andrade fora estudar em Paris no fim da década de 1950, onde finalizaria *Couro de Gato*. Lá, frequenta o IDHEC, Institute des Hautes Études Cinématographiques, e estagia na Cinemateca Francesa. Em seguida parte para Londres, e de Londres para Nova York, onde seria aluno de Albert e David Maysles, componentes, como Drew e Leacock, do movimento do Cinema Direto norte-americano. Bolsista da Fundação Rockefeller, Joaquim Pedro consegue, na volta para o Brasil, em 1962, a doação de uma câmera Arriflex e de um Nagra. (GUERRINI JR, 2008, p. 136)

*O Desafio* depende do som direto para sua sequência mais famosa em que a música é elemento fundamental: um show no teatro Opinião no qual uma jovem Maria Bethânia canta *Carcará*, composta por João do Vale e João Cândido. A performance de Maria Bethânia traça os movimentos da câmera que a acompanha por quase toda a canção. Há uma ruptura da narrativa para se concentrar na música. Por alguns instantes apenas, há cortes para o olhar de Marcelo, protagonista admirador do grupo teatral Opinião, aparentemente.

Faz sentido destacar em *O Desafio* a ida do personagem para o show Opinião. Afinal, este era um símbolo de resistência cultural no Rio de Janeiro. Da mesma forma como *O Desafio* se pretende como obra cinematográfica: um trabalho de questionamento do país depois do golpe civil-militar em 1964. Dessa forma, o filme de Paulo Cesar Saraceni sai do sertão nordestino, comum às primeiras obras do Cinema Novo iniciando um percurso urbano. “e depois de um exame mais atento, parece clara a importância da música diegética como fator de localização social, cultural e geográfica.” (GUERRINI Jr., 2009, p. 52).

Em *O Desafio*, a cantora Maria Bethânia ainda não era tão conhecida do grande público - apesar de já ser considerada uma revelação na música brasileira. No entanto, *Carcará* era uma importante canção de protesto e o grupo teatral Opinião era uma imagem política consolidada da esquerda. Saraceni oferece ao espectador um pouco das preferências de Marcelo. Como se partilhar o que interessa ao protagonista fosse uma forma de aprofundar no universo do mesmo. A música diegética em *O Desafio* funciona como uma forma de mergulhar na vivência de um personagem. Até por isso, a canção é executada em sua totalidade, mesmo com as dificuldades técnicas existentes:

Paulo Cesar Saraceni, que filmara com som direto em *Integração racial*, faria na sequência *O Desafio*, outra vez com o gravador portátil. Mas o que fora testado nas filmagens do documentário não funcionaria a contento na nova produção. O filme seria dublado em sua



maioria. Nos momentos em que o som direto não pôde ser substituído, como nos números musicais de Maria Bethânia e Zé Keti, há a presença indesejável do ruído da câmera, acoplado de forma indelével ao som que vem do palco. (COSTA, 2008, p. 152)

A performance musical oferece ao filme, sobretudo, uma maneira de indicar o bom gosto do personagem de uma classe média esclarecida e com tendências políticas esquerdistas em “um período onde artistas e intelectuais de esquerda consolidavam uma relativa hegemonia no campo cultural brasileiro” (SCHWARZ, 2008, p.71).

*O Desafio* funciona como uma transição da música orquestral que cedia espaço às canções populares, embora na década de 1960, “Villa-Lobos vai se tornar um compositor onipresente no Cinema Novo” (ALVIM, 2019, p.308), inclusive no próprio filme de Saraceni. A música erudita, no entanto, contrasta com as canções populares interpretadas por membros relevantes da MPB (Edu Lobo e Caetano Veloso também compõem a trilha, por exemplo).

Em relação à música orquestral, a Bachiana n. 5 de Villa-Lobos se faz presente, assim como Sonata K378 de Mozart. Sinal de que o classicismo e a orquestração ainda estavam presentes e relevantes na composição musical das obras cinemanovistas. Quando Marcelo e Ada estão no quarto, inclusive, o coro que entra de forma não diegética no filme, sublinha o desânimo e o desespero dos dois que viram um golpe ocorrer no Brasil e se sentem de mãos atadas. Esse sofrimento político é absorvido nas relações mais íntimas.

A música em *O Desafio* pode ser pensada como uma manifestação de realce do sentimento dos personagens. É uma proposta da linguagem clássico-narrativa que utiliza o som como possibilidade de fazer imperar o realismo e suavizar possíveis discontinuidades:

Quanto a prover continuidade e exacerbar emoções, [...] a música confere unidade narrativa, graças principalmente à repetição de temas, alocados no decorrer da história para servir de comentário a personagens ou situações específicas. A música estaria subordinada à narrativa de vários modos, suprimindo demarcações formais, sublinhando ações, lugares, pontos de vista; seria ainda “invisível” na tela, ou seja, na maior parte das vezes não há referência na imagem de onde afinal vem a música, sem que o espectador se preocupe com isso. (COSTA, 2008, p. 160)

*O Desafio* não é um filme clássico, certamente. Entretanto, em certas situações, se utiliza de propostas clássico-narrativas. Mesmo porque, não há muita música presente na obra. No entanto, ela exerce um papel preponderante, diegeticamente ou não.

*Vereda da Salvação* é uma obra que, de alguma forma, pretendia se aproximar do Cinema Novo como já fora mencionado no capítulo anterior. Anselmo Duarte tinha a

intenção de se afastar das críticas recebidas por *O Pagador de Promessas* “Elaborei o roteiro (de *Vereda da Salvação*) inspirado em críticas nacionais a *O Pagador de Promessas*, acusado por alguns de ser um filme ‘linear’, ‘acadêmico’, de ‘subliteratura’ de Dias Gomes” (SINGH JR, 1993, p. 105). No entanto, ainda era em um filme de Duarte em que o rigor clássico imperava: “Os filmes (do cinema novo e do cinema marginal), conseqüentemente, traziam as marcas da opressão econômica, inscrevendo neles próprios - pelo som rangente e inaudível e imagens granuladas - a própria precariedade da produção.” (STAM apud GUERRINI Jr, 2009, p. 59). *A estética da fome e a estética do lixo*, manifestos do Cinema Novo e do Cinema Marginal, respectivamente, tinham por objetivo transparecer a pobreza das produções como material estético. Declarar o cinema feito no terceiro mundo. Proposta parecida aos manifestos citados não se reproduz na lógica cinematográfica de Anselmo Duarte. Desde *Absolutamente Certo*, seus ideais de cinema pendiam para um rigor de composição classicista e qualidade técnica do cinema. Evidentemente, essa situação imperava, também, na música para seus filmes.

O rompimento de Anselmo Duarte com o Cinema Novo não se dá pelos temas sociais escolhidos, porém, pela forma cinematográfica como se lidava com os mesmos temas. A relação dos jovens cinemanovistas ou dos intelectuais em defesa do Cinema Novo com Anselmo Duarte é diferente da forma como se irá tratar Walter Hugo Khoury, por exemplo. Este último, não se interessava pelos mesmos temas que os cinemanovistas iriam se interessar.

Como já foi destacado, o próprio Anselmo Duarte entendia que havia inventado o Cinema Novo. E, ali em meados da década de 1960, esse termo ainda estava em disputa. Nem mesmo os críticos tinham consciência do que seria esse movimento:

Contudo o Cinema Novo se desenvolveu nas bases em que desenvolveu o seu movimento: funcionou apenas durante uma determinada etapa, seus caminhos e soluções eram forçosamente limitados. Valeu como uma reação contra o ruim, mas as indicações que apresentavam para o melhor eram forçosamente confusas, mesmo contraditórias, eivadas de uma intolerância entusiástica, característica de movimentos dessa espécie. Não por acaso mesmo de seus participantes mais destacados, seria quase impossível encontrar duas definições sobre o Cinema Novo e seus objetivos, que coincidissem. Falou-se em integração de cinema no movimento de renovação do movimento cultural brasileiro, conseqüentemente cinema já como fato cultural, cinema de características especificamente brasileiras, nacionais e populares, falou-se também do movimento promocional, até mesmo de questão geracional. E o mais curioso é que o Cinema Novo era, em verdade, tudo isso e ainda mais alguma coisa. (ALMEIDA, 1965)

Ao contrário do que argumentava Jerônimo Almeida, o Cinema Novo se estabeleceu como o movimento de maior importância na historiografia do cinema brasileiro. Por outro lado, em 1965, esse trecho é bem revelador da dificuldade de se relacionar com a estética cinemanovista. E mais, a possibilidade desse termo se referir à outro grupo ou outros cineastas.

Não é possível afirmar que Anselmo Duarte não se interessou em lançar novas propostas estéticas em *Vereda da Salvação*. Desde o início, o filme abre com uma viola caipira muito marcante e específica. “Usei pela primeira vez num fundo musical uma viola sertaneja - instrumento que tem um som semelhante ao alaúde medieval” (MAGALHÃES, 2006, p.79-80). Ali, o realizador trazia para sua obra elementos da cultura popular. Apenas a viola existe como elemento sonoro assim que o filme inicia. Não há sequer voz. Embora, é preciso notar, há uma valorização de Anselmo Duarte com o próprio trabalho, afinal, a música caipira é presente no cinema brasileiro antes de *Vereda da Salvação*.

O som da viola penetrante e, acrescida desta trilha sonora, a câmera começa a se aprofundar no espaço diegético que será explorado durante a narrativa. O primeiro som que cria um emaranhado com a viola são o canto dos passarinhos. Como as imagens são de uma floresta, é possível que sejam sons diegéticos a se aproximar do timbre da viola. Por mais que seja o instrumento que sempre fique em primeiro plano. De qualquer forma, o canto dos pássaros faz uma marcação da floresta e acompanha as imagens:

[...] as convenções do realismo dramático exigem que toda a imagem esteja acompanhada pelos “sons naturais” gerados por essa própria imagem na vida real. O som amplifica, juntamente com as imagens, o poder mimético do veículo. Completa a imagem com seus poderes evocativos e dinamiza o discurso narrativo camuflando a descontinuidade através do fluxo contínuo do som sobre cortes. (STAM, 1981, p.172)

O segundo componente sonoro que surge junto da viola e dos pássaros é de um coro. No entanto, não é um coro como em uma música clássica como acontece em *O Desafio*. É muito suave e acompanha sutilmente o som mais alto da viola que continua presente. Nesse momento, há um *zoom-in* e percebe-se um sujeito com vestes religiosas e alguns fiéis se manifestando a ele com solenidade. De qualquer forma, a câmera ainda está um tanto distante, o suficiente para não ser possível discernir se são os personagens que irão compor o filme<sup>52</sup>. No entanto, como é o início de um percurso geográfico, tudo indica que sejam os

---

<sup>52</sup> O espectador que está a assistir ao filme pela primeira vez não sabe ainda que os personagens vistos ali são os mesmos que irão permanecer por todo o longa-metragem.

mesmos. Além disso, o coro no início de *Vereda da Salvação* lembra muito entoações religiosas, um dos temas do filme.

Após o coral da igreja, surgem assobios. Novamente, como pano de fundo da viola que se mantém em primeiro plano na escala sonora. Esses sons cessam. A viola continua a dar o tom do filme. O jornal *Berliner Zeitung* se referiu dessa forma ao trabalho de Duarte: “Uma tenebrosa e escura balada da selva que Anselmo Duarte transportou para a tela com virtuosos movimentos de câmera. Um artístico e forte espetáculo que o Brasil nos enviou” (*Berliner Zeitung* 03/07/1965).

A ideia de balada está ligada ao som da viola que surge apenas no início da obra. No entanto, o som grave e profundo sugere a tragicidade que irá acontecer no desenrolar da narrativa. Assim, entende-se uma espécie de primeiro plano do som sobre a imagem no início de *Vereda da Salvação*. Caso não existisse o som da viola dirigindo o espectador para uma sensação trágica, as imagens poderiam ser vistas como idílicas. Como uma floresta com sons de passarinhos, longe do ambiente urbano de *O Desafio*. Uma espécie de fuga das desilusões com o Brasil na década de 1960. No entanto, a dor está presente desde os primeiros planos ou primeiros acordes de *Vereda da Salvação*.

A complementaridade entre música e imagem é essencial para Diogo Pacheco, autor da trilha sonora da peça de teatro de Jorge de Andrade e do filme de Anselmo Duarte:

A melhor trilha em cinema é aquela que não se ouve. É isso mesmo. Se a única opção da música do filme for apenas a de levar o espectador a comprar o CD com a trilha, é sinal de que só a música se basta, não precisando o filme. A trilha sonora de uma produção cinematográfica só deve funcionar dentro do próprio filme, em conjunto com a imagem. Um exemplo: quando compus a música do longa *Vereda da Salvação*, que Anselmo Duarte dirigiu em 1963, tive a preocupação de fazê-la um complemento da imagem, da iluminação e do cenário. Essa integração é essencial. O ideal é que aconteça o seguinte: ao se assistir ao filme, sentir falta da música. E ao se ouvir a trilha sonora do filme, sentir falta da imagem. Jamais separá-los. (PACHECO apud STERNHEIM, 2010, p.82)

Os ideais de Diogo Pacheco sobre a música no cinema casavam com o rigor de Anselmo Duarte na direção de filmes.

As ideias acima são um primeiro passo diante de uma visão maior da relação de Anselmo Duarte com o Cinema Novo na década de 1960. A intenção é entender a obliteração do diretor na historiografia do cinema brasileiro. Mesmo que haja centenas de casos como o de Anselmo, poucos tiveram tamanha projeção em seu tempo como ele. Além de uma famosa briga com os cinemanovistas “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja

no momento de um perigo.” (BENJAMIN, 1994, p. 224). Aqui, articulamos o passado tanto com materiais extraídos da época em jornais e revistas, como em textos acadêmicos posteriores que vieram, de alguma forma, a elucidar questões referentes ao cinema brasileiro na década de 1960. Especialmente no que tange à música, matéria estilística à qual foi dedicada um maior tempo de análise.

*O Desafio*, filme aqui escolhido para ilustrar a relação de Anselmo Duarte com o movimento cinemanovista, oferece um destaque por sequências musicais relevantes. *Vereda da Salvação* e *O Desafio* são filmes com severas oposições, porém, ambos desejam radiografar o Brasil daquele período. Em suas articulações estéticas próprias se aproximam por desenvolverem radiografias tanto do ambiente urbano como do ambiente rural do país.

### 2.3 O Cinema Novo e o senso comum

A intenção de comparar *Vereda da Salvação* com *O Desafio* é, primeiramente, assumir uma oposição entre o filme base para a presente dissertação e uma obra do movimento mais celebrado da década de 1960 e, pode-se dizer, da história da cinematografia nacional como um todo. A questão fundamental é que essa construção é baseada em interesses e avaliações posteriores, porém, não levam em conta o momento histórico em toda a sua profundidade.

De alguma maneira, é a questão do senso comum permeia a presente dissertação. Afinal, é importante analisar o papel preponderante do Cinema Novo para a crítica da década de 1960, mas não fazer dela algo incontornável. Essa condição parece importante para o trabalho, pois uma grande dificuldade colocada na análise de contexto social de *Vereda da Salvação* é entender a distância de Anselmo Duarte com o Cinema Novo, que concentra os estudos sobre o cinema brasileiro do período. Ao mesmo tempo, é importante se desvencilhar de um lugar comum que se torna cada vez mais óbvio, a medida em que um grupo maior de sujeitos passa a se debruçar sobre o tema em questão.

Para exemplificar a questão do senso comum, é possível pensar na canção “Anselmo”<sup>53</sup>, da banda carioca *Luisa Mandou um Beijo* do álbum homônimo, lançado em 2005. A letra da canção sobre o cineasta é a seguinte:

Anselmo, faça cinema, por favor!  
Planos cortados e beijos em PB

---

<sup>53</sup> A composição é de Fernando Paiva, guitarrista do grupo

Tente filmar o que você sente!  
 Não enquadre a cena, focalize o fundo, quebre a narrativa  
 e distorça o mundo  
 No negativo pinte traços de cores em tons pastéis  
 Peça ajuda ao Gláuber e convide a Lygia  
 para almoçar numa terça-feira e lhe contar os seus lamúrios  
 de burguesa  
 Jean-Luc Godard desfez o mar e Buñuel também foi Deus

Chama a atenção o pedido para que Anselmo Duarte faça cinema. Embora, ele fosse reconhecidamente um cineasta, a solicitação viria da suposta falta de qualidade no ofício. Após uma série de dicas para Anselmo vir a fazer cinema “de verdade”, um verso chama muito a atenção: “Peça ajuda ao Glauber”, de imediato, é possível fazer a constatação que, para a banda *Luisa Mandou Um Beijo*, Glauber Rocha é o exemplo de cineasta a ser seguido, a ponto de indicar um pedido de ajuda de Anselmo Duarte para realizar uma obra cinematográfica satisfatória.

A intenção aqui não é fazer uma análise minuciosa da letra da canção, porém, revelar como certo senso comum se relaciona com a carreira cinematográfica de Anselmo Duarte. É difícil imaginar que qualquer espectador atento a *Vereda da Salvação* vá indicar para o diretor: “quebre a narrativa”. Contudo, é de se imaginar que, quem tenha escrito a letra não conheça *Vereda da Salvação*. Porventura, não conheça nem mesmo *O Pagador de Promessas*, a obra mais famosa de Anselmo Duarte, mas se apegue a um conhecimento vulgar sobre o cinema brasileiro que faz um *ranking* entre os seus cineastas.

Ainda como exemplo, é possível destacar o vídeo do *YouTube* do canal *Entreplanos* intitulado *Por que Deus e o Diabo na Terra do Sol é uma obra-prima?* que conta com mais de quarenta mil visualizações. Desde o título, somos remetidos a um olhar cristalizado para o filme de Glauber Rocha. Não há possibilidade de não compreendê-la como uma obra de valor inestimável para a cultura cinematográfica, afinal, seria uma obra-prima e incontornável para a formação de um gosto cinéfilo rebuscado. A proposta do vídeo, então, é explicar porque é uma obra-prima, sem espaços para qualquer questionamento. Em outras palavras, o vídeo não deseja investigar o porquê de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* ser uma obra-prima, porém, explicar o que faz do filme um exemplo de perfeição cinematográfica.

Durante uma passagem do vídeo que começa aos 02:35 e vai até 02:48 em um comentário a respeito do purgatório como conceito religioso, a narração em *off* que sublinha as imagens do filme que fazem parte do vídeo afirma o seguinte: “É exatamente essa concepção popular do purgatório que eu quero relacionar ao filme de Glauber Rocha, por

mais que ela não seja a versão oficial da igreja, porque essa obra fala da religião não pela perspectiva dos teóricos, mas sim, pela perspectiva do povo”<sup>54</sup>

Não há, ao longo do vídeo, nada que faça compreender a afirmação de que *Deus e o Diabo na Terra do Sol* lida com a perspectiva popular. De forma mais profunda, nem ao menos explica o que seria tal perspectiva popular, apenas classifica dessa forma o trabalho de Glauber Rocha. Há, no entanto, ao menos, um conflito conceitual com tal afirmação. O professor e pesquisador Reinaldo Cardenuto chama a atenção sobre uma visão da esquerda brasileira na década de 1960 que se sentia no dever de abrir os olhos do povo sobre a situação desprivilegiada em que viviam:

Em anos passados, principalmente antes do golpe de 1964, boa parte das obras artísticas de esquerda, sobretudo a dramaturgia de filiação pecebista, havia apostado na certeza de que a solução para as contradições do Brasil, em especial para o seu subdesenvolvimento, estaria na formação de uma vanguarda esclarecida na qual o povo, motor revolucionário, seria orientado pela intelectualidade marxista. (CARDENUTO, 2020, p. 63)

Dessa maneira, surge uma questão: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é realmente uma obra que se passa pela perspectiva do povo ou, atualmente, dar ao povo o seu lugar de fala é uma perspectiva amplamente aceita e, então, para continuar valorizando um filme entendido como obra-prima, análises um tanto desprovidas de aprofundamento e mais ligada a forçar certas ideias que, não necessariamente, condizem com as obras.

De qualquer maneira, essa ideia massificada pelo senso comum quer dizer algo e, se faz importante investigar as origens dessa questão e como *Vereda da Salvação* pode ter contribuído para a visão exposta acima sobre Anselmo Duarte.

## 2.4 O cinema brasileiro e os preceitos do Nacional-Popular

Dois livros sobre cinema foram bastante relevantes para a presente dissertação. O primeiro é *Crítica de cinema e repressão: estética e política no jornal alternativo Opinião*, de Margarida Adamatti e publicado em 2019. O segundo é *Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência*, de Reinaldo Cardenuto e publicado em 2020. As duas obras são fruto das teses de doutorado dos autores no Programa de pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo (PPGMPA/USP) e, da mesma maneira,

---

<sup>54</sup> Citação retirada no Canal EntrePlanos do Youtube. Acesso em 10/10/2020.

foram orientadas pelo professor Eduardo Morettin, ligado aos estudos de história do cinema brasileiro.

As duas teses lidam com objetos diferentes, mas que têm um ponto em comum. Enquanto o trabalho de Adamatti lança luz ao caderno de cultura de um jornal independente de conteúdo político durante a ditadura militar, Cardenuto destaca a carreira do cinemanovista Leon Hirszman. Por outro lado, ambos fazem análise de períodos da década de 1970 em que a arte política no Brasil ainda devia muito a uma geração que havia se estabelecido na década anterior. Então, de alguma maneira, os dois estudos tentam avaliar a continuidade das defesas estéticas e políticas da década de 1960 em uma fase posterior. Como foram desdobradas na década de 1970?

Dessa maneira, os dois trabalhos lidam com os conceitos do nacional-popular como uma forma de avaliar o cinema brasileiro por esse viés. Cardenuto faz a seguinte análise do que seria a arte nacional-popular:

Entre os anos de 1950 e a primeira metade da década de 1960, um dos pontos de convergência do projeto artístico da esquerda, estimulado acima de tudo por integrantes e simpatizantes do PCB, foi justamente o da arte do nacional-popular, nessa configuração em que a dramaturgia realista procurava localizar na figura do povo um dispositivo para a crítica social e a elaboração de um discurso nacionalista de contornos libertários, anti-imperialistas e em recusa aos valores da modernização capitalista. Ao representar a classe popular dentro dessa dimensão política sobre ela projetando inquietações centrais da *intelligentsia* brasileira da época, assumia-se no teatro e no cinema um modernismo estético no qual investia-se na pesquisa da realidade social e na aproximação com traços culturais afastados dos centros urbanos ou das esferas econômicas de consumo. (CARDENUTO, 2020, p. 47-8)

Essa é uma questão relevante para a presente dissertação. Afinal, os ideais do nacional-popular foram fundamentais para a geração das artes políticas brasileiras na década de 1960. Não por acaso, o trabalho de Cardenuto é sobre cinema, mas também se aprofunda no teatro brasileiro; já o trabalho de Adamatti tem o cinema como foco, mas avalia um caderno cultural de um jornal que, por óbvio, tratava de outros assuntos para além do cinema. O historiador Marcos Napolitano ressalta como os artistas engajados defendiam os ideais do nacional-popular:

Os quadros culturais do PCB se mantiveram fiéis ao princípio da defesa da cultura nacional-popular, vista como mediação construída pelo intelectual engajado entre o regional e o cosmopolita e como linguagem simbólica comum que deveria expressar a aliança de classes na defesa da nação contra o imperialismo e contra a ditadura fascista (NAPOLITANO, 2017, p. 51)



*Vereda da Salvação* não é uma obra que lida com os preceitos do nacional-popular tão fortemente, e de alguma maneira até, os contrapõe.

Como vimos anteriormente, *Vereda da Salvação* não se adequa ao cinema político mais comum no Brasil. Duas passagens do pesquisador Reinaldo Cardenuto em seu livro parecem importantes para entendermos a distância entre *Vereda da Salvação* e outras obras do mesmo período, especialmente *Pedreira de São Diogo* (Leon Hirszman, 1962), que o autor utiliza como exemplo:

Levando-se em conta a necessidade de atualizar a peça *Black-Tie*, seria uma oportunidade fundamental de estar ao lado dos trabalhadores, de pesquisar o seu cotidiano e as suas contradições, evitando assim ficcionalizá-los de modo anacrônico ou a partir de esquematismos típicos de um cinema político, de heroização do povo, ao qual Hirszman esteve ligado quando realizou o curta-metragem *Pedreira de São Diogo* (1962) (CARDENUTO, 2020, p.216)

O autor continua em parte posterior do mesmo livro:

Por meio de uma narrativa exemplar, Hirszman iniciava a sua obra cinematográfica em diálogo com a dramaturgia impregnada pela teleologia de esquerda, conferindo ao povo uma abordagem heroica na luta contra os agentes capitalistas mais interessados na produtividade e no lucro do que na preservação da vida. Atribuindo esse vigor ao popular, *Pedreira de São Diogo* organizava-se como “cinema de tese” para articular uma representação esquemática da realidade social, apostando na promoção da *praxis* política e na emergência de uma vanguarda frentista com condições de sobrepujar o autoritarismo e a miséria presentes na composição do Brasil. Pelo menos na ficção, tornava-se possível um engajamento revolucionário de reformulação do mundo. (Ibid, p. 349-350)

*Pedreira de São Diogo* é um curta-metragem em que um grupo de trabalhadores se manifesta contra a explosão da pedreira em que eles estão trabalhando, pois podem afetar a favela em que moram. Dessa maneira, os próprios trabalhadores se posicionam nas encostas para impedir que a empresa continue o trabalho e destrua a região. No final do filme, Hirszman utiliza de planos de conjunto em contra-plongée para destacar a ascensão dos trabalhadores unidos e a vitória perante o patrão. Além de tudo, há um samba na trilha sonora, ritmo musical característico das favelas cariocas naquele momento. Por outro lado, *Vereda da Salvação* não aplica qualquer esperança em uma mudança popular, muito menos, uma união entre a população para enfrentar um inimigo exterior, no caso, uma figura da burguesia ou da religiosidade.

Em *Vereda da Salvação*, uma pequena população rural habita um povoado e trabalha nas terras do patrão para se manterem. A vida é paupérrima e sem perspectivas de melhora.

Ali Manoel<sup>55</sup> (José Parisi) e Artuliana (Esther Mellinger) que mantêm um caso antes do matrimônio pensam em ir para o sul em busca de “trabalho com fartura” como afirma a própria mulher. A pequena população passa a seguir uma nova crença - apenas a filha de Manoel, Ana, não assume a nova religião - e Joaquim (Raul Cortez) passa a ser o encarregado de verificar se todos estão cumprindo as penitências. A partir daí, cria-se um confronto entre Manoel e Joaquim que, no fim das contas, é uma disputa entre o trabalho e a fé, algo que discutiremos mais à frente.

Joaquim fascina os camponeses ao se intitular como a figura de Jesus na Terra e se torna um líder místico da pequena população que passa a segui-lo sem qualquer senso crítico, enquanto ele oferece um mundo de fartura no céu. Entretanto, para isso, é necessário que espantem qualquer ameaça do Diabo, que os ronda. A situação fica tão doentia que duas crianças são assassinadas pelos devotos. Ao saber disso, os donos da terra dão ordens de matar todos os moradores. A notícia chega até eles, mas ninguém se importa, pois acreditam que estão blindados por poderes divinos. A consciência de que não serão atingidos pelas balas dos capatazes não se confirma, de certo. Assim, toda a população morre, restando apenas crianças famintas e Ana.

*Vereda da Salvação* cria, no mínimo, uma análise muito pessimista desse agrupamento de aldeões que funcionam como um microcosmo do povo brasileiro. Não há aqui uma heroicização popular como em *Pedreira de São Diogo*. Pelo contrário, há uma visão bastante amarga. Também não há uma união das pessoas como forma de resistência, porém uma fratura no próprio ambiente social. Ao contrário de *Pedreira de São Diogo* não existe, em *Vereda da Salvação*, uma vitória popular, a partir do que as pessoas creem. Pelo contrário, a crença leva à morte e à destruição do povoado.

## 2.5 O demônio do Catulé

Há, ainda, uma grande diferença entre *Pedreira de São Diogo* e *Vereda da Salvação*. O trabalho de Anselmo Duarte é fruto de uma história real. O texto do filme é baseado na peça de Jorge de Andrade, de 1963, que se inspirou em um acontecido real para a sua criação. O Demônio do Catulé se tornou uma passagem conhecida na sociologia e antropologia do

---

<sup>55</sup> Como no filme não há o nome do personagem descrito, nem ao menos nos créditos, não é possível afirmar a grafia correta. Dessa forma, optamos por utilizar Manoel com a letra “o”, ao invés de Manuel com a letra “u”. A decisão é para manter a mesma grafia do texto de Jorge de Andrade.

Brasil, especialmente por conta do trabalho do italiano Carlos Castaldi, que fez uma pesquisa específica sobre o caso:

Carlo Castaldi é um nome pouco presente e lembrado nas ciências sociais no Brasil; quando isto ocorre as referências são sempre feitas a seu trabalho denominado "A aparição do demônio no Catulé", que se tornou um clássico nos estudos de religiosidade popular. Não sendo este seu único trabalho publicado durante sua estadia no Brasil de 1953 a 1958, veio a ser o mais conhecido e importante. Considero que isto se deva não apenas a este ser um precursor dos estudos antropológicos sistemáticos sobre religiosidade popular realizado por um antropólogo com formação acadêmica específica, mas também por se tratar de um movimento messiânico da Igreja Adventista da Promessa, que culminou na morte de quatro crianças acusadas de estarem possuídas pelo demônio, e, por fim, pela parceria com estudiosos brasileiros que dariam significativas contribuições em suas áreas de atuação. (CAROSO, 2008, p.1)

Desde o princípio do seu trabalho, Castaldi deixa claro que a sua intenção é fazer uma reconstituição daquele ambiente social que levou a morte de quatro crianças:

Os jornais de 14 de abril de 1955 noticiaram que, no lugar chamado Catulé, na fazenda São João da Mata, município de Malacacheta, um grupo de meeiros, membros da Igreja Adventista da Promessa, haviam matado quatro crianças, acusadas de estarem possuídas pelo demônio. O presente trabalho, que reúne o material coletado durante nossas visitas ao Catulé, é uma história objetiva desses acontecimentos. Acreditamos ter conseguido reconstitui-los, mas queremos lembrar que as ligações entre os fatos se prendem mais a uma série de associações do que a uma sequência lógica de causas. (CASTALDI, 1957, p.1)

A história de Castaldi é assustadora do início ao fim. Além da descrição dos assassinatos de crianças com um agudo grau de detalhismo, o pesquisador também chama a atenção para a morte de animais que não seguiram a bíblia ao não comerem quando a ração lhes foi servida.

O final da descrição da semana que ocasionou toda a situação é caracterizado dessa maneira por Castaldi:

Joaquim começou a perder muito sangue, mas o cheiro passou. Joaquim estava lavando Zé de Lara quando chegou a polícia "que deu voz de prisão". Todos procuraram esconder-se nas moitas menos Joaquim e Onofre que, nus, foram ao encontro dos guardas dizendo: "Nós somos de paz". Porém os guardas dispararam. Onofre caiu morto, enquanto Joaquim e Geraldo A. P. ficaram feridos, o último levemente. Joaquim rolou até a poça e ordenou à sua irmã, mulher grácil e, naquele momento, aterrorizada, que tirasse a arma das mãos de um dos guardas. Mariana tentou obedecer, o soldado deu-lhe na cabeça com o cabo da espingarda. Mariana desmaiou. Os outros vestiram-se às pressas. Levantaram o corpo de Onofre e pousaram-no no terreiro da sua casa, depois, sustentando Joaquim pelas axilas,

levaram-no para perto de Onofre. Joaquim pediu para morrer com a palavra de Deus na boca. Alguém arrancou duas páginas da Bíblia e pôs uma na boca de Joaquim e a outra na de Onofre. Joaquim pediu um pouco de água, engoliu a página e logo depois morreu. Os que o rodearam disseram, “não está morto, está dormindo”. Os dois guardas passaram a noite no Catulé. Ninguém dormiu. João B., durante a noite, acusou o filho de José P. de estar possuído do demônio e tentou atirá-lo na fogueira que haviam feito. Os guardas não o deixaram. (Ibid, p.21)

O mergulho profundo na semana dos moradores do Catulé que ocasionou uma chacina naquelas terras só foi possível devido ao seu grau assombroso e excepcional. Dessa maneira, não é intenção do presente trabalho indicar que o filme de Anselmo Duarte seria mais realista ou mais próximo do Brasil daqueles anos do que *Pedreira de São Diogo* ou qualquer outro exemplo, por se tratar de uma história real.

De maneira geral, Anselmo Duarte nem ao menos comenta sobre o caso real que deu origem à peça e, posteriormente, ao filme. Pelo contrário, ou as qualidades intrínsecas do próprio filme são lembradas “Agora, o mundo intelectual achou genial. Os psiquiatras aqui do Brasil, quando me encontram, me cumprimentam ‘Como é que conseguiu fazer uma obra tão genial? O desenvolvimento da loucura daquele homem é uma coisa que eu nunca vi no cinema’ (O PASQUIM, 1969, p.11), ou o trabalho de Jorge de Andrade é lembrado pelo diretor, “Jorge de Andrade, um dramaturgo mais conceituado no mundo intelectual àquela época, parecia-me com possibilidades de um resultado mais artístico e sem lugares comuns.” (SINGH JR. 1993, p.105)

No entanto, o caso real é relegado em suas memórias a respeito da produção de seu trabalho.

De qualquer forma, é nítido que o caso real foi importante para Jorge de Andrade construir o seu trabalho. Mesmo os nomes dos personagens são mantidos na peça. Inclusive, os protagonistas Joaquim e Manoel. Embora Manoel tivesse sessenta e quatro anos na realidade. O conflito dos dois é uma das chaves que desencadeiam o massacre no Catulé. Carlo Castaldi não oferece nenhuma explicação direta para o ocorrido, embora, levante várias hipóteses:

Nem se pode afirmar que a difusão de tal religião em tal ambiente cultural explique o que ocorreu em Catulé durante a Semana Santa de 1955; seja porque, embora difundindo-se por grupos partícipes da mesma cultura, a mesma religião não provoca inevitavelmente resultados semelhantes, seja porque é suficiente ler o relato dos fatos para verificar que alguns fatores de caráter pessoal – por exemplo os problemas sexuais em Joaquim – tiveram uma importância relevante. (CASTALDI, 1957, p. 22)

Segundo o autor, mesmo a conversão do povoado em adventistas da promessa não pode ser considerado um fator decisivo, pois são vários os grupos de pessoas a seguir a mesma crença sem que casos parecidos tenham acontecido. Além do mais, questões pessoais como a de Joaquim foram relevantes para a tragédia. Bem, então não apenas os nomes dos personagens foram importados para a peça - e para o filme -, mas situações específicas do povoado como as dificuldades sexuais de Joaquim, também estão presentes no texto<sup>56</sup>:

Joaquim - Só você é pura!  
 Dolor - Sou igual as outra.  
 Joaquim - Você é como a senhora do céu, mãe!  
 Dolor - E se não fôsse, meu filho?  
 Joaquim - Mas, você é, mãe!  
 Dolor - Podia não ser Joaquim!  
 Joaquim - Se não fosse... tudo estava errado, fora dos sentido!  
 Dolor - Não compreendo, meu filho!  
 Joaquim - Deus me fêz assim p'ra salvar meus irmão.  
 Dolor - Assim como?!  
 Joaquim - Sem sentido p'ras maldade! Seria uma beleza, mãe, se fôsse tudo assim! Se só existisse você na face do mundo!  
 Dolor - Eu sou sua mãe, Joaquim! Estou falando numa companheira p'ra você!  
 Joaquim - Você já é!  
 Dolor - Mãe não tem nada que ver com mulher.  
 Joaquim - Nenhuma mulher seria como você, mãe! P'ra que casar?!  
 Dolor - Um homem carece de cuidado diferente de mãe, Joaquim!  
 Joaquim - Só casava com uma mulher igual a você mãe! Mas, não tem par no mundo. Que culpa tenho eu?!  
 Dolor - Sou magra, feia... meu filho!  
 Joaquim - Mais bonita... até que a senhora do céu!  
 Dolor - Que aconteceu com você, Joaquim?! Por que essa ojeriza de mulher?!  
 Joaquim - Tenho ojeriza coisa nenhuma. Cristo também não teve sentido p'ra mulher... e é Deus! Sou limpo como Êle!  
 Dolor - Você nunca teve afeição por nenhuma môça?  
 Joaquim - Gosta da senhora, p'ra que?  
 Dolor - Mãe é mãe, Joaquim. Mulher é mulher!  
 Joaquim - Já disse que não estou no mundo p'ra essas coisa, mãe. Estou aqui p'ra guiar  
 Dolor - Mas Joaquim...!  
 Joaquim - (corta violento). Não quero saber dessas prosa, mãe! (ANDRADE, 1963, p.61-2)

No entanto, o que parece seduzir Anselmo Duarte para adaptar *Vereda da Salvação* é, de fato, a qualidade do texto, entendido por ele próprio, como algo refinado nas artes cênicas

---

<sup>56</sup> Cabe destacar que o texto do filme é muito próximo ao texto da peça, salvo algumas alterações.

brasileiras. Não há, na proposta de Anselmo Duarte - e nem mesmo de Jorge de Andrade - um interesse real pelo contexto social que permeia aquela pequena população de camponeses. Pode ser que não haja uma explicação direta para a tragédia do Catulé, contudo, a falta de qualquer panorama daquele ambiente social para focar em apenas vinte e quatro horas do momento mais trágico daqueles sujeitos poderia ser entendido como uma falta de um olhar político, ao valorizar a tragédia, explorar o massacre e não lidar com as mazelas sociais às quais os sujeitos eram expostos. Inclusive, é necessário destacar que nem os fazendeiros, nem os capatazes, nem os policiais aparecem no filme. Exceto pelos planos-detalhes nas armas que assassinam os devotos no final, toda a obra se fixa nos aldeões.

## **2.6 Joaquim x Manoel - O conflito pelo poder**

O trabalho de Castaldi esclarece que houve um choque entre Joaquim e Manoel pelo poder sobre os aldeões do Catulé. Manoel é descrito como um homem mais velho, casado, que trabalha no campo e Joaquim um rapaz de vinte e seis anos, solteiro, que havia chegado a pouco tempo naquele espaço social, alfabetizado e que conhecia passagens da bíblia. Tanto a peça como o filme sorvem tais personagens, exceto pela idade de Manoel que parece ser apenas um pouco mais velho do que Joaquim. De qualquer maneira, o conflito entre eles move boa parte da narrativa e indica a oposição entre o passado ligado ao trabalho braçal daqueles sujeitos e a nova religião em que aquela população assume, e Joaquim logo toma o posto de líder.

Desde o começo do filme, a figura de Manoel se estabelece como chefe por sua capacidade de trabalho. Deitado com Artuliana após uma relação sexual - enquanto crianças bisbilhotam -, eles conversam sobre as possibilidades de trabalho em outra região. Em uma narração em *off*, Manoel já havia contado a história daquela região para Artuliana e, conseqüentemente, para o espectador. Ele explica que haviam duas grandes fazendas naquela região e, quando chegaram, tomaram posse das terras. Entretanto, como não tinham dinheiro para comprar arames farpados, foram cercados pelos donos das terras. Assim, para continuarem a trabalhar, tiveram de morar de favor.

Essa primeira explicação de Manoel é fundamental para indicar que os sujeitos que lá vivem são trabalhadores rurais que tiveram terras tomadas por donos latifundiários que, claro, concentram o capital daquela região. Assim, eles não trabalham mais por conta própria, mas para pagar as dívidas de moradia que mantêm com seus chefes. Da mesma maneira, o ato sexual entre Manoel e Artuliana indica uma contradição com os ensinamentos da igreja, pois

não são casados. Seja pelas terras, seja pelo casamento, o que os falta são os papéis de registro. Ou seja, o que falta àquela população é uma relação com o Estado ou, ao menos, com alguma instância de poder como a igreja.

Dessa maneira, distanciados de um poder político que os oprime, afinal, os aldeões perderam suas terras porque não tinham pertencimento legal a elas, o maior contato que têm é com a igreja. Inclusive, o único personagem que aparece nas terras em que os aldeões vivem, é um membro da Igreja Adventista que eles se converteram. É nesse contexto que aparece Joaquim. Se este não é um conhecedor do trabalho nas terras, por outro lado, conhece sobre a bíblia e mantém uma fê inabalável que vai fazê-lo crer que é a própria encarnação do Messias na Terra.

Há uma hostilidade crescente entre os dois ao longo da narrativa que desemboca no pedido de Joaquim para que amarrem Manoel, já que estaria cheio de pecados e sem interesse em exorcizá-los. Como o desacordo entre os personagens é central na obra, faz sentido o interesse de Anselmo Duarte em fazer uma escolha meticulosa dos atores que iriam representá-los.

Costuma-se destacar que Anselmo pinçou boa parte do elenco da montagem original da peça: “a construção do espetáculo Veredas da Salvação, cuja equipe de atores oriunda do Teatro Brasileiro de Comédia, foi aproveitada no filme” (ARAÚJO, 2017, p.210). Entretanto, isso não é bem uma verdade. É fato que alguns atores foram aproveitados, mas houve escolhas para o filme que não fizeram parte da peça.

O elenco da peça é o seguinte<sup>57</sup>:

- Joaquim - Raul Cortez
- Dolor - Cleyde Yáconis
- Manoel - Renato Restier
- Ana - Aracy Balabanian
- Geraldo<sup>58</sup> - Stênio Garcia
- Onofre - Sylvio Rocha
- Artuliana - Esther Mellinger
- Durvalina - Lélia Abramo
- Conceição - Anita Sbrano

---

<sup>57</sup> As informações foram retiradas da publicação original da peça. Como não foi encontrado qualquer *site* que contenha tais informações, preferimos deixar o que está no livro com a devida atenção para a referência.

<sup>58</sup> Stênio Garcia foi creditado como assistente de direção na peça e no filme.

- Germana - Ruth de Souza
- Pedro - José Antônio Sbrano
- Jovina<sup>59</sup> - Martha Helena Araújo Ferreira
- Eva<sup>60</sup> - Florella

Por outro lado, o elenco do filme é este<sup>61</sup>:

- Joaquim - Raul Cortez
- Dolor - Lélia Abramo
- Manoel - José Parisi
- Ana - Maria Isabel de Lisandra
- Geraldo - Stênio Garcia
- Onofre - José Pereira
- Artuliana - Esther Mellinger
- Durvalina - Margarida Cardoso<sup>62</sup>
- Conceição - Anita Sbrano<sup>63</sup>
- Germana - Áurea Campos<sup>64</sup>
- Pedro - José Antônio Sbrano<sup>65</sup>

Iremos considerar os dez primeiros nomes citados nas listas acima como os personagens que compõem o núcleo principal da peça e do filme para fazermos uma comparação entre os atores selecionados por Anselmo Duarte para o seu trabalho. Joaquim

---

<sup>59</sup> Jovina é uma das crianças na peça. No filme, as crianças não são chamadas por seus nomes.

<sup>60</sup> Assim como Jovina, Eva também é uma criança que não é chamada pelo nome no filme.

<sup>61</sup> Raul Cortez, Lélia Abramo, José Parisi, Maria Isabel Lisandra, Esther Mellinger e José Pereira são creditados com os nomes de seus personagens no *site* IMDB - [https://www.imdb.com/title/tt0186674/?ref=nm\\_sr\\_srsrg\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0186674/?ref=nm_sr_srsrg_1) e comparados por fotografias posteriormente. O mesmo aconteceu com o ator Stênio Garcia embora o nome de seu personagem não conste no *site*.

<sup>62</sup> O nome de Margarida Cardoso aparece nos créditos do filme, porém não há nenhum registro de que ela tenha interpretado Durvalina. Como consta que ela tenha interpretado sinhazinha em *Menino de Engenho* (Walter Lima Jr., 1965), lançado no mesmo ano de *Vereda da Salvação*, fizemos uma comparação entre as personagens para identificar a atriz.

<sup>63</sup> Anita Sbrano aparece nos créditos do filme, mas não há registros que ela tenha interpretado Conceição. A atriz, contudo, é creditada no filme seguinte de Anselmo Duarte: *Quelê do Pajeú* (1969) como mãe de Quelê. Embora a grafia seja Anita Esbrano, trata-se da mesma atriz.

<sup>64</sup> Aúrea Campos está nos créditos do filme e foi comparada com fotografias.

<sup>65</sup> José Antonio Sbrano está nos créditos do filme. Entretanto, não foram encontrados outros filmes ou fotografias do ator. Como ele havia feito o personagem Pedro na peça, é possível que tenha repetido o personagem no filme. É um personagem com poucos momentos, porém, ele aparece pedindo perdão para Onofre por gostar de beber cachaça aos 11:29. Sendo assim, optamos por inserir seu nome como intérprete de Pedro, mas vale a ressalva que não há uma confirmação total.



(Raul Cortez), Geraldo (Stênio Garcia), Artuliana (Esther Mellinger) e Conceição (Anita Sbrano), repetem seus personagens na peça e no filme. Lélia Abramo é um caso curioso. A atriz interpreta Durvalina na peça, por outro lado, assume o papel de Dolor na produção cinematográfica. Sendo assim, o papel de Dolor ficou com Cleyde Yaconis na peça e Durvalina foi interpretada por Margarida Cardoso no filme.

Os atores que foram modificados no filme são<sup>66</sup>Manoel (Renato Restier; José Parisi), Ana (Aracy Balabanian; Maria Isabel de Lisandra), Onofre (Sylvio Rocha; José Pereira) e Germana (Ruth de Souza; Áurea Campos). Dessa maneira, se metade dos atores estiveram na peça e no filme, a outra metade foi modificada.

Mesmo no caso dos protagonistas, Joaquim e Manoel, há uma divisão. Se Raul Cortez faz peça e filme, Renato Restier<sup>67</sup> é substituído por José Parisi<sup>68</sup> nas telas. É curioso pensar porque Restier foi substituído. Se Parisi não era um ator tão identificado com cinema, tendo poucas atuações em filmes<sup>69</sup> e com mais trabalhos na televisão, Restier era um ator comum nas chanchadas<sup>70</sup>, tendo interpretado, inclusive, Cecílio B. de Milho em *Carnaval Atlântida*. É possível que Anselmo Duarte tenha querido se desvencilhar de qualquer relação com as chanchadas e, por isso, substituído o ator que interpreta Manoel. Não conseguimos ter a real dimensão da substituição do ator, mas vale a pena destacar como Parisi encarna o personagem. Afinal, o ideal do star-system é conceder papéis específicos para atores que irão dar a dimensão de seus papéis assim que forem apresentados ao público, ou seja, a imagem do intérprete reforça o caráter ou alguma característica do personagem:

Os personagens são apresentados em seu comportamento típico, e o star-system opera para reafirmar essas primeiras impressões (no exato momento em que enxerga Walter Pidgeon em um filme, você já sabe que ele será incapaz de fazer algo mal ou mesquinho. (BORDWELL, 2005, p. 296)

José Parisi, nascido em 1917, tinha entre quarenta e sete e quarenta e oito anos durante a produção do filme. Menos do que os sessenta e quatro anos de Manoel na história real. Entretanto, essa adaptação faz sentido porque constrói uma oposição mais direta com Joaquim. Além disso, Parisi era um sujeito corpulento, que com seus cabelos bagunçados,

<sup>66</sup> Optamos por colocar o nome do ator da peça primeiro e do filme por último por razão da peça ter se realizado antes.

<sup>67</sup> Fotografia em anexo.

<sup>68</sup> Fotografia em anexo.

<sup>69</sup> Na filmografia de José Parisi constam filmes como: *Não Matarás* (Luiz Freitas Júnior, 1955), *O Sobrado* (Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes, 1956) e *Uma Certa Lucrecia* (Fernando de Barros, 1957).

<sup>70</sup> Entre os filmes em que Renato Restier trabalhou, podemos citar: *Barnabé, tu és meu* (José Carlos Burle, 1952), *Colégio de Brotos* (Carlos Manga, 1955), *É de chuí* (Victor Lima, 1958), *Marido de Mulher Boa*, 1960) e *Bom Mesmo É Carnaval*, 1962).

barba mal-feita, feição sisuda e camisa e calça velhas, indicam uma personalidade muito séria.

Por outro lado, Raul Cortez, nascido em 1932, tinha entre trinta e dois e trinta e três anos durante a produção do filme. Uma certa proximidade com o Joaquim da história real, que tinha vinte e seis anos. Mais ainda, o corpo magro, a falta de cabelos, a voz um tanto fina, a boca afilada e movimentos corporais inquietos são características de uma aparente fragilidade física de Joaquim. Assim, a oposição entre Manoel e Joaquim também desponta no corpo forte, embora envelhecido, de José Parisi e da fragilidade jovial de Raul Cortez. A oposição entre os dois é tanta que parece conduzir o filme.

O pesquisador Fabiano Lucena Araújo chama a atenção para a oposição que Friedrich Nietzsche (1999) teoriza entre o Apolíneo e o Dionisíaco. O primeiro estaria ligado à razão e a logicidade representadas pelo Deus Apolo, já a segunda se relacionaria com o caos e a intensidade do Deus Dionísio. Nietzsche faz essa proposta para destacar as oposições nas tragédias e as tensões geradas pela oposição entre os dois pólos:

No filme e na peça, Manoel representa o polo apolíneo do trabalho e da realidade terrena, o sujeito que dialoga com os proprietários da terra, a despeito de uma virilidade e de uma sexualidade evidente; Joaquim o polo dionisíaco, que recebe a divindade no corpo e incorpora as hierofanias, a despeito do ascetismo puritano da seita e do domínio da leitura das escrituras sagradas. (ARAÚJO, 2017, p.216)

Embora faça sentido a visão de Araújo, essa pode não ser a melhor definição de oposição entre Manoel e Joaquim. O próprio Araújo destaca que o Joaquim não incorporaria a sexualidade tão latente no pólo Dionisiaco. Destacamos também que Manoel não seria, propriamente a imagem dionisíaca fundamentada por Nietzsche, pois também não é uma figura completamente racional. Se o misticismo de Joaquim é uma força caótica, não é Manoel quem se opõe, de verdade, a ele. Pelo contrário, chega a colocar em xeque o que pensa em detrimento ao misticismo de Joaquim e das outras pessoas do povoado que passam a segui-lo.

Em uma conversa com Artuliana, diante de todos do povoado, Manoel assume o discurso de Joaquim, ao contrário dela<sup>71</sup>:

- Artuliana: Vem Manoel!

---

<sup>71</sup> O diálogo acontece entre 1:19:45 até 1:20:20.

- Manoel: Essa malícia sujando a semana das penitências. Deixando o corpo cego.
- Artuliana: Essa crença amaldiçoada que está sujando tudo. Fazendo das coisas pecado. Esse frouxo (Joaquim) que não sabe o que é ter um filho nem uma mulher. Mas você sabe Manoel. Quando eles me batia, pensava nas suas mão correndo no meu corpo, dando vontade de viver. Não tive esquecimento dos seus olho virando o céu por cima de tudo.
- Manoel: É preciso arrancar essas maldade do corpo, Artuliana. Todo mundo arrancou<sup>72</sup>.

A questão que permanece, então, é a seguinte: quem se opõe a Joaquim?

## **2.7 A perspectiva da mulher em Vereda da Salvação - Ana, Artuliana e Dolor**

Já foi colocado aqui que o texto da peça de Jorge de Andrade é bastante fiel aos acontecimentos originais ou, ao menos, aos relatos de Carlo Castaldi quando este foi ao encontro do ocorrido no Catulé. No entanto, há uma diferença fundamental na peça de Andrade para a narrativa de Castaldi. As mulheres em *Vereda da Salvação* têm muito mais consciência do que está ocorrendo em comparação aos homens. Cada uma à sua maneira, são elas que se contrapõem a Joaquim. Essa era uma característica dos textos de Jorge de Andrade, inclusive:

Quando sente o impulso de elevar o tom e construir figuras fortes, o autor as concebe como mulheres. É preciso observar que nem todas as mulheres em sua obra são fortes e valorosas. Mas ele constrói muitas protagonistas assim. Mais que uma questão de gênero, ressaltam-se nessa escolha os valores que ele atribui ao feminino: visão clara, compreensão, decisão. (ANZUATEGUI, 2012, p. 112)

Não é Manoel quem se contrapõe a Joaquim, inclusive, é o oposto que acontece. Como Manoel é considerado chefe do povoado, Joaquim tenta enfrentá-lo o tempo inteiro. Quando Onofre, o líder religioso vai até o povoado para rezar com os fiéis e pede para que cada um peça perdão pelos pecados e todos se ajoelham, dialogam:

- Joaquim: Ana, ainda não quis aceitar as palavras, irmão?

---

<sup>72</sup> Optamos aqui por manter o diálogo conforme a linguagem oral dos personagens.

- Manoel: Não!
- Joaquim: Mas isso não é das conveniência de Deus!
- Manoel: Entendimento da crença é coisa serena, Joaquim!
- Joaquim: Desobedecimento assim já é cegueira!
- Manoel: Não recebi a luz das letras. Mas decorei muitas palavra do livro. Fiz o que a obrigação dava jeito. Entrei com influência enquanto as pessoa não for iluminada. Foi com meus poder que muitos se converteu.

A câmera estava em um plano de conjunto com Manoel e Joaquim ajoelhados e fixa em um close-up em Manoel quando ambos se levantam. Há um corte para um plano médio de Ana enquanto a moça descasca milho, embora ainda seja possível ouvir Manoel ao fundo:

- Manoel: Igual com minha filha, Ana! Um dia ela vai ver!

A câmera retorna para um *close-up* em Joaquim que se aproxima e divide um plano de conjunto com Manoel:

- Joaquim: Se um homem não tem mando na sua casa, como ele vai zelar dos irmão? Foi Deus mesmo que falou, Manoel! Tá escrito no livro.
- Manoel: Quem não tem mando na sua casa?
- Joaquim: A Ana não tem obediência, irmão! Gente assim ofende Deus. Faz brotar o pecado.

Em um pequeno movimento de panorâmica, a câmera enquadra Manoel e Conceição:

- Conceição: Manoel, se alguém carregar algum pecado, Deus fica brabo e castiga todos.
- Manoel: Não tenho pecado nenhum, Conceição! Nem minha filha!
- Joaquim: Não? Todo mundo tem pecado escondido, irmão!
- Manoel: Eu não tenho!
- Joaquim: Até parece que você é soberbo, irmão!<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> A ação descrita inicia em 12:26 e termina em 13:29.

A câmera faz outra panorâmica ao voltar para Joaquim e fixa apenas nele e faz mais um movimento de panorâmica, quando Joaquim se afasta de Manoel e diz que ele parece soberbo. Após essa discussão, Onofre encerra a conversa incomodado com o desentendimento entre Manoel e Joaquim.

Joaquim tenta intimidar Manoel pois é conhecedor das letras e pode ler a bíblia, além de sugerir que Manoel não mandaria em sua casa porque Ana não se converteu ao adventismo da promessa. De fato, Manoel se sente um tanto constrangido pela situação. De qualquer forma, é dessa maneira que Ana é apresentada: como alguém que ainda não se converteu. Segundo a narrativa de Castaldi, essa não parece ser a forma como Ana se posicionou na realidade, apesar de que Joaquim questionasse a forma como Manoel criava Ana: “Embora Joaquim questionasse a forma como Manoel criava a sua filha: Criticava, por exemplo, o modo por que Manuel criava sua filha Ana, censurava o seu comportamento e chamava a atenção de Onofre para os seus eventuais erros de conduta como ‘irmão’”. (CASTALDI, 1957, p.309). Por outro lado, Ana não parecia ser quem questionava Joaquim:

Manuel, zangado, deixou Joaquim e encaminhou-se ao seu mandiocal. Joaquim chamou Hermínia, a mulher de Manuel, e Ana, a filha, que estavam em casa, e convidou-as a rezar com ele para que o Senhor abrandasse o coração de Manuel. Aqueles que, ignorando o que se passava, estavam na clareira, ouviram, de repente, os gritos de Joaquim, provenientes da casa de Manuel. Correram para ver o que era, pensando que Joaquim "houvesse sido mordido de cobra. Encontraram Joaquim, Ana e Hermínia ajoelhados no terreiro, todos trespassados. Joaquim chorava e gritava". A violência da crise atraiu ao lugar o próprio Manuel, que a provocara. Ele não quisera aceitar as propostas de paz de um "irmão", e a prova da sinceridade dessas propostas estava no fato de ter o Espírito Santo descido sobre Joaquim, e o Espírito Santo não desce sobre pessoas de corações impuros. (Ibid, p. 310)

Por outro lado, desde o início do filme, Ana se destaca. Logo que Onofre vai embora e Manoel chega em sua casa, Ana chama a atenção do pai para que tenha cuidado com Joaquim<sup>74</sup>. De certa maneira, é Ana quem antecipa os acontecimentos de *Vereda da Salvação*, pois é a única que consegue enxergar para onde a fé cega de Joaquim irá levar o povoado. Além de destacar que Joaquim está delirando, ela avisa que ele não quer trabalhar, conduta sobre a qual irão questioná-lo depois.

Além de não se converter à nova religião, Ana confronta as ações de Joaquim e dos fiéis durante a semana das penitências. É ela quem dá comida para as crianças, pois todos teriam de jejuar antes da peregrinação que iria acontecer no dia seguinte. A personagem funciona como uma consciência do espectador que ao ver toda a barbárie que está ocorrendo

---

<sup>74</sup> A sequência inicia em 16:17 e termina em 16:54.

se espanta, da mesma maneira que Ana. Inclusive, no momento em que uma criança é assassinada, pois afirmam que ela está com o Diabo no corpo, Ana percebe que nada poderá fazer por lá e vai até a cidade pedir ajuda<sup>75</sup>.

Assim que ela conta a história do que está acontecendo, os soldados são avisados e as ordens são de colocar fogo nas casas e capim na roça. Ou seja, a destruição total. Novamente, Ana se desespera. A personagem se coloca, então, em um lugar muito específico. Pois percebe o misticismo doentio que ocorre no povoado, porém, também se sente de mãos atadas perante aqueles que quem detém o poder, e que decidem assassinar todos em poucos segundos. No início do filme, Manoel já havia contado para Artuliana que um povoado em volta havia sido destruído pelos donos das terras. Sendo assim, era fácil de acreditar que o ato se repetiria.

Ana, então, retorna aflita e afobada para pedir para que as pessoas saiam de lá correndo, pois serão assassinadas. Ninguém dá ouvidos à moça, que fica cada vez mais assustada com a situação, mas acompanha Manoel que decide ficar para defender as terras. Ao contrário de Joaquim e os fiéis que decidem ficar pois teriam o corpo fechado e não seriam assassinados. Seja pela defesa da terra, seja pela crença cega no místico, Ana é a única que consegue ser racional em todo o ambiente.

O caso de Artuliana é um tanto diferente do de Ana. Ela é uma figura mais incisiva e confronta Joaquim diretamente. Em uma crítica do *site Palavras de Cinema* - em que Ana não é citada - Artuliana é definida dessa forma:

Na aldeia em que se desdobra o texto, Manuel (José Parisi) e sua companheira, Artuliana (Esther Mellinger), tentam não se deixar levar pelo fanatismo dos demais. Não serão poupados. A serenidade dele encontra paralelo na força que ela expõe, mulher empoderada que diz que faz sexo com ele porque quer, e que aos outros nada deve. (AMARAL, 2020)

Pensar em Artuliana como uma mulher empoderada chama a atenção porque nenhuma crítica encontrada na década de 1960 a define dessa maneira ou de forma semelhante. Entretanto, é um fato que a personagem se destaca por sua agressividade diante de Joaquim. Ou mesmo de sua relação com a bíblia de forma geral, já que, como o autor chama a atenção, ela faz sexo antes do casamento e engravida de Manoel sem se sentir culpada por isso.

---

<sup>75</sup> Inclusive, uma outra criança morre porque vai beber água escondida durante o tempo em que Ana foi pedir ajuda, pois acreditam que ela está com o Diabo no corpo. Ao todo, são duas crianças que morrem no filme. Segundo Castaldi (1957) foram quatro crianças assassinadas no Catulé.

O caso de Artuliana chama mais atenção para a questão feminina em *Vereda da Salvação* porque foge bastante da condição da personagem como define Castoldi (1957) em seu artigo. Uma figura importante na história, o autor a cita pela primeira vez da seguinte maneira:

Maria dos Anjos estava cochilando, ajoelhada na soleira da porta e “não dirigiu”. Artuliana (irmã de Joaquim) disse que “era o Satanás que estava empatando” e de repente Joaquim pulou sobre a dos Anjos e começou a batê-la para “expulsar o Satanás”. Este segundo ato de violência de Joaquim tampouco encontrou censura; Onofre e os demais aceitaram sem comentários não só o ato mas a sua justificação: “bateu nela para expulsar Satanás”. Satanás, pois, era para todos uma realidade tão plausível que nem sequer se punha em dúvida, assim como se considerava uma possibilidade concreta cair vítima de suas tentações ou ser diretamente possuído por ele. (CASTOLDI, 1957, p. 311)

Então, havia uma Artuliana na história original que, na realidade, era irmã de Joaquim; e que ainda, incentivava as atitudes do irmão<sup>76</sup>. Dessa maneira, a personagem da peça e, conseqüentemente, do filme, é bastante diferente da figura descrita por Castoldi. Primeiro porque ela não é irmã de Joaquim nas obras e, mais importante, porque ela não valida as atitudes dele. Pelo contrário, o questiona e o confronta de forma veemente, em oposição a Ana, que prefere falar apenas com as pessoas em que confia e ajudar as crianças que estão proibidas de comer, beber água, ingerir leite materno e estão, inclusive, sendo assassinadas quando consideram que estão com o Diabo no corpo. Artuliana não parece ter a mesma visão do todo, como tem Ana, porém, também é alguém que se posiciona contra as ações capitaneadas por Joaquim. Antes de Joaquim dizer que encarnou Cristo, mas já se colocando como chefe, há um diálogo entre os dois que representa a relação entre ambos:

- Joaquim: Artuliana, bebendo água na semana das penitência? Artuliana, o que tá acontecendo com você?
- Artuliana: Nada! Por que?
- Joaquim: Você, primeiro, fazia tudo que a igreja mandava, depois garrou, não vi mais nada. Passa os dias quentando o sol, sem fazer nada.
- Artuliana: Não é pecado trabalhar na semana das penitência?
- Joaquim: Eu trabalho pra Deus.
- Artuliana: Você fica assuntando a gente, Joaquim.
- Joaquim: Tenho que cuidar das alma.
- Artuliana: Cada um cuida da sua!

---

<sup>76</sup> Segundo Castoldi, Maria dos Anjos era uma criança órfã, criada pela família de Joaquim e Artuliana.

Toda essa sequência é filmada em plano de conjunto, após Joaquim chegar ao lado de Artuliana que pegava água da fonte. A câmera não se movimenta enquanto o diálogo acontece. Raul Cortez envolve Esther Mellinger. Anselmo Duarte nega o campo/contracampo em busca de uma movimentação corporal dos atores.

A conversa entre os dois, contudo, não se encerra por aí. Artuliana sai e Joaquim vai atrás dela em seguida. Dessa vez, Anselmo Duarte não esconde o interesse em se aproveitar dos movimentos de câmera em um espaço limitado, mas com possibilidades suficientes para intrincados *travellings*, *close-ups* e planos detalhes, a partir da movimentação dos atores em cena. O diálogo entre Artuliana e Joaquim é longo, mas é válido de ser descrito aqui pois entrega o que Artuliana pensa sobre Joaquim e sobre como Joaquim reage ao saber que não é valorizado como chefe. Vale destacar que por todo o momento, Artuliana fala de forma ríspida e quase grosseira com Joaquim.

Primeiro, Artuliana sai da fonte de água. Joaquim sai por outro lado e a câmera continua acompanhando Artuliana andando pelas pedras. Anselmo Duarte, então, corta para Joaquim se ajoelhando na frente de Artuliana, após alcançá-la. Os dois estão em um plano de conjunto:

- Joaquim: Perdão em Deus!

Há um corte para as mãos trêmulas de Joaquim, que esticou os braços em direção de Artuliana. Em seguida, em um *travelling*, a câmera se posiciona ao lado de Joaquim ajoelhado e se fixa em Artuliana em um plano médio que começa a falar assim que a câmera a encontra:

- Artuliana: Lá vem você de novo, Joaquim!
- Joaquim: A gente não sabe se tem alguma maldade escondida
- Artuliana: Se você tem, não é da minha conta.
- Joaquim: Pecado é da conta de todo o mundo. Suja tudo! Todos!
- Artuliana: Eu não tenho! Não tenho maldade nenhuma escondida.
- Joaquim: Gente como eu não pode ter cobiça de mulher, Artuliana!

Aqui, Esther Mellinger anda por trás de Raul Cortez e a câmera a acompanha - assim como Cortez o faz com os olhos -, e a encontra e se aproxima em *contra-plongée*:



- Artuliana: Por que não? Tu não é homem?
- Joaquim: Não posso casar! Nem de andança com debochera!

Em uma panorâmica, a câmera encontra o rosto de Joaquim que se virou - ainda ajoelhado - para Artuliana e os enquadra em um plano de conjunto:

- Artuliana: Quem disse?
- Joaquim: Sou pastor das alma!
- Artuliana: Tem pastor que casa.
- Joaquim: Então, não é pastor de Deus
- Artuliana: Padre é que não casa!
- Joaquim: Cristo não casou!
- Artuliana: Esse é o Cristo! Não é homem do mundo.

Artuliana anda por trás de Joaquim e a câmera faz um leve movimento em panorâmica para continuar enquadrando os dois personagens em um plano de conjunto:

- Joaquim: Querer o que não pode também é pecado.
- Artuliana: Não tem mulher nem filho, não toca roça grande e quer mandar.
- Joaquim: O Cristo não tinha e mandava!
- Artuliana: Esse é o Cristo do livro.

Artuliana fala de forma severa com Joaquim e sai do enquadramento andando rápido. A câmera, então, faz uma nova panorâmica de forma leve para enquadrar Joaquim solitário:

- Joaquim: Sou o chefe dele no mundo.

Há um corte para Durvalina que está distante dos dois, mas percebe alguma movimentação entre eles e os olha. Do ponto de escuta dela, ouve-se Artuliana gritando e também o desenrolar da conversa:

- Artuliana: O chefe aqui é o Manoel.
- Joaquim: Não fala isso!

- Artuliana: Falo!
- Joaquim: Não tem leitura como eu! O chefe precisa saber o que tem nos papel!

A câmera retorna em um *close-up* em Artuliana e em *zoom out* cria um plano de conjunto entre ela e Joaquim. Artuliana anda e Joaquim vai atrás:

- Artuliana: Saber pra que? A gente não come papel! Não é papel que garra o cabo da enxada!
- Joaquim: Só sabe emprenhar!
- Artuliana: E daí? Se é homem...
- Joaquim: É o velho de pacto com o Demônio!
- Artuliana: Quem dá vida pra filho que é pastor de Deus, sabe do sofrimento do mundo!

Os dois param enquanto a câmera fica fixa. No espaço entre Artuliana e Joaquim, é possível ver Durvalina se aproximando dos dois, pelo mesmo caminho de pedras trilhado por Artuliana no primeiro momento em que quis se desvencilhar de Joaquim:

- Joaquim: Mulher e homem podem se casar sem carecer de filho.
- Artuliana: Então, pra que casar?
- Joaquim: Filho pode ser trazido pelo Espírito Santo!
- Artuliana: Deixa de ser besta, Joaquim! Isso é coisa de santo.

Durvalina chega perto dos dois e a câmera fica fixa em um plano de conjunto com os três:

- Durvalina: Artuliana!
- Artuliana: Deixa comigo, mãe!
- Joaquim: Por que você defende Manuel?
- Durvalina: Ela nem sabe o que fala, Joaquim!
- Artuliana: Sei sim! Não sou só eu que defende, é todo mundo!

Joaquim sai do quadro atordoado e com movimentos corporais incomuns. Ficam apenas Artuliana e Durvalina:

- Durvalina: Desgraçada! O que foi fazer?
- Artuliana: É pra resolver!
- Durvalina: Manoel mandou você ficar quieta, Artuliana!
- Artuliana: Não quero esconder mais nada! Deitei com Manoel, tô com filho dele e quero gritar isso pro mundo inteiro!<sup>77</sup>

Nesse momento, há um corte e inicia uma nova sequência com Manoel e Joaquim. Ambos estão discutindo sobre a chefia do povoado. Na cópia disponível para análise, há um *fade-out* que leva para a outra sequência. Todavia, por se tratar de uma cópia gravada de um canal de televisão, é provável que seja o intervalo da emissora - pois, na sequência seguinte, aparecem os créditos da programação.

De qualquer forma, o diálogo entre Artuliana e Joaquim esclarece a visão deles sobre ele e Manoel. Ela se irrita com Joaquim desde o início, depois diz não ter pecado, mesmo que esteja grávida sem ter casado com Manoel, o que seria considerado sacrilégio entre os cristãos. Mais do que valorizar a gravidez, ela ainda questiona Joaquim por não ser casado e não ter filhos. Essa questão, percebe-se, é muito delicada para Joaquim. O personagem tem algum problema que intenta esconder. É possível que seja homossexual ou que seja impotente. Há um diálogo com Dolor que ela se esforça para que Joaquim diga porque não tem interesse por nenhuma mulher<sup>78</sup>. Entretanto, fica claro que ele sente ter alguma disfunção e esse pode ser um dos motivos para que ele se entenda como a encarnação de Cristo. Como não pode ter filhos, seria por uma santidade.

No entanto, também há uma vaidade de Joaquim que Artuliana desvenda. Pois ela afirma que o chefe é Manoel, algo que deixa Joaquim muito incomodado. Além de expor sua própria interpretação da Bíblia, ao dizer que pastor de Deus é quem tem filho no mundo, pois essa pessoa, sim, sabe das dificuldades de viver na Terra. A posição dura de Artuliana frente aos excessos de Joaquim é única no povoado. E, é a partir desse enfrentamento que Joaquim expõe suas maiores contradições. Além de tudo, Artuliana se mostra sexualmente livre, o que parece inadmissível para todos que estão ao redor dela.

Há, por último, uma terceira mulher que vale a pena ser mencionada: Dolor, mãe de Joaquim. Ela não tem a mesma racionalidade de Ana ou propõe qualquer enfrentamento a

---

<sup>77</sup> A sequência inicia em 26:15 e termina em 28:55

<sup>78</sup> Acima foi transcrito do texto da peça um esforço de Dolor para que Joaquim aceite ficar com uma mulher, o que ele nega veementemente..

Joaquim, como faz Artuliana. Contudo, também parece ter uma visão ponderada sobre os acontecimentos, embora o seu passado a faça esconder-se, e aceitar Joaquim como um líder místico. Ao menos, finge que aceita.

Já que Joaquim se entende como Cristo, também acredita que Dolor seja a virgem Maria. Inclusive, a chama de “Maria das Pureza”, quando indica que não existem mais os nomes terrenos, apenas nomes santos. Dolor assume essa identidade, mas por não ter coragem de falar a verdade sobre seu passado para Joaquim e as outras pessoas do povoado. Há três sequências em que a figura de Dolor se desenha para o espectador. A primeira, já mencionada, acontece em uma discussão com Joaquim em que ela se mostra preocupada por ele não ter mulher, filhos e nem vontade disso.

Em sequência posterior, ela diz para Artuliana que não se casou porque não tinha os papéis de registro, mas que viveu com um homem e teve várias crianças, porém, apenas Joaquim sobreviveu. Da mesma forma que Artuliana estaria grávida de Manoel sem casar, aconteceu o mesmo com a mãe de Joaquim. Inclusive, ela afirma que tudo que está acontecendo é por culpa dela porque o seu corpo contém o pecado.

Por último, Artuliana pede para Dolor contar para todos que viveu com um homem sem se casar. Os fiéis já estão completamente obcecados por Joaquim como líder místico. Ela pede para ser chamada de Dolor, que é o único nome dela e não de Maria como quer Joaquim:

- Joaquim: Você mãe, é a única sem pecado! Rainha pura das roça do mundo! Mãe da família de Deus

Joaquim se vira para Artuliana que está no fundo com Manoel:

- Joaquim: Artuliana, ajoelha na frente da mulher pura!
- Artuliana: Dolor não é mais pura do que eu.
- Joaquim: Ajoelha diante de Maria!
- Artuliana: Se meu filho era demônio, você também é!
- Dolor: Artuliana!
- Artuliana: Porque Dolor deitou numa roça como eu e desse pecado nasceu você mais sete filhos!
- Joaquim: Mãe!
- Artuliana: Conta, Dolor! Conta quem foi o pai dele!

- Joaquim: O corpo dela é limpo como o corpo da senhora do céu!
- Artuliana: Se lá existe uma senhora, ela foi mulher como eu! Padeceu numa cama como Dolor e eu! Senhora nossa não é senhora dos padre! Seu pai morreu debaixo de uma árvore numa derruba pra café!
- Joaquim: Filho é arte de danação!
- Artuliana: Filho que nasce e vive como você é mesmo!
- Joaquim: Pecado que minha mãe nunca teve!
- Artuliana: Pecado que bota a vida no mundo! Se é mentira minha, porque Dolor não fala! Vamo! Pergunta pra ela! Fala! Fala Dolor! Ela não pode falar porque pecou como todo mundo!

Toda essa sequência é com a câmera fixa com Manoel no fundo do plano e em plano de conjunto, Joaquim na esquerda, Artuliana um pouco mais atrás no centro e Dolor na direita. Dolor fica encolhida, sofrendo com o diálogo entre ambos. Após essa conversa, Joaquim se afasta, aproxima-se dos fiéis, ajoelha-se, e cai no chão lentamente sofrendo muito<sup>79</sup>:

Em seguida, há um corte para Manoel, que se dirige até Dolor e olha fixamente para ela. A câmera os capta em um plano de conjunto, porém, Dolor se movimenta lentamente e começa a falar:

- Dolor: São chegado os três rei! Vem da parte do oriente acordar os que dorme no som da madrugada. No céu, Cristo no presépio dando assunção e no mundo, a mulher cavuca a terra com as mãos. Seu nome é Maria, Maria das pureza.

A câmera fica em *close-up* no rosto de Dolor e se movimenta a acompanhando, até chegar em Artuliana e abrir para um plano de conjunto:

- Artuliana: Dolor! Seu nome é Dolor!

Dolor continua andando lentamente. A câmera sai de Artuliana, chegando em Joaquim que era acompanhado pelos fiéis atrás dele. Enquanto Dolor fala, a câmera faz um

---

<sup>79</sup> Na sequência utilizada para a presente dissertação, após Joaquim cair no chão, há um intervalo e aparece, inclusive, o logo da TV Cultura.

movimento de 360° em *travelling* e passa por todos os fiéis que a ouvem atentamente e, depois, retorna em Dolor com Artuliana ao fundo:

- Dolor: Dolor nos papel do mundo! Maria nas agonia das roça! No frio das tapera, nas carência de tudo! Nenhum homem tocou em seu corpo! Sofreu e suou, até que um dia, uma mulher que era uma brancura só, entregou você na roça e me diz: “ele vai ser companheiro, marido, pai, irmão, filho, sua família, ele vai fazer você esquecer a injustiça, aguenta tudo, vai ser perseguido, você defende ele!” por isso não paramo em nenhuma fazenda. Cada vez que mudava, é como se morresse um filho.

Após o monólogo de Dolor, ela se abaixa e há um intenso *zoom-in*, que vai até o rosto de Artuliana:

- Artuliana: Você viveu com um homem, não casou porque não tinha os papel!

Em um corte, a câmera focaliza Dolor em *close-up*:

- Dolor: Não sou mulher do mundo, mulher do mundo tem tudo. Casa, máquina, lata de flor. Sou limpa. Menti para esconder meu filho do Demônio. Ele não brotou no meu corpo, granou e cresceu num ano que foi uma fartura só. Por isso, não se casou, não tem pecado, nunca tocou roça grande, gente do céu tem querer diferente dos homens.

Nesse momento, Joaquim surge de costas para câmera, se levantando:

- Dolor: Sua força não está nos braço, mas nas palavra certa do livro! Aqui está o filho de Deus<sup>80</sup>!

Joaquim, então, completa seu movimento e para em pé com os braços erguidos de forma horizontal, como se estivesse crucificado. Os aldeões todos se ajoelham próximos a ele e o veem como Cristo. Nesse momento, Dolor contrapõe tudo que havia colocado sobre ela ter vários filhos e Joaquim nunca ter trabalhado. Entretanto, quando foi confrontada por Artuliana para que contasse a verdade, Dolor se retraiu e assumiu sua identidade de Maria das

---

<sup>80</sup> O diálogo inicia em 01:15:03 e termina em 1:18:30

Pureza, como Joaquim a chama. É possível dizer que Dolor - assim como Ana e Artuliana -, também sabe o que está acontecendo. Por outro lado, não teve coragem de assumir a verdade do que ela considera pecado e preferiu se apresentar diante dos fiéis como alguém que acreditava no que dizia Joaquim. Naquele momento, seria conveniente para ela não assumir o seu pecado diante de todos.

De forma geral, a questão feminina presente em *Vereda da Salvação* é pouco explorada pela crítica. Se durante a década de 1960, se pode argumentar que essa não era uma temática presente na intelectualidade. É possível imaginar que não chamou a atenção dos críticos. Vale destacar que críticas produzidas sobre *Vereda da Salvação* na segunda década do século XXI também não exploram essa questão. As três críticas que encontramos sobre *Vereda da Salvação* produzidas há poucos anos foram: *Terra e Trance - performance hierofânica e política em Vereda da Salvação*, de Bernardo de Oliveira, publicada no site *Cinelimite* em 05/07/2021, *Vereda da Salvação*, de César Barzine, no site *Plano Crítico* em 22/06/2021 e, por fim, *Vereda da Salvação*, de Rafael Amaral no site *Palavras de Cinema*, 24/04/2020<sup>81</sup>. Além de um pequeno trecho sobre Artuliana na crítica de *Palavras de Cinema* citado acima, mais nada é pensado sobre as figuras femininas nesses textos.

Há uma ascensão da leitura feminista no cinema brasileiro dos últimos anos, que podemos pensar como um momento chave de união de várias dessas pesquisas. Um marco é o livro *Feminino Plural: mulheres no cinema brasileiro*, organizado pelas pesquisadoras Karla Holanda e Marina Tedesco em 2017. Certamente, há outros trabalhos igualmente importantes como *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*, organizado por Camila Vieira da Silva e Luiza Lusvarghi em 2019. De forma geral, o trabalho das diretoras ainda é predominante nessas pesquisas, fruto da teoria de autor que é preponderante na academia e, especialmente, na crítica cinematográfica. Todavia, existem trabalhos que se aproximam dos estudos feministas para além da questão da autoria.

O texto de Fernão Ramos, em *Nova história do cinema brasileiro*, se dedica a investigar algumas personagens do cinema brasileiro da década de 1960. Evidentemente, todas pertencentes a filmes ligados ao Cinema Novo. De qualquer forma, é um gesto interessante, ao valorizar uma ideia de feminino para além das diretoras. No caso, das personagens dos filmes. Ramos analisa um certo lirismo no Cinema Novo, de alguns diretores que estavam iniciando seus trabalhos:

---

<sup>81</sup> A data dessa crítica não está disponível no site, porém o autor nos enviou a data de publicação.

As protagonistas femininas de *Porto das Caixas*, *O padre e a moça* e *A Falecida* possuem, portanto, o traço lírico que se afirma pela negação do universo masculino e se afunda na feminilidade exasperada, melancólica, triste e alucinada, voltada para si: seja na negação do desejo do padrasto por Mariana (e sua descoberta no homem que não pode tê-la sexualmente, padre); seja no desejo de autoaniquilação que tudo abarca em *A Falecida*; seja na ação pérfida, mas liberadora e afirmativa do ego feminino pelo assassinato do marido em *Porto das Caixas*. Em *A grande cidade* também a personagem feminina é a mais livre do filme. É a única que deseja se liberar do passado nordestino, dos vínculos com a tradição (RAMOS, 2018, p. 123).

Nos quatro filmes citados, o autor percebe que “A tensão social que cerca sua representação e que marca seu ponto habitual na trilogia *Os Fuzis*, *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo* está ausente” (RAMOS, 2018, p.124). Assim, haveria uma ascensão de uma feminilidade existencial e um mergulho nos próprios fantasmas naquele momento histórico.

Apesar das várias personagens dignas de análise no Cinema Novo, seria interessante pensar em como as mulheres de *Vereda da Salvação* se aproximavam do cinema brasileiro daquele momento. É possível que a rispidez de Artuliana encontrasse eco com a protagonista de *Porto das Caixas*. Duas mulheres que confrontam com violência a violência que as rodeiam. A racionalidade de Ana poderia ser uma oposição ao existencialismo lírico que Fernão Ramos enxerga nas personagens cinemanovistas. As mulheres descritas acima em *Vereda da Salvação*, no fim das contas, enxergam muito mais longe do que os protagonistas homens. É possível que se fosse anteriormente visto por essa perspectiva, *Vereda da Salvação* poderia ter sido um filme mais benquisto e mais comum nos textos de história do cinema brasileiro.

## **2.8 Anselmo Duarte e Roberto Farias - Tragédias nos rincões do Brasil**

Até aqui, fizemos algumas comparações de filmes brasileiros lançados na década de 1960 com *Vereda da Salvação*. Basicamente, foram feitas comparações com obras consideradas cinemanovistas, até porque, o movimento concentra a literatura sobre história do cinema brasileiro da época. A partir de agora, iremos trabalhar com um filme que não faz parte do escopo do Cinema Novo. *Selva Trágica* (Roberto Farias, 1963) foi filmado dois anos antes de *Vereda da Salvação*, sendo realizado por um profissional que iniciou sua carreira nas chanchadas da Atlântida. A violência dos dois filmes é de muito impacto e vale pensá-las em conjunto. Entretanto, antes disso, iremos pensar rapidamente a trajetória de Roberto Farias e compará-la com a de Anselmo Duarte. Há de se levar em consideração que,



assim como Anselmo Duarte, a figura de Roberto Farias também foi importante na década como um realizador mais velho do que os jovens que surgiam e teve a sua formação dentro do universo dos estúdios na década de 1950. Ao contrário de Anselmo Duarte, Roberto Farias não se estabeleceu em São Paulo, se manteve no Rio de Janeiro.

Roberto Farias foi um dos jovens encantados com o cinema que “bateu na porta” da Atlântida Cinematográfica para trabalhar no estúdio carioca. Seu primeiro crédito no cinema foi como assistente de direção em *Aviso aos Navegantes* (Watson Macedo, 1950). A partir daí, trabalhou de forma perene com o cinema até a década de 1980 em diversas funções, inclusive como diretor da Embrafilme, de 1974 até 1979.

Por conta de seu início de carreira na Atlântida Cinematográfica e os primeiros filmes que dirigiu pela Brasil Vita Filmes<sup>82</sup>, Roberto Farias se tornou uma figura identificada com as chanchadas, assim como Anselmo Duarte<sup>83</sup>, embora não tenha sido um galã das mesmas. Seu terceiro filme é o policial *Cidade Ameaçada* (1960) e o quarto - *Um Candango na Belacap* (1961) -, mais uma chanchada. Dessa maneira, seja trabalhando em funções diversas ou como diretor, as chanchadas permeavam o cinema de Farias.

Em 1962, Roberto Farias dirige *O Assalto ao Trem Pagador* que vai ser um dos filmes recordados por trazer elementos para o cinema brasileiro que se coadunavam com o cinema internacional - junto com *Os Cafajestes* (Ruy Guerra) e *O Pagador de Promessas*, lançados no mesmo ano. Se Ruy Guerra era um moçambicano que aportava no Brasil depois de uma temporada na França, Anselmo Duarte e Roberto Farias eram essas figuras identificadas com o cinema popular brasileiro que mergulhavam, com sucesso, em temas considerados mais sérios e saíam das chanchadas defenestradas por grande parcela da crítica naquele momento<sup>84</sup>. *O Assalto ao Trem Pagador* é sobre uma gangue que planeja um grande assalto e são bem sucedidos na trama. Daí, devem se manter discretos por um tempo para que não desconfiem deles. Entretanto, o único membro da gangue de classe média - branco, loiro e de olhos azuis - e que não vive em uma favela, passa a fazer uso do dinheiro. Afinal, não desconfiariam dele por conta de sua cor e classe social. A partir daí, a relação entre os rapazes é corroída, ainda mais, porque a investigação pela polícia começa a dar resultados os deixando mais acuados. Nesse enredo, questões como racismo e desigualdade social são evidenciadas. Da mesma forma, *O Pagador de Promessas* debatia temas como a intolerância

---

<sup>82</sup> Os primeiros filmes dirigidos por Roberto Farias foram *Rico Ri à Toa* (1957) e *No Mundo da Lua* (1958).

<sup>83</sup> Ver capítulo 1.

<sup>84</sup> Ver capítulo 1

religiosa e a reforma agrária de forma aberta. Esses filmes em conjunto expunham uma modificação no cinema brasileiro:

[...] acredito que o aprimoramento do domínio da linguagem narrativa clássica em sua constante renovação e reinvenção - apesar da manutenção de seus princípios básicos - permitiu sim o florescimento de grandes talentos nos anos 1950, com frutos na década seguinte, especialmente no cinema comercial brasileiro (aquele inserido no mercado e objetivando a comunicação com o público), como os de Carlos Manga, Jorge Ileri, Anselmo Duarte ou Roberto Farias. O projeto de um cinema nacional popular, presente como ambição já no manifesto de fundação da Atlântida em 1941, parecia finalmente ter condições de prosperar no novo contexto social, econômico e tecnológico da década de 1950. Corrigindo erros e aproveitando avanços de seus antecessores, os pupilos conseguiram ir mais longe que seus primeiros mestres, entre os quais, Fenelon, Burle, Macedo, Paulo Wanderley, Alinor Azevedo, Cajado Filho, entre outros. (FREIRE, 2012, p. 112)

Assim como a renovação temática, havia uma renovação estética no cinema brasileiro, para a qual Freire chama a atenção. São diversas modificações no Brasil do início da década de 1960 que levaram a essa fase. Mesmo o contexto político estava muito conturbado:

Tudo indica que Jânio Quadros planejou dar um golpe para obter maiores poderes para a Presidência da República em detrimento do Congresso Nacional. Em agosto de 1961, ele enviou o vice-presidente João Goulart em missão especial à China Comunista, Jânio havia recebido, em maio representantes da República Popular da China que vieram em missão comercial. Seu governo apoiava o ingresso desse país na ONU, de modo que a missão de João Goulart estava na China, Jânio surpreendeu a todos renunciando à Presidência da República. Ele esperava causar grande comoção, levando as pessoas a pedir sua permanência na presidência e a concordar com o aumento de seus poderes. Mas não houve nenhuma mobilização e o Congresso Nacional simplesmente aceitou sua renúncia. De Brasília, ele seguiu para São Paulo e, poucos dias depois, deixaria o país entregue a grave crise política. (FICO, 2017, p. 42)

Assim que João Goulart retornou da China e assumiu a presidência no lugar de Ranieri Mazzilli, o presidente da câmara dos deputados, que ocupava o cargo interinamente, o clima político no Brasil ficou ainda mais instável. O país se tornou parlamentarista por um período, inclusive. Ação essa, para diminuir os poderes de João Goulart que as forças políticas conservadoras consideravam uma enorme adversidade.

O contexto político de grande tensão foi um dos fatores para um cinema brasileiro mais incisivo sobre a sociedade do país. O historiador Marcos Napolitano coloca a incredulidade da esquerda brasileira na época: “como um governo que parecia estar na direção certa da história, supostamente contando com amplo apoio popular, pode cair tão facilmente?” (NAPOLITANO, 2017, p.41). Desde o início da década de 1960 com a ascensão

do governo de Jânio Quadros e, posteriormente, sua renúncia em 1961 e a ascensão de João Goulart que o Brasil passava por instabilidades políticas e sociais. Dessa maneira, *Assalto ao Trem Pagador* e *O Pagador de Promessas* são frutos dessa fase. Assim como *Vereda da Salvação* (lançado depois do golpe) e *Selva Trágica* (lançado antes do golpe) são frutos de um momento político e social ainda mais acirrado. Nesse cenário, Roberto Farias viria a dirigir *Selva Trágica*.

De antemão, chama atenção como é o filme mais agressivo da carreira de Farias que, posteriormente, retornaria aos filmes populares no final da década de 1960 e início da década de 1970<sup>85</sup>. Apenas em *Pra Frente, Brasil* (1982) voltaria a fazer uma obra com um certo grau de violência<sup>86</sup>. Entretanto, a violência de *Selva Trágica* parecia um passo natural na filmografia do realizador após o sucesso de *O Assalto ao Trem Pagador*. Afinal, Farias passaria a ser visto como um cineasta sério após suas incursões no cinema policial. (FREIRE, 2012).

A ausência de Anselmo Duarte ligado ao grupo do Cinema Novo já foi debatida no presente trabalho. Roberto Farias também teve a sua presença negada no grupo, embora seu contato com os componentes do movimento fosse mais fluido do que o de Anselmo Duarte.

Assim, a relação entre *Vereda da Salvação* e *Selva Trágica* se dá por uma intenção se aprofundar nas mazelas sociais do Brasil que *O Pagador de Promessas* e *Assalto ao Trem Pagador* já faziam, embora, de maneira mais moderada. Assim como Glauber Rocha questiona *O Pagador de Promessas* em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, ele também o faz com *Assalto ao Trem Pagador*:

Roberto Farias é um diretor. Tem o senso do ritmo mecânico, enfrenta o espectador sem retórica, narra com simplicidade e segurança. É quem melhor comunica entre os diretores brasileiros. Mas, contraditoriamente, fica preso em seu próprio esquema. Faturando de ponta a ponta um filme, Roberto Farias não cria uma expressão pessoal. Confia na câmera, faz um filme em função de câmera. Não arrisca, vai no certo. A fé na gramática neutraliza sua força. Tião Medonho é a melhor personagem da dramaturgia cinematográfica brasileira; mas é um esquema. A posição de *Assalto ao Trem Pagador* é também confusa: o diretor tem coragem pessoal mas não tem formação ideológica sólida [...] Quando despedir as influências americanas, libertar-se da câmera, do efeito mecânico e preocupar-se mais com os personagens, com o homem e seu meio social, contribuirá progressivamente para um novo cinema. *Selva Trágica* anuncia um Roberto Farias evoluído. (ROCHA, 2003, p.136-8)

<sup>85</sup> Os filmes dirigidos por Roberto Farias após *Selva Trágica* são: *Toda Donzela Tem Um Pai que é Uma Fera* (1966), *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (1968), *Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa* (1970), *Roberto Carlos a 300 Quilômetros por Hora* (1971) e *O Fabuloso Fitipaldi* (1973).

<sup>86</sup> *Pra Frente, Brasil* chegou a ser censurado e impedido de ser exibido. Para mais informações ver a tese de Wallace Andrioli Guedes intitulada *Política Como Produto: Pra Frente, Brasil e O Cinema de Roberto Farias*.

Glauber Rocha, então, valoriza *Selva Trágica* como um passo além na carreira de Farias, embora entenda que a obra seja um anúncio de algo mais interessante que estaria por vir.

## 2.9 O Realismo em Selva Trágica

Em *Selva Trágica*, o protagonista é Pablito (Reginaldo Faria), que trabalha em condição análoga a escravidão em uma plantação de Mate no Mato Grosso, junto de vários outros na mesma condição que ele. Ao lado de sua mulher Flora (Rejane Medeiros) e outros homens, planejam uma fuga, porém, são pegos e voltam para o tratamento cruel que recebem no trabalho. Dessa maneira, uma nova fuga se torna a única opção possível. Durante o tempo em que estão na plantação de mate, sofrem os mais diversos tipos de violência.

Inclusive, o papel da mulher aqui é diferente daquele em *Vereda da Salvação*. Flora é uma mulher frágil diante de tanta agressão - inclusive sexual - e não tem o mesmo poder de trabalho dos homens. Da mesma forma, não tem a mesma condição física para fugir da fazenda e se torna um empecilho para Pablito.

*Vereda da Salvação* e *Selva Trágica* são lançados em um período no qual a geração dos jovens cinemanovistas estão em um processo de rompimento com os realizadores mais antigos entre os quais estavam Anselmo Duarte e Roberto Farias. Glauber Rocha chama a atenção para essa distinção em um artigo para o Suplemento Dominical no Jornal do Brasil no dia 12 de março de 1960, em que ele destaca uma Bossa Nova e uma Bossa Novíssima do Cinema Brasileiro. O pesquisador Rafael de Luna Freire apresenta essa distinção glauberiana:

Uma seria a “Bossa Nova”, formada por diretores que variavam entre 30 e 35 anos, muitos dos quais lançaram seus primeiros longas-metragens a partir de meados de 1950. A outra seria a “Bossa Novíssima”, formada por diretores entre 20 e 30 anos que começavam a lançar seus primeiros filmes, sobretudo curtas, no início da década. Se em 1960 Glauber saudava a possibilidade de encontro entre a Bossa Nova e a Novíssima, a ruptura iminente veio pouco tempo depois (FREIRE, 2016, p.15)

Anselmo Duarte e Roberto Farias seriam ligados à Bossa Nova que Glauber Rocha destacava em seu artigo. E, segundo Glauber, havia possibilidades de encontro entre as turmas no início da década de 1960: “Tanto os jovens ainda não iniciados em longa-metragem respeitam esse grupo, como o grupo lançado confia e acredita nas possibilidades dos moços” (ROCHA, 1960, p.39). Contudo, em meados da década de 1960, a relação entre os cineastas das diferentes gerações já estava mais distante. Nelson Pereira dos

Santos seria a notável exceção, que funcionaria com um pai ou irmão mais velho do grupo da Bossa Novíssima (FREIRE, 2016). Roberto Santos é outro cineasta ligado a Bossa Nova que Glauber Rocha valoriza por conta de seu primeiro filme: *O Grande Momento* (1958)<sup>87</sup>. *Vereda da Salvação* e *Selva Trágica* são lançados em um momento de ruptura entre as gerações.

A proposição de Glauber Rocha entre a Bossa Nova e a Bossa Novíssima do cinema brasileiro chama a atenção para uma diferença geracional, de fato. Uma das importâncias da pesquisa em fontes primárias está em encontrar frestas que podem nos fazer repensar um recorte maior. No livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Rocha afasta o Cinema Novo de Anselmo Duarte e Roberto Farias pois vê neles diretores ultrapassados e conservadores, em alguma medida. Uma ideia que se dissemina posteriormente. Por outro lado, fica claro no artigo do jornal que Glauber Rocha acreditava em uma diferença entre turmas, mas não necessariamente, um distanciamento tão grande entre os diretores das diferentes turmas.

A questão da distinção de grupos é relevante para posicionar o afastamento de Duarte e Farias como uma questão de turma. Como o grupo que ficou conhecido como Cinema Novo estabeleceu a hegemonia no campo cultural brasileiro, os cineastas que não faziam parte da turma foram menos destacados nos textos historiográficos. O estabelecimento dos cinemanovistas em uma posição de realização dos grandes filmes brasileiros, cria uma contínua valorização para esses filmes.

Como exemplo, é possível acessar no site da disciplina de História do cinema brasileiro, da Universidade Federal Fluminense (UFF), três listas que elegem os melhores filmes nacionais de todos os tempos<sup>88</sup>. A primeira lista é da Associação brasileira de críticos de cinema (Abraccine), produzida em 2015, na qual são dispostos cento e um filmes. Há cinco filmes do Cinema Novo<sup>89</sup> entre os dez considerados melhores, além de mais de trinta filmes de diretores ligados ao movimento realizados ao longo de suas carreiras. A segunda lista é da revista *Filme Cultura*, lançada em 2011. Ali, aparecem vinte e cinco filmes e sete<sup>90</sup>

<sup>87</sup> Anselmo Duarte também valorizava Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos como destacou em entrevista para a revista *Filme Cultura* em 1970: “Há 15 anos que aprecio o Cinema Novo de Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos.”

<sup>88</sup><http://www.cinevi.uff.br/images/docs/hcb/Melhores%20Filmes%20Brasileiros%20de%20todos%20os%20tempos.pdf>

<sup>89</sup> Os filmes são: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* em segundo lugar; *Vidas Secas* em terceiro lugar; *Cabra Marcado Para Morrer* em quarto lugar; *Terra em Transe* em quinto lugar e *Macunaíma* em décimo lugar. Iremos aqui considerar *Cabra Marcado Para Morrer* pertencente ao movimento porque Eduardo Coutinho foi uma figura intimamente ligada ao grupo cinemanovista e *Cabra Marcado Para Morrer* iniciou a produção no início da década de 1960, antes de ser interrompido por conta do golpe civil-militar.

<sup>90</sup> *Terra em Transe* em terceiro lugar; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* em quarto lugar; *Macunaíma* e *Vidas Secas* empatados em quinto lugar; *Cabra Marcado Para Morrer* em décimo; *São Bernardo* em décimo primeiro; *O Padre e a Moça* em décimo terceiro.

pertencem ao movimento cinemanovista, além de *Idade da Terra*, de Glauber Rocha, lançado em 1980. A última lista é de 2001, da Revista *Contracampo*, ali aparecem onze filmes, seis<sup>91</sup> são do Cinema Novo. Em que pese todas as listas se parecerem bastante, chama a atenção o fato de que o Cinema Novo predomina em todas as listas. Todavia, tais diferenças podem ser menos ideológicas e mais ligadas a relações pessoais.

*O Pagador de Promessas* e *Assalto ao Trem Pagador* que, costumam manter o mesmo status de filmes que são mencionados no contexto de mudança do cinema brasileiro na década de 1960, aparecem na lista da Abraccine<sup>92</sup>. Já *Vereda da Salvação* e *Selva Trágica* são costumeiramente obliterados.

Mesmo o catálogo da mostra de Roberto Farias no CCBB, mencionado acima, discorre muito pouco sobre *Selva Trágica*. A obra é pouco citada em detrimento de outros filmes como os já comentados *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* ou *Assalto ao Trem Pagador*. Entretanto, no texto inicial do livro, os curadores João Luiz Vieira e Tunico Amâncio chamam a atenção para o realismo presente em *Selva Trágica* e levantam questões pertinentes. Primeiro, destacam a aproximação de *Selva Trágica* com o cinema moderno:

*Selva Trágica* exemplifica muito bem a sintonia de Roberto Farias com o cinema moderno. Das lições trazidas pelo impacto e a influência do neorrealismo destacam-se, em especial, as experiências de um cinema ficcional fora de estúdios, em locações naturais, como já havia sido experimentado por Roberto na já citada periferia paulista de *Cidade Ameaçada*. Ou seja, um cinema que buscava a maior interação com o mundo exatamente ao incorporar o acaso, o inusitado, a surpresa, as relações diretas com um processo social que pudesse ser materializado na expressão audiovisual. (AMÂNCIO; VIEIRA, 2012, p.15)

Em seguida, os autores chamam a atenção para uma redescoberta do Brasil rural pelos filmes, embora, *Selva Trágica* não vá ao Nordeste como o Cinema Novo, porém, se estabelece no Mato Grosso. (Ibid, p.15) Por último, os curadores chamam a atenção para o realismo do filme e para o uso do plano-sequência:

As filmagens em locação, aproveitando o cenário natural das plantações de mate, exibem um preto e branco contrastado na fotografia de José Rosa, com matizes de cinza variados para valorizar enquadramentos que transformam homens e paisagens em protagonistas. Em alguns momentos, em especial, através de seguros movimentos de câmera na mão, histórias individuais ganham um caráter coletivo e o drama da injustiça social salta na tela como potência e vida. Um desses momentos exibe outra lição do *cinema moderno* via Neorrealismo e de inflexão baziniana: o uso do plano-sequência. (Ibid, p.15)

<sup>91</sup> *Deus e o Diabo na Terra do Sol* em primeiro lugar; *Terra em Transe* em terceiro lugar; *Vidas Secas* em quarto lugar; *Cabra Marcado Para Morrer* em sexto lugar; *Macunaíma* em sétimo lugar; *Os Fuzis* em décimo lugar.

<sup>92</sup> *O Pagador de Promessas* aparecem em nono lugar e *Assalto ao Trem Pagador* em décimo nono.

Primeiro, é curioso notar como Cacá Diegues, em entrevista a Maria do Rosário Caetano, chama a atenção para o uso do plano-sequência em *Vereda da Salvação* de forma diferente que Tunico Amâncio e João Luiz Vieira destacam o filme de Farias:

Quanto a Veredas da Salvação, infelizmente não era um bom filme. Tenho a impressão que o Anselmo, no fogo da Palma, não compreendeu bem quais tinham sido as qualidades do Pagador, porque ele tinha sido admirado no exterior. Em vez de levar mais a fundo a experiência popular e brasileira do Pagador, no sentido de uma dramaturgia que conhecia e dominava bem. Anselmo partiu para uma espécie de fogo-de-artifício de linguagem, com planos largos e solenes, numa má compreensão do plano-sequência que ele descobriu no festival de Cannes (me lembro dele falando disso, de como ‘estava na moda o plano longo, sem cortar’). (ROSÁRIO, 1985)

De qualquer modo, o plano-sequência em *Selva Trágica* é utilizado para expor a miserabilidade dos trabalhadores escravizados na plantação de mate. Por outro lado, em *Vereda da Salvação* o plano-sequência funciona como uma forma de criar angústia sobre o transe religioso dos aldeões. Em certo momento<sup>93</sup>, quando os fiéis já aceitaram Joaquim como líder místico e crianças já foram assassinadas em nome de Deus, começam a se desfazer de seus nomes terrenos para escolher nomes purificados. A sequência se inicia com um corte que leva para um quadro em que Joaquim entra no fundo. Ele afirma:

- Os nome que disfarçavam os enviados de Deus precisa acabar!

Ele passa por vários fiéis perguntando os seus nomes celestiais. A câmera o acompanha em *travelling* sem qualquer corte; passa por dezoito pessoas e todos falam seus novos nomes. A situação é agressiva porque parecem dopados pela situação e o plano-sequência dá uma maior tensão pois é perceptível que não há ninguém para discordar daquela reação, reagir e incentivar os outros fiéis a sair das amarras religiosas que Joaquim lança. Em *Vereda da Salvação*, os movimentos de câmera são mais explícitos a ponto de causar desconforto.

Já em *Selva Trágica*, a concepção realista de Farias pode ser destacada em uma sequência específica<sup>94</sup>. Um grupo de trabalhadores escravizados estão carregando mate. Sacos

<sup>93</sup> A sequência começa em 1:11:21 e termina em 1:12:44.

<sup>94</sup> O professor Dr. João Luiz Vieira analisou em sala de aula a sequência que iremos destacar após conversarmos durante a disciplina de Teoria e Linguagem Cinematográfica que o mesmo ministra na graduação do curso de Cinema e Audiovisual da UFF e atuei como tutor.

imensos e, aparentemente, muito pesados fazem com que os sujeitos andem curvados para conseguir levar a erva para a fábrica.

Em tal sequência, mesmo que Reginaldo Faria esteja em tela, não é ele que está no centro da imagem. Quem fica o maior tempo em tela é um figurante. Roberto Farias explicou sua intenção para Tunico Amâncio e João Luiz Vieira por e-mail:

O personagem da cena é real. Eu poderia fazer o mesmo com Reginado Faria quando ele tinha de se levantar com o fardo, mas sempre pareceria artificial, por isso optei por um homem do mate, alguém que fazia aquilo todos os dias para sobreviver, receber um vale para tirar seus mantimentos no armazém e ficar sempre devendo, sem poder escapar daquela escravidão. (FARIAS apud AMÂNCIO; VIEIRA, 2012, p.18)

Assim como em *Vereda da Salvação*, *Selva Trágica* também utiliza figurantes da própria região para amplificar o realismo dos sujeitos que compõem os fiéis no primeiro e os trabalhadores da fábrica no segundo<sup>95</sup>.

No mesmo catálogo citado acima, há uma página dedicada a cada filme dirigido por Roberto Farias, inclusive sobre *Selva Trágica*:

É o seguinte: eu odeio rótulo. Eu ouvia assim: ‘Filme urbano é com Roberto Farias’. Não podia soar pior no meu ouvido que isso. E eu gostava de um livro chamado *Selva Trágica*, de um escritor paulista chamado Hernâni Donato. E eu decidi fazer esse filme. Era um filme feito lá na fronteira do Brasil com o Paraguai, numa fazenda a mais de 40 km de Ponta Porã, no meio da mata. O filme estava planejado para ser filmado em 40 dias e quando faltavam dez dias para terminar começou a época de chuvas e nós ficamos mais três meses para fazer dez dias. Foi uma coisa sufocante, porque ficava todo mundo dentro da fazenda e a chuva caindo. Mas é um dos filmes que eu mais gosto também. Ele não fez o sucesso dos outros, é um filme muito duro, muito pesado, mas tem uma fotografia linda, um ensaio estético meu, uma maneira de buscar imagens bem diferentes do que fazia antes e foi um filme que me deu grande satisfação. (FARIAS apud CHALUPE; NETO, 2012, p.245)

Assim como Anselmo Duarte valoriza *Vereda da Salvação*, Roberto Farias também valoriza *Selva Trágica* como um de seus melhores filmes, e faz a consideração de que o mesmo foi pouco visto pelo público. Os dois também estimam os próprios trabalhos como realizadores em tais filmes, como se o fracasso de público fosse compensado por uma obra de uma qualidade supostamente maior.

---

<sup>95</sup> Ainda cabe destacar que Tunico Amâncio e João Luiz Vieira comparam a sequência descrita acima com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* quando Manuel carrega uma pedra morro acima, de joelhos. Aproximam assim, o filme de Roberto Farias com o que eles entendem ser “o cinema mais avançado do início dos anos 60 no Brasil e no exterior” (AMÂNCIO&VIEIRA, 2012, p.18).



## 2.10 *Vereda da Salvação e Selva Trágica* - Finais pessimistas

Dentre todas as aproximações possíveis entre *Vereda da Salvação* e *Selva Trágica*, as que entendemos como mais notável são os finais dos filmes altamente pessimistas em relação ao Brasil da época. Tal pessimismo, especialmente em *Vereda da Salvação*, se afasta de preceitos do *romantismo revolucionário* já discutido na presente dissertação. Já mencionamos acima os livros de Reinaldo Cardenuto e Margarida Adamatti como relevantes na pesquisa sobre cinema brasileiro e o nacional-popular. Bem, há outro livro essencial para compreendermos os ideais do romantismo revolucionário nas artes brasileiras da década de 1960, inclusive, no cinema - *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*.

O trabalho de Ridenti faz um amplo e profundo panorama sobre as artes brasileiras durante o período da ditadura civil-militar e como os preceitos empregados pelos ideais do *romantismo revolucionário* foram importantes para uma parcela dos artistas brasileiros que utilizaram suas produções para combater o conservadorismo que assolava o Brasil naquela época. Especialmente na década de 1960, o romantismo revolucionário vai se revelar no teatro, cinema, artes plásticas, música e outras formas artísticas, porém, a arte política não se limitava aos artistas que partilhavam esse conceito.

Outro livro também se faz importante para o presente trabalho: *Eu, brasileiro, Confesso Minha Culpa e Meu Pecado*. O autor faz um percurso pelas artes entendidas como marginais no cinema brasileiro do final da década de 1960 e início da década de 1970. Como o livro é fruto da dissertação de Frederico Coelho publicada em 2002, o autor chama a atenção para a obliteração das obras consideradas marginais na época e da crescente reavaliação da cultura marginal em 2010, ano de lançamento do livro:

Naquele momento da escrita, o objetivo era reposicionar a produção da cultura marginal no âmbito principal do debate historiográfico e no debate intelectual brasileiro. Se em 2002 a cultura marginal ainda era uma referência histórica quase esquecida, ligada diretamente (e negativamente) ao universo da Contracultura e da valorização estratégica do nascente banditismo urbano carioca por parte de intelectuais, hoje em dia ela voltou à pauta dos cadernos culturais e da academia. Agora, não mais como categoria de acusação a artistas fora dos padrões vigentes, mas sim como produção autônoma e pulsante de um contingente antes silenciado pela ausência de espaços e vozes próprias. (COELHO, 2010, p.12)

É difícil pensar - ao menos no contexto cinematográfico - que as obras do dito Cinema Marginal - que tinham maior proximidade com a arte de contracultura do Brasil no

final da década de 1960 e início da década de 1970 - sejam entendidas com pouco destaque no cinema brasileiro atualmente. Certamente, houve uma reavaliação dos filmes marginais no início do século XXI: como a retrospectiva *Julio Bressane - Cinema Inocente*, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil em 2003; O Curso *A Invenção do Cinema Marginal*, realizado na Cinemateca do MAM em 2007; a republicação do texto *Por uma Arqueologia do Outro Cinema*, de Geraldo Veloso originalmente publicado no jornal *Estado de Minas* em 1983, que a Revista *Contracampo* disponibilizou de forma *online* em 2008<sup>96</sup>; ou a *Ocupação Rogério Sganzerla*, realizada no Itaú Cultural em 2010. Não há um momento específico, mas uma reavaliação constante na primeira década do século sobre o grupo de filmes entendidos como marginais.

Entretanto, Frederico Coelho traz um termo que se torna relevante para a presente dissertação, como explica em sua introdução:

Em comparação com a permanência do tropicalismo musical ou do cinema novo - movimentos cuja importância é renovada e cujas memórias são refundadas periodicamente por novos trabalhos, homenagens e efemérides comemoradas de forma efusiva por acadêmicos e não acadêmicos em geral -, a cultura marginal permanece ocupando limitadamente um espaço predefinido na história brasileira. Quando não se encontra totalmente alijada dos debates, aparece como apêndice do marco tropicalista de 1967-1968,[...] Esse expediente se deve ao processo de escrita da história que chamo em alguns trechos deste trabalho de *canonização*, que, como o próprio nome sugere, trata-se de uma valorização extremada, e às vezes, acrítica, da memória de alguns movimentos, nomes e eventos ocorridos no campo cultural brasileiro entre as décadas de 1960 e 1970. (IBID, 2010, p.18)

A ideia de canonização para as obras mais marcantes do Cinema Novo, como o próprio Frederico Coelho chama a atenção, faz muito sentido para o presente trabalho devido aos materiais sobre o movimento ou as listas de melhores filmes brasileiros que os primeiros lugares são, frequentemente, cinemanovistas. Entretanto, em menor escala é possível reparar que alguns diretores ditos marginais também são costumeiramente destacados, especialmente, Rogério Sganzerla, Julio Bressane e Andrea Tonacci. Outros, como João Callegaro, realizador de *O Pornógrafo* (1970), são pouco mencionados. A canonização, contudo, não é somente uma lembrança constante das obras, mas uma grande valorização no campo cultural brasileiro. Neste sentido, Anselmo Duarte e Roberto Farias são figuras que não são validadas como cânones. E, *Vereda da Salvação* e *Selva Trágica* são dois dos filmes menos valorizados dos diretores.

---

<sup>96</sup> <http://www.contracampo.com.br/92/artoutrocinema.htm>

Retornado a Ridenti, uma hipótese para o esquecimento de tais filmes é o não pertencimento à arte de vanguarda, nem ao romantismo revolucionário, ambas irão se estabelecer na década de 1960 como principal produção do período. Ridenti faz uma análise bastante profunda do que seria a produção artística da década de 1960 de teor abertamente político e utiliza o termo romantismo revolucionário para desvendar os artistas e intelectuais da esquerda que tinham como maior interesse pensar a identidade nacional e investigavam as raízes do Brasil e, ao mesmo tempo, engajavam uma ruptura com o subdesenvolvimento. Embora o próprio Ridenti afirme que os artistas da época, tidos como politizados, negariam o romantismo revolucionário e defenderiam o marxismo-leninismo como conceito de suas produções, existe o porquê da definição do romantismo revolucionário:

De fato, esses movimentos colocavam-se como herdeiros da razão iluminista, pretendiam revelar a realidade social objetiva de classes a ser cientificamente desvendada, em que forças materiais determinam a história e o destino da humanidade - o que permite classificá-los como realistas. Contudo, ao mesmo tempo, eles tinham características românticas: propunham a indissociação entre vida e arte; eram nacionalistas, a valorizar o passado histórico e cultural do povo, buscavam as raízes populares que serviriam para moldar o futuro de uma nação livre, a ser construída - uma utopia autenticamente brasileira, colocando a arte a serviço das causas de contestação da ordem vigente. Cada um desses movimentos (e cada artista em particular) realizou à sua maneira sínteses modernas de realismo e romantismo, que globalmente podem ser classificados como romantismo revolucionário. (RIDENTI, 2014, p.42)

Vale destacar ainda que no ideal do *romantismo revolucionário*, o campo seria o lugar do homem do povo, do reencanto com a vida (RIDENTI, 2014, p.25). *Vereda da Salvação* se passa no campo, mas esse olhar positivo é inexistente.

Roberto Schwarz também caminha próximo ao pensamento de Ridenti e destaca um auge da produção artística de esquerda no Brasil do início da ditadura: “o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente.” (SCHWARZ, 2008, p.72).

As sequências finais de *Vereda da Salvação* e *Selva Trágica* nos parecem essenciais para uma distinção dos filmes de um ideal romântico revolucionário, pois não há qualquer celebração ou esperança romântica depositada no povo, tampouco uma aliança de classes. Pelo contrário, são finais derrotistas em que a morte finda o caminho dos personagens.

Em *Vereda da Salvação*, os aldeões não se importam com a chegada dos capatazes, e continuam no povoado mesmo sabendo que irão ser baleados. A fé os cega a tal ponto que não se importam com a morte iminente. Em nenhum momento eles chegam a elaborar um

pensamento sobre a situação em que se encontram ou, ao menos, questionar os mandos de donos das terras que nem aparecem no povoado, mas os dominam e os fazem trabalhar por moradia.

A sequência final do filme começa pela manhã do dia seguinte à aceitação de Joaquim como Messias. Exceto por Manoel, Artuliana e Ana, todos cantam em roda com Joaquim no Centro: “Alumia, a vereda, a vereda da salvação” em coro e de forma cíclica. Assim que começam os tiros, os aldeões gritam para os capatazes frases como:

- Pode atirar, corja de demônios!
- É a mãe do Cristo!
- É a Família de Deus!
- É o Cristo que vão matar!
- Atira! Atira nos corpo fechado!

Os fiéis não se importam com os tiros, reagem rezando, acreditam que estão com o corpo fechado e bala nenhuma os atingirá. A cegueira do grupo é enorme e, nessa situação, o único destino é a morte. Em dado momento, Anselmo Duarte filma em plano detalhe as armas de fogo, as tochas para queimar as casas, os fiéis cantando - os planos duram poucos segundos e a descarga da música eletrônica fica intensa. Além disso, há no fundo o coro dos fiéis: “alumia, a vereda, a vereda da salvação!”.

Nesse momento, Artuliana corre pedindo para que não atirem. Ela é baleada e morre. Em seguida, Manoel vai atrás dela e é assassinado também, assim como Ana que corre atrás do pai. Todos os outros aldeões também são assassinados. Por fim, restam apenas as crianças. A câmera passa por todos os corpos estirados no chão em um *travelling* para trás, até chegar em duas crianças que caminham em direção a imagem. Durante o percurso do *travelling*, começa uma chuva que contrasta com o fogo nas casas que foi ateado pelas tochas. Mais duas crianças aparecem na imagem. Logo após, mais crianças surgem, e as quatro primeiras mudam de direção e vão rumo às casas pegando fogo. Quando elas se aproximam dos corpos mortos estirados no chão surge o letreiro de fim.

Não há nada que faça supor que aquelas crianças terão uma acolhida real e a morte parece ser o destino delas também. Estão sozinhas, em meio ao fogo, sem possibilidades de se alimentarem e em um espaço social onde não terão qualquer auxílio de adultos, muito menos, de órgãos federais para tirarem elas dali. Sendo assim, embora elas não tenham sido assassinadas, o ambiente em volta delas é hostil em todos os aspectos. Então, se no filme de

Anselmo Duarte o presente é tenebroso, o futuro também não oferece melhores perspectivas. Nenhuma daquelas crianças terá melhor sorte do que os adultos falecidos.

Já em *Selva Trágica*, há uma nova tentativa de fuga. Pablito fica sozinho depois de seus companheiros ficarem pelo caminho e tenta chegar no Paraguai para se libertar da fábrica de mate. Casimiro (Maurício do Vale) comanda as buscas dos fugitivos e se aproxima de Pablito. Em um certo momento, Pablito se esgueira pela mata e Casimiro, armado, espera ela se movimentar. Então, há o ponto de vista de Pablito. Com a câmera na mão em movimento frenético e os sons da respiração do personagem, há uma visão do tronco de árvore que ele deve chegar para se aproximar da fronteira e se proteger dos vindouros tiros. Há um corte e o personagem é visto de frente. Ele começa a correr em câmera lenta, os sons da respiração continuam. Há um corte para Casimiro que o acompanha com a arma em punho. Há novamente um corte para o ponto de vista de Pablito - a câmera balança de forma acintosa. Ouve-se, então, um estrondo de tiro, um gemido de Pablito e as imagens rodopiam. Ele foi acertado por Casimiro, mas consegue se esconder atrás de uma rocha. Dois vão atrás dele, mas ele consegue acertar os dois. A Partir daí, é desenhado um duelo entre Pablito e Casimiro - que tem mais alguns homens junto dele.

Enquanto Pablito está atrás da rocha, há um plano detalhe da sua mão e um movimento de câmera leva a imagem até o rosto suado de Pablito. Ele está com uma expressão de dor por conta do tiro que levara. Do outro lado, está Casimiro que inicia uma conversa com Pablito distanciada, com receio de levar um tiro de Pablito:

- Casimiro: Pablito!

Há um corte para um *close-up* em Casimiro que continua falando:

- Issac: Verdade verdadeira que você me saiu dos bons!

Então, há um corte para um plano geral que se coloca na distância entre Pablito e Casimiro. Por outro lado, há uma continuidade sonora de Casimiro falando:

- Casimiro: Ouviu, Pablito?

Um movimento de câmera leva do plano geral até um plano médio de Pablito deitado atrás da rocha com uma arma ao lado. Ele responde Casimiro:

- Pablito: Ah Casimiro! Esse ainda não é o meu, não senhor

Há um corte para retornar ao plano geral anterior e Casimiro volta a falar:

- Casimiro: Gostei de vir pegar, contigo! Agora saia! Vai preferir acabar deitado, em!
- Pablito: Ah! Não vou lhe pedir a benção não, Casimiro!
- Casimiro: Vai lá! Se tem coisa a dizer, diga!

Há um corte e Pablito está em *close-up*:

- Pablito: Você sabe que posso lhe cobrar mais caro a pele que vocês me tiram.

Um novo corte e há um plano detalhe no galho de uma árvore seca, sem qualquer folha ou flor. Casimiro responde:

- Casimiro: Verdade o que digo, Pablito!

Há um *tilt* que passa pelo tronco da árvore um pouco distante e chega a um *close-up* de Casimiro que continua falando:

- Casimiro: Era bom ter camarada que nem você. Do lado que a gente está.

Um novo corte leva até uma nova árvore, mais alta e que permanece com algumas folhas. Pablito começa a falar e a câmera retorna à ele em *close-up*:

- Pablito: Então Casimiro, falamos? Podemos falar! Venha para fora. Gosto de ver os olhos do compadre com quem converso. Apareça!

Há um novo corte e surge a imagem de um capanga de Casimiro distante, rapidamente há uma panorâmica e um *close-up* em Casimiro que balbucia para ninguém mais ouvir:

- Casimiro: Não vai atirar, tem proposta, precisa de mim vivo.

Casimiro se levanta, há um *raccord* de movimento, ele volta a falar com Pablito:

- Casimiro: Vamo vê, rapaz! Qual é a sua fala?

A câmera se mantém em Casimiro e Pablito começa a falar:

- Pablito: Você ainda tem palavra de honra, Casimiro?

Um corte leva a um plano detalhe de Casimiro, puxando a arma da cintura e depois apontando para frente:

- Casimiro: Tal e qual sempre se ouviu dizer!

Um novo corte e surge um *close-up* de Pablito escorado na rocha em que se esconde:

- Pablito: Pois meu lance nesta parada é este! Desça o gatilho e estenda as mãos.

Mais um corte e novamente *close-up* em Casimiro:

- Vamo parar, menino! Não vá pedir que eu deixe você a solta por aí! O costume você conhece. O mandar da companhia você sabe qual é!

Há mais um corte e o retorno da imagem para Pablito em *close-up*. Cria-se uma espécie de campo e contracampo entre Pablito e Casimiro embora os personagens não se olhem diretamente, Pablito ainda está atrás da rocha que o protegia, embora Casimiro já tenha se levantado.

- Pablito: Bom, você cumpre o mandado e o costume. Só me promete não dizer a Flora que eu morri aqui e não consegui atravessar a fronteira.

Novamente, há um corte para Casimiro em *close-up*, mas ele não fala nada. Pelo contrário, abaixa a cabeça e se vira. A partir daí, começa a falar:

- Casimiro: Não serve!

Pablito grita distante, a câmera não muda de posição:

- Pablito: Ô Casimiro!

Casimiro volta a falar:

- Casimiro: Menino, a gente passa o mundo cuidando de criatura sem brio e nem eira. Quando encontra homem e mulher de valia estão do outro lado da nossa estrada.

Casimiro se vira para Pablito novamente - ainda está distante - a câmera continua sem mudar de posição:

- Casimiro: Meu amigo! Entra no trato, rapaz!

Um corte leva a câmera para Pablito em *close-up*:

- Pablito: Ah! Ele que vocês não pegam mais! Casimiro...

Novo corte e Casimiro aparece novamente em *close-up*:

- Pablito: É sim ou não!
- Casimiro: Rapaz, se eu tivesse tido um irmão, gostava que fosse você! Que o seu anjo da guarda o deixe aqui por perto.

Casimiro abaixa a cabeça, se vira novamente e começa a andar para o lado oposto de Pablito. Um novo corte oferece o *close-up* em Pablito. Um movimento de câmera vai até a arma que ele segura e, assim que chega, ele a levanta novamente. Depois, há um corte para um plano geral da mata sem folhagem típica do cerrado e entra um som de tiro. Não aparece em tela propriamente, mas fica evidente que Pablito se matou<sup>97</sup>.

---

<sup>97</sup> A sequência começa em 01:33:53 e termina em :01:37:54.



Seja em *Vereda da Salvação* ou em *Selva Trágica*, as mazelas sociais do Brasil são vistas sob uma ótica pessimista. No filme de Roberto Farias há, ainda, um desejo de mudança de vida, embora a fuga da companhia de mate seja um fracasso. Em *Vereda da Salvação*, nem ao menos isso. Os fiéis voluntariamente escolhem o caminho da morte. Assim, o povo que era visto de forma romantizada por parte da intelectualidade artística da década de 1960 (RIDENTI, 2014) é entendido como o oposto nos filmes de Roberto Farias e, especialmente, de Anselmo Duarte.

Dessa maneira, um olhar para o cinema brasileiro da década de 1960 que pretende radiografar grandes temas ou ideias próximas excluem *Vereda da Salvação* e *Selva Trágica*, pois são obras que vão no sentido contrário do que parecia ser o mais comum no cinema político da época.

### Capítulo 3 - Vereda da Salvação: análises da crítica e dos órgãos de censura

Neste capítulo, iremos mapear a crítica brasileira sobre *Vereda da Salvação* na época de seu lançamento. Entretanto, antes de tudo, iremos trabalhar com dois textos publicados anos depois do lançamento da obra. A matéria de Maria do Rosário Caetano já foi citada brevemente nos capítulos anteriores. A intenção é destacar um olhar sobre *Vereda da Salvação* que foi publicado há mais de trinta anos da presente dissertação, porém, ao mesmo tempo, a publicação já percebe o filme de Anselmo Duarte como pertencente a uma fase anterior do cinema brasileiro.

Caetano traça um contexto do filme que sugere ter sido esquecido até aquela altura e se pergunta o porquê do sumiço da obra. O texto da jornalista lança luz a um filme supostamente esquecido, mas que foi resgatado após uma exibição na cidade de Brasília em uma sessão chamada Cinemateca. Dessa maneira, o encontro com filmes menos reconhecidos no cinema brasileiro proporcionava descobertas como Maria do Rosário Caetano destaca em sua coluna.

O título da matéria é: *Veredas na voz do Cinema Novo* e a intenção de Caetano é um resgate de *Vereda da Salvação* para identificar o porquê do filme ser desconhecido mesmo pelos cinéfilos e pouco comentado nas obras sobre o cinema brasileiro. O artigo começa dessa forma:

Após a sessão do filme **Veredas da Salvação**, que inaugurou no Cine Brasília, recentemente, a **Sessão Cinemateca**, um grupo de cinéfilos comentava: ‘Por que este filme não explodiu? Por que não consta das antologias do cinema brasileiro, nem de mostras retrospectivas importantes?’ (CAETANO, 1985)

A primeira questão de Caetano que salta aos olhos em tal afirmação é, justamente, pensar antologias do cinema brasileiro que não contém *Vereda da Salvação*. Quais seriam essas antologias? A matéria jornalística foi publicada dois anos antes do livro *História do Cinema Brasileiro*, organizado por Fernão Ramos, comumente pensado como um marco nos estudos do cinema brasileiro. Então, Caetano pode estar se referindo a uma falta de uma antologia maior, além de produções historiográficas entre 1965 a 1985, data em que o filme foi lançado, até a data em que a matéria foi publicada.

A segunda edição de *Introdução ao Cinema Brasileiro*, de Alex Viány e publicada em 1987<sup>98</sup> que já foi citado anteriormente<sup>99</sup> faz um apanhado da produção brasileira da década de 1960, mas *Vereda da Salvação* não é citado. Assim como a edição de 1980 do livro *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, de Paulo Emílio Salles Gomes cujo lançamento original é de 1966, sendo assim, posterior ao lançamento de *Vereda da Salvação*. A pergunta de Caetano é próxima do que fazemos neste trabalho.

O Cinema Novo, por outro lado, é costumeiramente mencionado, Glauber Rocha é entendido como uma figura chave na produção cultural brasileira do período e as desavenças do movimento com o grupo do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) são detalhadas. Maria do Rosário Caetano faz questão de indicar que entende o apagamento de *Vereda da Salvação* como sendo uma ação do grupo cinemanovista contra a figura de Anselmo Duarte:

E surgiu, no grupo, uma hipótese: o Cinema Novo destruiu o filme, vindo em seu autor, Anselmo Duarte, sério e indesejado concorrente. Afinal, quem era Anselmo, em 1964/65, época de lançamento de **Veredas da Salvação?** O ex-galã da tão irreverente e brasileira chanchada e da tão sofisticada e européia Vera Cruz. Era, ainda, nome que se impunha no cenário nacional, graças ao reconhecimento internacional de **O Pagador de Promessa**, Palma de Ouro em Cannes-1962[...] Em seu livro **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**, Glauber criticava **O Pagador de Promessa**, o filme Palma de Ouro, chamando-o de “folclorizante” e tal. (Ibid)

Maria do Rosário Caetano destaca que na discussão do grupo do cineclube em Brasília, surgiu a ideia de que os membros do Cinema Novo boicotaram *Vereda da Salvação*, por conta da figura de Anselmo Duarte que não se vinculava ao grupo cinemanovista. Esse possível boicote, como define Caetano, pode estar ligado a um confronto não somente estético, contudo, econômico.

Frederico Coelho destaca o fato de que o cinema foi um ambiente de disputas entre realizadores ou grupos específicos:

Em última instância, o que estava em jogo a partir dos embates ocorridos entre os marginais e outros setores do campo cultural era uma disputa aberta por uma espécie de poder simbólico que resultava, vale repetir, na hegemonia de alguns trabalhos e propostas estéticas sobre outros. Um exemplo claro do que falamos foi o conflito entre os diretores do cinema novo e do chamado cinema marginal. Essa era uma área fadada a disputas, pois, como veremos mais à frente, envolvia questões de caráter estético, mas também financeiro e industrial. (COELHO, 2011, p. 201)

---

<sup>98</sup> A edição original é de 1959.

<sup>99</sup> Ver capítulo 1.

No final da década de 1960 e início da década de 1970, os cinemanovistas eram figuras que se destacavam no campo cultural brasileiro como alguns dos principais cineastas, de um movimento já avaliado como importante<sup>100</sup>. Entretanto, em meados da década de 1960, o contexto era outro. Embora o Cinema Novo já se destacasse, não é possível pensar no movimento hegemônico no país. Diretores como Anselmo Duarte, Roberto Farias, Walter Hugo Khoury gozavam de prestígio nacional e internacional - todos, inclusive, concorreram em diferentes edições no festival de Cannes. Dessa maneira, o suposto boicote para o qual Caetano chama a atenção, também poderia estar ligado a um afastamento intencional dos jovens cinemanovistas visando o lugar de principal destaque no cinema brasileiro. Em outros termos, os tensionamentos dos cineastas daquele momento não eram puramente estéticos.

Em sua matéria, Maria do Rosário Caetano não levanta qualquer ponto de explicação para defender *Vereda da Salvação* como uma obra-prima. Exceto por uma pequena pontuação sobre a direção de fotografia de Ricardo Aronovich. Assim como chamamos a atenção no capítulo anterior para algumas críticas da década de 1960 que pontuavam a fotografia do filme, Caetano também o faz:

Fascinado com a fama aberta pelo prêmio em Cannes e, de certo, aturdido com as críticas e propostas renovadoras do Cinema Novo, o ex-galã da chanchada e da Vera Cruz resolveu realizar filme que agradasse aos intelectuais. Assim nasceu **Veredas da Salvação**. Ao ver o filme, 20 anos depois de sua estreia comercial, os cinéfilos brasilienses puderam absorvê-lo sem as paixões radicalizadas que mobilizavam o Brasil de então. E saíram entusiasmados, principalmente com a fotografia de Aronovich (genial) e o clima de delírio e fanatismo de dimensões bíblicas que o domina. (CAETANO, 1985)

Para além do superlativo para o trabalho de Aronovich, que recebeu elogios positivos em diversas críticas e textos da época de lançamento da obra, também chama a atenção o fato de Maria do Rosário Caetano e, aparentemente, o público da sessão, destacar que o filme tenha sido feito para agradar aos intelectuais. Essa questão é curiosa pois o próprio Anselmo Duarte comenta sobre isso. Neste sentido, *Vereda da Salvação* seria o oposto de *O Pagador de Promessas*, pois, supostamente, não agradou aos intelectuais.

No entanto, como foi visto no primeiro capítulo, o sociólogo Carlos Estevam - presidente da UNE em 1962 - valorizava *O Pagador de Promessas* em comparação com obras cinemanovistas. A associação de intelectuais que desvalorizavam *O Pagador de Promessas*, na realidade, não era unanimidade. Contudo, no texto de Caetano, não há esse apontamento. A jornalista, inclusive, convida para a sua matéria o cinemanovista Cacá

<sup>100</sup> Inclusive, em contexto internacional, o Cinema Novo já era recorrente em matérias jornalísticas. Vide a capa da revista *Cahiers du Cinéma*, nº176 de 1966, dedicada ao movimento.

Diegues para comentar o fato de *Vereda da Salvação* não constar nos materiais sobre história do cinema brasileiro. Diegues seria, então, a figura do Cinema Novo que mantém uma hegemonia na cultura brasileira e, sendo assim, apto a falar:

Anselmo Duarte tem razão em reclamar uma certa esnobada que o Cinema Novo lhe deu no início. Mas isso foi muito no início, quando nós precisávamos ser contra tudo que representasse o conservadorismo comercial do cinema brasileiro de então (chanchada, Atlântida, Vera Cruz e etc.), até mesmo por uma política autoral no cinema brasileiro. Mas depois, ele entendeu bem o que estava se passando, fez **O Pagador de Promessas** e se aproximou de nós. Depois ele passou a ser esnobado e maltratado, mas não por nós, e sim por uma certa elite cinematográfica europeizada que nunca engoliu muito a inteligência ferina e simples de Anselmo. (DIEGUES apud CAETANO, 1985).

No artigo de Caetano, Cacá Diegues faz um *mea culpa*, porém, não atribui a si ou ao Cinema Novo a razão pelo esquecimento de *Vereda da Salvação* ou de Anselmo Duarte na história do cinema brasileiro.

Em um artigo para o especial sobre Anselmo Duarte pela revista Zingu em 2009, a crítica Andrea Ormond escreve um artigo intitulado *Tragam-me a cabeça de Anselmo Duarte* e levanta questões sobre o mesmo não ser destacado como um importante realizador no Brasil:

Agora que é morto, podemos abrir o verbo e dizer tranquilamente que a grande tragédia na carreira de Anselmo Duarte foi ter recebido, em maio de 1962, uma Palma de Ouro no Festival de Cannes. A glória francesa transformou o cineasta em muso de assédios mórbidos, iconoclastias revanchistas e toda sorte de doenças que envenenam a cultura brasileira. No meio tempo, embora realizasse filmes excepcionais – como *Vereda da Salvação* (1964) e *O Descarte* (1973) – parecia somente réu preferencial do mais hediondo dos crimes: vencer por seu próprio mérito. Na fase áurea da pornochanchada, figurante de 59 anos, sotaque impoluto da Vera Cruz, personagem de marido corno dissertando sobre *wife swap* – enquanto seus detratores torravam milhões da Embrafilme -, Anselmo já era prova triste de uma desconstrução bem sucedida. E expurgo da guerra cultural vencida pelos invejosos. (ORMOND, 2009)

Ormond, mais de vinte anos depois de Caetano, faz o mesmo gesto de destacar Anselmo Duarte como um personagem derrotado na história do cinema brasileiro por um grupo que se opunha a ele.

Uma semelhança que deve ser considerada entre a matéria de Maria do Rosário Caetano e o texto de Andrea Ormond é a visão de que Anselmo Duarte foi esnobado por uma parcela de uma elite cinematográfica. Ormond, Caetano e tampouco Cacá Diegues não apontam diretamente para quem teria desdenhado de Anselmo, embora essa não pareça uma

ideia incomum<sup>101</sup>. Diegues, inclusive, comenta que Anselmo se aproximou do grupo cinemanovista por conta de *O Pagador de Promessas*, embora, a leitura de Glauber Rocha sobre o filme aponte para uma direção diferente<sup>102</sup>.

Mesmo que não haja uma definição sobre quem teria deixado Anselmo Duarte de lado, fica presente a ideia de que Anselmo Duarte foi menosprezado. E, são textos históricos que abrem esse debate. Como o texto de Caetano é de 1985 - vinte anos depois do lançamento de *Vereda da Salvação* e o texto de Ormond é de 2009 - quarenta e quatro anos depois de *Vereda da Salvação* estrear. Ainda há uma clara diferença temporal entre os dois, mas, de qualquer forma, é mantida a mesma ideia sobre Anselmo Duarte ter sido vítima de um desprezo por seus pares. Maria do Rosário Caetano chama a atenção para o grupo cinemanovista ter escanteado Anselmo, inclusive, convidou Cacá Diegues para comentar sobre o assunto. O curioso é que a jornalista demanda justamente de um cinemanovista que também foi questionado durante a sua carreira. *Xica da Silva* (1976) foi alvo de um forte julgamento por parte da crítica brasileira.

A pesquisadora Margarida Adamatti chama a atenção para a recepção do filme no jornal alternativo e de esquerda *Opinião* que, durante a década de 1970, fez frente à ditadura civil-militar que foi uma das maiores polêmicas culturais na esquerda brasileira da época (ADAMATTI, 2019). Foi por conta da discussão acerca de *Xica da Silva* que Diegues cunhou a terminologia “patrulhas ideológicas” se referindo a uma certa esquerda que politizaria, de forma feroz, a produção artística.

A primeira questão de Adamatti que faz sentido para o presente trabalho é que o filme de Cacá Diegues foi bem recebido na grande imprensa, porém, foi questionado por uma imprensa de esquerda como os jornais *Opinião* e *Movimento*. Três críticos de *Opinião* questionaram o filme no jornal (ADAMATTI, 2019). Pois, se a grande imprensa seria, supostamente, um espaço conservador e os jornais alternativos uma possibilidade de uma discussão mais aprofundada e livre, Diegues teria sido bem avaliado por uma parcela mais conservadora dos órgãos de imprensa - além disso, o desprezo pela carreira de Anselmo Duarte viria, especialmente, da esquerda cultural.

---

<sup>101</sup> Em conversa particular do autor com o cineasta Jessel Buss que realizou *Sexo Frágil* em 1987, foi comentado sobre Anselmo Duarte. *Sexo Frágil* foi lançado no mesmo ano de *Brasa Adormecida*, de Djalma Limongi Batista e com Edson Celulari e Maitê Proença estrelando as duas obras. Anselmo Duarte atuou em *Brasa Adormecida*, apenas. Assim que Jessel foi questionado sobre Anselmo Duarte, comentou que não o conheceu porque morava no Rio de Janeiro e não em São Paulo e Anselmo Duarte era muito arredo com as pessoas ligadas ao cinema, de forma geral, porque se sentia muito achincalhado ao longo da carreira por profissionais da área.

<sup>102</sup> Ver capítulo 1.

No entanto, há duas questões para as quais Adamatti chama a atenção que nos parecem bastante interessantes para o presente trabalho. A primeira é que em *Opinião*, Xica da Silva é comparado com um filme de Anselmo Duarte lançado no mesmo ano:

Vendo Xica como uma mera pornochanchada distribuída pela Embrafilme, (Carlos) Frederico traz à tona o debate sobre a necessidade de apoio estatal aos grandes lançamentos comerciais. Noutro artigo, ele irá retomar essa questão com maior clareza, reclamando dos benefícios dados às superproduções. Se Frederico desqualifica *Xica* como uma pornochanchada, depois ele irá defender *Já não se faz mais amor como antigamente* (1976) de Anselmo Duarte como comédia erótica sem piadas grosseiras e sem apelo à nudez, porque o produtor é Aníbal Massaini Neto. (ADAMATTI, 2019, p.314)

Primeiro, é necessário destacar que *Já Não Se Faz Amor Como Antigamente* não é inteiramente dirigido por Anselmo Duarte. Ele fez um episódio chamado *Oh! Dívida Cruel* em que também atua. O filme é sobre um pai antiquado vivido por Anselmo Duarte que desconfia que o filho é homossexual por suas preferências por vestimentas que não fazem parte do ideal de masculinidade que o pai exige para o filho. Os outros episódios são dirigidos por John Herbert (*O Noivo*) e Adriano Stuart (*Flor de Lys*). De qualquer forma, a intenção de Carlos Frederico de comparar justamente Anselmo Duarte com um diretor do Cinema Novo, no caso, Cacá Diegues, é intrigante, especialmente por se tratar de um filme assinado por três realizadores. Como se Anselmo Duarte fosse um contraponto ideal para uma obra cinemanovista.

O artigo de Frederico data de 1976. Sendo assim, as perspectivas iniciadas na década de 1960 estavam muito mais em evidência naquele momento do que na matéria de Maria do Rosário Caetano, produzida nove anos depois. De qualquer maneira, o convite para que Cacá Diegues desse um depoimento sobre *Vereda da Salvação* é elementar para pesar a relevância do Cinema Novo naquele momento histórico.

Por outro lado, Andrea Ormond, em 2009, confronta, justamente, um cinema que já está consolidado. Dessa maneira, para valorizar Anselmo Duarte, Ormond questiona o cinema que ela considera hermético, oposto ao cinema de Anselmo. De qualquer forma, seja em 1976, 1985 ou em 2009, textos e matérias críticas e analíticas buscam criar um choque entre Anselmo Duarte e o Cinema Novo ou, ao menos, um cinema de elite, embora não se declare exatamente quem faria parte de tal elite.

Ao contrário de Cacá Diegues, Anselmo Duarte ficou marcado como um cineasta conservador, ou quadrado, como foi visto no primeiro capítulo. Afinal, foi rejeitado pela esquerda cultural na década de 1960. Entretanto, Cacá Diegues também o fora, mas não

recebe o mesmo julgamento que Anselmo Duarte, muito por ter sido membro do Cinema Novo. Como se houvesse uma blindagem para o cineasta, que podia questionar o que ele chamava de “patrulha ideológica”, mas mantinha um status que Anselmo nunca teve.

Uma das queixas de Anselmo Duarte, inclusive, é que *Vereda da Salvação* foi um filme ignorado. Em diversas fases de sua carreira, o realizador fez questão de apontar que sua obra sofreu boicote por parte da intelectualidade brasileira da época que preferiu ignorar o filme do que elogiá-lo. Isso seria dar o braço a torcer e valorizar o cineasta que havia sido questionado por *O Pagador de Promessas*, seu filme anterior. Entretanto, como *Vereda da Salvação* não foi premiado como *O Pagador*, pôde ser dispensado com mais facilidade. Anselmo Duarte comentava a respeito de seu filme ter sido ignorado em entrevista a O Pasquim: “O problema deles, quando fiz a Vereda, era o de me enterrar, me desmoralizar, me anarquizar. Um negócio terrível.” (O PASQUIM, 1969). Embora Anselmo não diga quem são “eles”, que ele próprio menciona, esse trecho dá a ver como Anselmo Duarte se sentia em relação ao cinema brasileiro. O entrevistador chega a perguntar quem seriam eles, mas Anselmo Duarte se limita a responder: “os que escrevem, os jornalistas” (O PASQUIM, 1969).

Ainda na matéria de Maria do Rosário Caetano, Cacá Diegues comenta sobre *Vereda da Salvação* ser um filme com uma certa “frieza na imagem em contraposição ao frescor de **O Pagador** e **Absolutamente Certo** (na minha opinião, o verdadeiro grande filme de Anselmo)” (DIEGUES apud CAETANO, 1985). Essa era outra questão da qual Anselmo Duarte se queixava sobre o meio cinematográfico. Afinal, em sua concepção, *Absolutamente Certo* não era o melhor filme de sua carreira, porém, forçariam essa ideia como uma forma de menosprezá-lo, um sujeito como ele só conseguiria fazer chanchadas, mas nada mais do que isso.

Em um artigo intitulado *artesãos e autores* publicado originalmente em 1961, o crítico Paulo Emílio Salles Gomes estabelece uma definição que diferenciaria o que seria um artesão e o que seria um autor em uma produção cinematográfica:

O artesão, mesmo quando possui autoridade no esquema da produção, é um homem com profundo espírito de equipe, modesto participante de uma obra de expressão coletiva, ao contrário do autor, que procura sempre dar relevo à sua personalidade. Este último é mais moderno, pois participa da concepção individualista, relativamente recente, da obra de arte. O artesão aproxima-se mais dos fabricantes de epopeias e catedrais. (GOMES, 2016, p.177)



Paulo Emílio continua identificando as diferenças entre autores e artesãos:

A obra de artesão tende a ser social, não no sentido de crítica revolucionária ou reivindicadora, mas como expressão de ideias coletivas já estruturadas. A autoral tem inclinação psicológica e sugere uma natureza humana conflitiva. O filme artesanal coaduna-se melhor com moldes clássicos, ou acadêmicos; o de autoria é romântico ou vanguardista. O mundo exterior, os outros, existem objetivamente para os cineastas artesanais. Quanto aos autores, eles debatem sobretudo os seus problemas, debatem-se neles, confessam. (GOMES, 2016, p.178)

Ou seja, Anselmo Duarte poderia ser, no máximo, um “modesto participante de uma expressão coletiva”, a partir de “expressões de ideias coletivas”. O próprio Anselmo comentava:

É uma coisa ofensiva. Até hoje tem gente que tenta dizer que Absolutamente Certo! é meu melhor filme. Gosto do filme que fiz, foi a melhor coisa que eu poderia ter feito na época, com todos aqueles condicionamentos e pressões, mas já disse que o Absolutamente Certo! é ingênuo. Como compará-lo com a complexidade do Pagador e de Vereda da Salvação, que fiz depois e considero meu melhor filme, mesmo que todo mundo fique contra ele? Eu podia não ser um intelectual, mas nunca fui um analfabeto de cinema. (MERTEN, 2004, p.129)

Anselmo Duarte entendia como um ataque pessoal a suposta preferência por *Absolutamente Certo* em comparação com seus outros filmes, especialmente *O Pagador de Promessas* e *Vereda da Salvação*. E coloca uma questão que parece ser importante dentro do contexto cultural da década de 1960 no qual ele estava inserido. Dizia ele não ser um intelectual como outros cineastas - ou artistas, de forma geral - mas nem por isso, seria um analfabeto em cinema. Ou seja, ele conhecia a linguagem cinematográfica mesmo não tendo um curso superior ou escrevendo críticas e manifestos como foi relativamente comum entre artistas da década de 1960. No meio cinematográfico, por exemplo, Glauber Rocha vai ser uma figura fundamental nesse sentido. Escreveu em diversos jornais e revistas ao longo da década de 1960, publicando inclusive manifestos. Rafael de Luna Freire, inclusive, chama a atenção para essa condição dos artistas que não fariam parte do meio intelectual serem considerados:

Lembrando que a cultura brasileira na década de 60, especialmente no período 1967-1968, é marcada por um grande intercâmbio entre “alta” e “baixa” cultura, tanto por motivações estéticas quanto político-ideológicas, cujo exemplo mais gritante é o tropicalismo, vem a ser interessante notarmos uma possível inversão. Se “intelectuais burgueses” se interessaram pela cultura popular e sua absorção pela indústria cultural – Caetano Veloso regravando Vicente Celestino ou Joaquim Pedro de Andrade e Rogério Sganzerla bebendo nas chanchadas –, por

que não poderíamos imaginar esse processo como sendo de mão-dupla? Por que artistas de origem popular ou, pelo menos, sem formação “classe média” universitária ou européia – como Candeias e Plínio –, não poderiam também incorporar elementos da alta cultura e num processo de “tropicalismo às avessas” produzir obras surpreendentes? Por que de um lado haveria uma busca racional e consciente e do outro uma absorção intuitiva? (FREIRE, 2008, p. 405-6).

Anselmo Duarte não seria considerado um “intelectual”, nem teria a formação de classe média como vários de seus pares na década de 1960. Entretanto, isso não quer dizer que ele não teria uma formação cultural e um conhecimento intelectual sobre cinema. Mesmo que não passasse pelos mesmos espaços culturais de outros cineastas de sua época. Mesmo Glauber Rocha vai ser uma figura fundamental nesse sentido. Escreveu em diversos jornais e revistas na década de 1960, inclusive, publicando manifestos artísticos.

Anselmo Duarte não tinha uma relação estável com Glauber, porém seu discurso mudou ao longo dos anos. Se em entrevista ao jornal O Pasquim, Anselmo ainda comentava sobre uma certa qualidade que ele percebia em Glauber, ao ser perguntado pelo O Pasquim quais eram os melhores diretores brasileiros e se Glauber Rocha estaria entre eles, Anselmo responde: “No estilo dele, ele é” (O PASQUIM, 1969), isso muda completamente no início do século XXI, quando comenta sobre o principal cineasta do Cinema Novo:

O Glauber, sim, era um intelectual e um político, mas era analfabeto de cinema. Enquadrava errado, botava as pessoas falando dos dois lados e dizia que aquilo era o Cinema Novo. E conseguiu convencer meio mundo, com o argumento de que aquilo era contrário a Hollywood. Eu nunca engoli essa. Acho que a geração do Glauber praticou o pior cinema da história do Brasil. Rasgaram a cartilha cinematográfica e, a partir dela, filme brasileiro virou sinônimo de filme malfeito. Você pode ser contestador, mas tem de fazer bem feito. Podia não ser um intelectual, mas sempre levei muito a sério o meu ofício. Era um ofício, uma paixão, não simplesmente um trabalho, um emprego. Mesmo quando fui cineasta contratado, vesti a camiseta do filme e, se errei, errei convencido de que estava pelo menos tentando fazer o melhor. Não fui na escola de cinema, mas fazia minhas pesquisas com o próprio público. Já disse que gostava de ir aos cinemas populares que exibiam meus filmes, no centro de São Paulo. Ficava analisando as reações do público. Se eles vaiavam, se eles aplaudiam, eu depois estudava para tentar saber o por quê. (MERTEN, 2004, p.129-130)

A ideia do filme bem feito é uma questão fundamental para Anselmo Duarte que vai valorizar o seu trabalho como um diretor que conhece a linguagem cinematográfica. A ideia de bem feito, inclusive, não é, necessariamente, a linguagem clássico-narrativa, afinal, *Vereda da Salvação* não pode ser classificado dessa forma, ao contrário de *O Pagador de Promessas* e *Absolutamente Certo* que são construídos dentro de uma perspectiva do cinema clássico-narrativo. Há uma certa distinção entre os filmes do cinema brasileiro da década de

1960, a partir dessa distinção entre bem feito x mal feito para alguns que para outros pode vir a ser de um cinema reacionário x um cinema político.

A oposição entre o intelectual do Cinema Novo e o cineasta que se formou nos sets de filmagem perdurou até o final da vida de Anselmo Duarte como aparenta o texto de Ormond. Dando a ver outra questão que se coaduna com a questão do filme bem feito x filme mal feito que é a oposição entre popular x elite:

Grande parte dos “gênios” do Cinema Novo que lhe jogaram pedras, representavam, sem tirar nem pôr, exatamente aquilo que lhes causava repulsa: uma elite fria e provinciana, distante da emoção popular. E, na hipocrisia cinemanovista, Anselmo lembrava verdade incômoda: o brasileiro comum sempre preferiu – ainda prefere – *O Pagador de Promessas* (1962) e identifica-se mais com o drama de *Zé do Burro*, do que com centenas de alegorias ideológicas obscuras. Daí para acusações de alienado, reacionário, quadrado, foi um pulo. Teriam dito qualquer outra coisa – que nadava nu em Peruíbe ou que vestia terno Ducal. O que importava somente era descontar a frustração, desopilar o fígado, em uma época de paixões infantis e radicalizadas. (ORMOND, 2009)

O que o texto de Ormond e a matéria de Caetano levantam, no fim das contas, é um sentimento de injustiça para com Anselmo Duarte, que não teria tido o valor que mereceria no Brasil. Levantam também que esse menosprezo a Anselmo teria sido capitaneado pelos cinemanovistas que viam em Anselmo Duarte um oponente a altura como figura símbolo do cinema brasileiro.

Entretanto, o que mais nos chama a atenção dos textos de Caetano e Ormond citados aqui são os adjetivos de “obra-prima” ou “excepcional” para *Vereda da Salvação*. Dessa maneira, o menosprezo à Anselmo Duarte viria junto de um apagamento do que seria uma grande obra do cinema brasileiro que, por não ter recebido um prêmio importante como *O Pagador de Promessas*, ficou esquecido, apesar de suas qualidades.

Anselmo Duarte considerava *Vereda da Salvação* o seu melhor trabalho: “Em matéria de arte, *Vereda* é, indiscutivelmente, a melhor película que dirigi. Um dos principais momentos do *cult movies* brasileiro” (SINGH JR. 1993, p.105). E também que pensava que o seu filme havia sido ignorado por uma parcela relevante da crítica. Entretanto, na década de 1960, *Vereda da Salvação* não foi recebido de forma elogiosa pelos críticos, de forma geral. Mesmo na entrevista para o jornal O Pasquim, Anselmo Duarte lembra que apenas Armindo Blanco valorizou o seu trabalho:

Pasquim - Qual foi a maior sujeira que lhe fizeram em relação à Palma de Ouro?

Anselmo - Foi no meu outro filme, logo depois de *O Pagador*, o *Vereda da Salvação*. Destruíram o filme e a mim. Todo mundo me pichou. Só tive uma crítica favorável a mim, no

Brasil: do Armino Blanco, que perdeu o emprego no jornal por causa disso. (O PASQUIM, 1969, p.9)

Vários textos sobre *Vereda da Salvação* foram produzidos na época, até porque, o filme do ganhador da Palma de Ouro em 1962, havia estreado no festival de Berlim. Todavia, foram poucas as visões positivas aqui no Brasil.

### 3.1 As leituras sobre *Vereda da Salvação* na década de 1960

Como já foi citado, foram coletadas<sup>103</sup> nove críticas brasileiras da década de 1960, quando *Vereda da Salvação* foi lançado. De forma geral, pode-se afirmar que o filme não agradou os críticos brasileiros. Como o próprio Anselmo Duarte destacou, Armino Blanco<sup>104</sup> foi um dos poucos no Brasil a trazer um olhar satisfatório para *Vereda da Salvação*. Entretanto, Blanco não faz um texto crítico, na verdade, mas defende Anselmo Duarte como um grande diretor no Brasil.

Aparentemente, o texto de Blanco é uma resposta. Resposta essa que não é direcionada para alguém, porém, uma defesa aberta de como Anselmo Duarte havia sofrido após vencer a Palma de Ouro:

No seu livro “Revisão Crítica do Cinema Brasileiro”, Glauber Rocha, o diretor de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, pergunta friamente: “Mas quem garante que Anselmo Duarte está livre dos fantasmas que perseguem Lima Barreto, seu mais velho colega de sucesso em Cannes”. Uma Palma de Ouro conquistada em cima de um Buñuel poderia ter liquidado a carreira de Duarte como diretor. Mas “*Vereda da Salvação*” vem demonstrar que não havia razão para temores. “O Pagador de Promessas”, mais do que acerto isolado, momento ímpar de inspiração confirmara a ideia antecipada por “Absolutamente Certo”: a de que Anselmo Duarte era o melhor diretor cinematográfico do Brasil. Outros o superarão como “autores” de filmes; como diretor, Anselmo Duarte resiste a qualquer comparação. (BLANCO, 1965)

Blanco inicia o seu texto contestando uma afirmação que Glauber Rocha fez no livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Além disso, comenta sobre o problema que seria receber a Palma de Ouro no Festival de Cannes. Ou seja, questões que aparecem até hoje como relevantes no percurso de Anselmo Duarte como cineasta. Seja a forma como Glauber Rocha o identifica em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*<sup>105</sup>, seja a forma como ele foi desprezado após ter vencido a Palma de Ouro. Contudo, o que chama mais a atenção no

<sup>103</sup> O trabalho foi realizado na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), antes da pandemia.

<sup>104</sup> Não foi encontrado em qual jornal em que Blanco publicou a matéria.

<sup>105</sup> Ver capítulo 1

trecho de Armindo Blanco, é a diferenciação que ele faz entre autores e diretores. Para Blanco, Anselmo seria um diretor. Essa distinção, inclusive, pode ser pensada como uma característica no cinema brasileiro da década de 1960.

Por muitas vezes, Anselmo Duarte é entendido como um cineasta que está entre uma entressafra no cinema brasileiro - após o cinema de estúdio e antes do Cinema Moderno, em uma visão teleológica da história em que o fim seria o Cinema Novo, o moderno cinema brasileiro:

Assim, quando nos voltamos à história de Anselmo Duarte, vemos a nítida marca do tempo em que conheceu seu auge como ator e como diretor. Anselmo está na entressafra que separa os cavadores dos cinemanovistas. Do cinema precário ao luxo das produções de estúdio. Anselmo é o entroncamento profano que une o cristal falso dos lustres da Vera Cruz ao filme cru, errático e profético do Cinema Novo. Transitou com maestria entre a imagem do galã viril e a reputação de um diretor premiado mundialmente, quando o cinema nacional ainda não havia conseguido romper as fronteiras de sua própria terra. E o fez imbuído de empirismo e ímpeto criativo e empreendedor. (CORREA, 2021)

Fernão Ramos também entende *O Pagador de Promessas* da mesma maneira quando o compara com *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998):

Sua proposta narrativa e de representação do popular aponta a proximidade com o *O Pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte, obra difícil de ser analisada dentro do campo gravitacional cinemanovista, embora sejam claras as veredas que abre para a primeira fornada de filmes maduros da geração, em 1963 (Deus e o Diabo, Os Fuzis, além do “companheiro” Nelson com *Vidas Secas*) (RAMOS, 2018, p. 430)

Entretanto, Blanco parece defender o cinema de diretor de Anselmo Duarte, ao menos, valoriza Anselmo nesse sentido. Embora, não questione, de qualquer maneira, a ideia de autoria. O que seria, então, essa ideia de diretor de cinema? Armindo Blanco continua a discorrer sobre Anselmo Duarte:

Em vez de “Lima Barreto” passado a limpo, como insinuou, com rara infelicidade o mencionado Glauber, Anselmo é um cineasta que se construiu a si próprio, peça por peça, no recolhimento voluntário das salas de montagem e dos laboratórios. Aprendeu o ofício com estupenda obstinação, com o devotamento de um artesão medieval. Nenhum pormenor escapou a sua arguta observação à sua experiência direta com os complexos maquinismos em que se desdobra a lanterna mágica em que o cinema continua sendo. Sobre Lima Barreto de “O Cangaceiro” e “A Primeira Missa”, leva vantagem de uma aguda noção dos prolongamentos sociais de temas e personagens. Numa definição urgente: é cineasta que estudou a fundo a gramática, amadureceu desvinculado dos cenáculos ideológicos, mais limitativos do que fecundantes, e partiu à conquista da sua própria afirmação, sem os complexos que lhe tentavam incutir quantos insistiam ver nele o ex-galãzinho medíocre da Vera Cruz. (BLANCO, 1965)

Blanco também classifica Anselmo Duarte como artesão, mas em um aspecto positivo. Alguém que buscou conhecer o seu ofício como um artesão e se tornou um profundo conhecedor do mesmo. Blanco também comenta que Anselmo Duarte foi julgado por ser, supostamente, um galã da Vera Cruz, ou seja, alguém sem valor na cultura cinematográfica brasileira. Mais uma vez, Blanco traz em seu texto publicado na época de lançamento de *Vereda da Salvação*, uma questão que vai envolver Anselmo Duarte ao longo de sua carreira. A ideia de desqualificá-lo por ser um galã da Vera Cruz ou das chanchadas, aparece de forma constante.

Essas questões permeiam, no fim das contas, os textos de Caetano e de Ormond ou mesmo as biografias que foram mencionadas em capítulos anteriores. O desprezo a Anselmo Duarte parece ter sido um real motivo da obliteração de *Vereda da Salvação* da história do cinema brasileiro. Em última instância, havia um desinteresse na sua figura como cineasta.

E de onde viria tal desinteresse? Por que Anselmo Duarte era visto como uma figura que não merecia fazer parte do panteão dos cineastas brasileiros? Mais uma vez, o texto de Armindo Blanco expõe questões que se tornam constantes ao falar de Anselmo Duarte:

Há quem acuse “O Pagador de Promessas” de ter sido feito com a mira em Cannes. Como há quem o acuse de ter redundado numa espécie de tiro pela culatra: a glorificação da igreja católica, quando os objetivos seriam outros. Pobre Anselmo! A Palma de Ouro lhe ensinou muitas coisas. Uma é que fazer um excelente filme, num país que mal emergia da chanchada e do folclorismo falsificado do chapéu de couro, não bastava para aplacar as iras do mundo. Na impossibilidade de negar elevado nível técnico e artístico de “O Pagador de Promessa”, descobrir-se-ia esta monstruosidade imperdoável: o filme denunciava o povo às elites, por isso as elites haviam incluído Anselmo na galeria dos cúmplices. E eis-nos diante da outra denúncia: “Vereda da Salvação”, um ato de coragem. (BLANCO, 1965)

A Palma de Ouro como maldição para Anselmo é muito comum em narrativas sobre o cineasta. Pois, teria sido, a partir do prêmio, que uma negação mais intensa ao seu trabalho teria surgido, especialmente do cinemanovistas que pararam de tê-lo como uma figura próxima e passaram a vê-lo como um inimigo. Contudo, Armindo Blanco também traz uma perspectiva incomum e mais interessante no trecho acima.

Ao compreender *Vereda da Salvação* como “outra” obra de denúncia, Blanco entende uma continuidade de Anselmo Duarte e ainda percebe como um ato corajoso do cineasta, diante das críticas que recebera por *O Pagador de Promessas*. Perceber *Vereda da Salvação* como uma continuidade do trabalho do realizador, reformula, de alguma maneira, a ideia de que Anselmo Duarte faz parte de um período de entressafra do cinema brasileiro. Entender

que após *O Pagador de Promessas* há uma ascensão do cinema moderno brasileiro na figura do Cinema Novo é não enxergar as disputas na área cultural que aconteceram na década de 1960. *Vereda da Salvação* é a continuidade de um projeto de Anselmo Duarte, embora o filme não tenha sido analisado dessa forma até ter sido obliterado dos textos de cinema.

A crítica de Armindo Blanco, porém, é uma exceção na imprensa brasileira. De forma geral, *Vereda da Salvação* não foi bem recebido. Tati Morais é outra que percebe qualidades na realização de Anselmo Duarte, embora seja mais questionadora:

De Anselmo Duarte, que já deu o premiado “O Pagador de Promessas”, esta realização é curiosa, tanto no tema como na feitura. Pode-se dizer que há correlações com “O Pagador...”, misticismo, superstição, mas o tratamento é mais apurado e (por que não dizer a palavra exato?) pretensioso. Como Joaquim, o “eleito” de Deus, o filme quer voar alto, mas nem sempre consegue, e sua ação se arrasta por um episódio curto (umas 24 horas) mas que parece longo pela multiplicação de planos quase idênticos, pela insistência no que bastaria ser dito uma única vez... Nessa tragédia grego-roceira, vencerá Joaquim que, conduzindo seu grupo pela vereda da salvação, também o conduz a destruição (singularmente bela). (MORAIS, 1965)

Há uma questão importante levantada por Tati Morais. Embora não disserte mais sobre a temática de *Vereda da Salvação*, é importante pontuar a proximidade da religiosidade ou do misticismo na obra de Anselmo Duarte. Aliás, Anselmo não era o único cineasta que trabalhava com esta temática no início da década de 1960. É possível pensar a religiosidade em obras muito diferentes entre si como: *Três Colegas de Batina* (Darcy Evangelista, 1961), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1963), *Esta Noite Encarnarei no Seu Cadáver* (José Mojica Marins, 1964) e *O Padre e a Moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1965), que vão ser considerados de gêneros cinematográficos diferentes. Desde as chanchadas (*Três Colegas de Batina*), até horror (*Esta Noite Encarnarei no Seu Cadáver*), além dos filmes do Cinema Novo (*Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Padre e a Moça*).

Assim, a comparação que Tati Morais promove com *O Pagador de Promessas* pode ser a mais óbvia, pois é do mesmo diretor. Entretanto, há um grupo de filmes que abarcavam o mesmo tema no período. Mesmo que não seja explícito, existe uma comparação que a crítica específica e os críticos, em geral, fazem de *Vereda da Salvação* com os outros filmes que trafegam pelo mesmo tema. Então, a pretensão que Tati Morais indica no trabalho de Anselmo Duarte também aparenta ser fruto desse momento histórico do cinema brasileiro em que *Vereda da Salvação* se destacava, mesmo que negativamente, pela pretensão de construir algo grandioso esteticamente.

Tati Morais questiona certas opções de Anselmo Duarte mas não parece ter má vontade com o realizador. Ao contrário, nesse universo pretensioso que ela encontra, também percebe positivamente:

Há mais outras coisas belas a enumerar neste filme estranho, apesar dos defeitos que nele encontramos (talvez por incapacidade nossa de compreender onde quis chegar Anselmo). A fotografia, por exemplo, e aqui convém mencionar o número espantoso de cinegrafistas de primeira linha com que o cinema nacional conta agora; alguns intérpretes, também, sobretudo Esther Mellinger e Raul Cortez, a quem Anselmo Duarte dirigiu como mestre (ninguém pode negar que ele seja, quando menos, um diretor excepcional de atores); a música sensível e algumas sequências como o final (porém não a anterior em que o ataque da polícia parece apenas a busca de um efeito dramático e sem fundamento em realidade), a do batismo na cascata etc. Mas os diálogos são de uma originalidade rebuscada e tão persistentemente poéticos que às vezes dão a impressão de que está assistindo a uma palestra em alguma sociedade pela preservação da linguagem folclórica. (MORAIS, 1965)

De forma irônica, evidentemente, chega a destacar uma possível incapacidade que não a deixa acessar por completo o universo que Anselmo Duarte construiu. No entanto, Morais tem uma leitura bastante perspicaz do filme. Chama a atenção que o texto mais generoso e sem traços de prepotência seja de uma mulher em uma época em que as mulheres eram quase uma minoria nas redações de jornais como críticas cinematográficas<sup>106</sup>

É verdade que ela elogia a fotografia como vários críticos fizeram, mas, por outro lado, comenta sobre a capacidade de direção de atores de Anselmo Duarte, algo muito pouco mencionado sobre o diretor.

No entanto, Anselmo Duarte também foi ator e, como ele comenta em suas biografias, tinha um interesse especial pelos atores em cena. Especialmente Leonardo Villar e Raul Cortez que protagonizam *O Pagador de Promessas* e *Vereda da Salvação* respectivamente, mas também Tarcísio Meira em *Quelê do Pajeú* são comentados em seus relatos. Entretanto, mais do que isso, vale pensar que além desses três protagonistas de seus filmes que se somam a ele próprio em *Absolutamente Certo*, Anselmo Duarte sempre trabalhou com grandes atores<sup>107</sup>.

<sup>106</sup> Poderíamos e deveríamos pesquisar mulheres críticas de cinema que se destacaram dos anos 1960 em diante, como Tati de Moraes, Miriam Alencar ou Suzana Schild, por exemplo.<sup>4</sup> Apesar de muitos cinéfilos (homens em sua maioria) serem nostálgicos da crítica cinematográfica contemporânea ao Cinema Novo, em termos de representatividade de gênero ela não era nada saudosa. A título de comparação com o exemplo contemporâneo de O Globo, citado na abertura desse texto, no início de 1966, na retomada do prestigiado “conselho de cinema” do jornal Correio da Manhã, de seus nove críticos, absolutamente todos eram homens. (FREIRE, 2018, p. 242)

<sup>107</sup> Glória Menezes em *O Descarte* (1973) e Lima Duarte em *O Crime do Zé Bigorna* (1977) protagonizam seus filmes de forma muito competente. Lima Duarte chega a ser adjetivado como “chapliniano” no festival de Berlim onde o filme foi lançado (SINGH JR, 1993). É verdade que Francisco Di Franco (*Um Certo Capitão Rodrigo*, 1971) e até Pelé (*Os Trombadinhas*, 1979) protagonizaram filmes de Anselmo Duarte. Di Franco é um caso específico de porte e características físicas para interpretar Rodrigo Cambará, personagem de *O Tempo e o*



Retornando aos apontamentos de Moraes para *Vereda da Salvação*, o elenco da obra é bastante competente. Anselmo Duarte, inclusive, faz questão de trabalhar com vários atores que participaram da peça<sup>108</sup> e já conheciam os seus personagens. Raul Cortez chega a mencionar que Anselmo Duarte o questionava costumeiramente como uma forma de provocá-lo para extrair a raiva que ele enxergava em Joaquim. Já Anselmo Duarte comenta como achava Raul Cortez um ator inteligente (SINGH JR., 1993).

Outra questão que vale extrair do texto de Tati Moraes é a pontuação de sequências que ela destaca como chamativas dentro do trabalho de Anselmo Duarte. Se aproxima de Armindo Blanco que valoriza Anselmo Duarte como diretor. Ao que parece, para os dois críticos, a qualidade de Anselmo na direção cinematográfica se destaca de uma maneira atraente. Em um momento histórico em que a ascensão dos cinemanovistas e a aproximação com um cinema moderno já se faz mais presente, Blanco e Moraes situam Anselmo Duarte como um diretor expressivo, capaz de construir grandes sequências.

Os críticos não classificam Anselmo Duarte como “autor”, título que parece ser oferecido para os cineastas que se aproximam mais do cinema moderno:

Ao emprestar os termos de Paulo Emílio, Glauber os assume, como em tudo, ao seu modo. O crítico paulista introduz nuances, desloca o critério da —política dos autores!, deixando claro que a ambição de autoria nem sempre resulta positiva ou contribui para o adensamento da arte. Glauber repõe a dicotomia nos termos da defesa radical dos autores como o lugar da virtude e, feito isso, monta a equação que alia autor, cinema independente e revolução, opostos a artesão, cinema industrial e conformismo. Politiza, portanto, a distinção. E confere direção única a seus efeitos. Se a liberdade de criação é um imperativo, ela não cumpre sua vocação se não há coragem de inovar, assumir uma disposição leonina e questionar a ordem. O que só seria possível a partir de um enraizamento: é preciso que o cineasta saiba o que está falando. Sua energia criadora deve emergir impulsionada pelo confronto com o teor da experiência que o cerca e com as condições adversas de sua prática: o essencial é o senso de tempo e lugar, senso que Glauber estende até a lírica como sentimento do mundo (Carlos Drummond de Andrade) (XAVIER apud ROCHA, 2003, p.19).

Por outro lado, ser classificado ou percebido como diretor por Blanco e Moraes não parece ser um demérito para Anselmo Duarte, mas uma forma de posicioná-lo no cinema brasileiro daquele momento.

### **3.2 *Vereda da Salvação* ou do inferno?**

---

*Vento*, de Érico Veríssimo e tem uma atuação digna. *Os Trombadinhas* é o último filme que Anselmo Duarte dirigiu e já foi em um momento em que ele não tinha mais possibilidades de tantos projetos.

<sup>108</sup> Ver capítulo 2.

*Vereda da Salvação* ou do inferno? Se pergunta Luiz Carlos Merten no capítulo de sua biografia dedicada ao filme. Como já dito, *Vereda da Salvação* foi um fracasso de público, como destaca Ely Azeredo em matéria para a revista Filme Cultura: [...] *Vereda da Salvação*, uma realização audaciosa e digna que, por sua amargura, por uma violência excessiva e sem o alívio da catarse, não contou com o beneplácito da bilheteria. (AZEREDO, 1970, p.6) e não foi bem recebido pela crítica, de forma geral. Embora houvessem exceções como Armindo Blanco e Tati Morais. Mesmo assim, nenhum dos dois são tão taxativos como Maria do Rosário Caetano e Andrea Ormond ao enxergarem *Vereda da Salvação* como um grande filme. Tanto Blanco como Morais são mais econômicos em seus adjetivos. Por outro lado, os dois recebem melhor o trabalho de Anselmo Duarte do que vários de seus colegas que são mais questionadores ao trabalho do realizador.

Entre as críticas coletadas para o presente trabalho, boa parte delas se foca nos aspectos formais do filme. Na realidade, Salvyano Cavalcanti de Paiva é uma exceção neste sentido. O texto do conhecido crítico funciona de alguma maneira como uma resposta a Anselmo Duarte, acusado de encontrar inimigos em boa parte da imprensa e do meio cinematográfico brasileiro, de forma geral.

Paiva também não se furta a comentar sobre o filme, porém, não é o foco de sua crítica:

**O Pagador de Promessas** aconteceu por acaso. Isto é, por um série de circunstâncias fortuitas que dificilmente se repetiriam com a mesma intensidade e, portanto, com os mesmo resultados. E é isto que parece não compreender o diretor Anselmo Duarte, cujo êxito o embriagou a ponto de perder totalmente a perspectiva. E assim Anselmo Duarte passou de uma lucidez admirável, como ator e cidadão honesto e esforçado, batalhador de primeira linha do moderno cinema brasileiro, a uma alucinação lamentável como produtor-diretor e cidadão, vendo inimigos por toda a parte, sem distinguir realidade de moinhos de vento. (PAIVA, 1965)

Paiva questiona a importância de Anselmo Duarte para a valorização de *O Pagador de Promessas* e comenta como o sucesso do filme o embriagou. Dessa maneira, separa Anselmo Duarte de *O Pagador de Promessas* como se o sucesso do filme fosse uma obra do acaso. Não fica claro ao longo do texto de Paiva, porém, a impressão que fica é de não ter pensado em Anselmo Duarte como um diretor. Afinal, não seria ele o responsável por *O Pagador de Promessas* no fim das contas. Seria, apenas, o responsável por criar inimigos inexistentes.

O trecho de Salvyano Cavalcanti de Paiva, na realidade, é revelador porque expõe que há, de fato, um conflito de Anselmo Duarte com algumas pessoas do meio cinematográfico.

Mesmo que isso não seja tão intenso, é inegável que exista algo desse tipo nas relações de Anselmo.

A forma de tratar *Vereda da Salvação* como mais uma tentativa de Anselmo Duarte não parece fazer jus ao cineasta que já tinha dirigido uma chanchada bem avaliada pela crítica e o filme laureado em Cannes e em diversas outras premiações ao longo de sua carreira internacional.

Aliás, a comparação com *O Pagador de Promessas* é uma constante em diversas das críticas coletadas para o trabalho.

### 3.3 *Vereda da Salvação não é O Pagador de Promessas*

Uma das questões mais comentadas nas críticas coletadas é a comparação com *O Pagador de Promessas*. O filme anterior de Anselmo Duarte é uma fonte de comparações por alguns motivos. O primeiro, é claro, foi o vencedor do festival de Cannes. *O Pagador de Promessas* também é uma peça teatral que lida com o misticismo como já comentamos acima, além de ter estreado em festivais europeus, seja em Cannes, seja em Berlim.

Todas essas questões fazem parte da recepção de *Vereda da Salvação*. O filme seguinte dirigido por Anselmo Duarte teria uma comparação com seu trabalho anterior pelo sucesso inquestionável em premiações internacionais. Dessa maneira, é possível pensar que *Vereda da Salvação* seria um filme com análise mais criteriosa por conta da carreira pregressa de seu diretor.

O próprio Salvyano Cavalcanti de Paiva comenta sobre *O Pagador de Promessas*:

Qual foi a fórmula mágica de **O Pagador de Promessas**? Uma temática inexplorada, até então, com dignidade no cinema brasileiro, a do misticismo da massa desfavorecida, misticismo canalizado para um caso individual em que o patético era a nota dominante. O desenvolvimento do tema resultara numa das duas boas peças de Dias Gomes (a outra é **A Invasão**). Na base dessa peça, utilizando o diretor de um roteiro acadêmico mas mecanicamente movimentado, **O Pagador de Promessas** resultou numa obra artesanalmente esplêndida, bem brasileira, formalmente correta, de conteúdo e sentido universais. Certo, Anselmo Duarte dirigiu os atores - e eles deram o recado em nível profissional. (PAIVA, 1965).

Paiva destaca as qualidades de *O Pagador de Promessas* como um filme bem realizado, ou seja, não seria um filme de autor. Anselmo teria trabalhado com dignidade, mas não com real talento. No entanto, outros críticos também se debruçaram em *Vereda da Salvação* e construíram comparações com *O Pagador de Promessas*.

As questões que são levantadas sobre *O Pagador de Promessas*, de forma geral, não são da mesma maneira de Salvyano Cavalcanti de Paiva faz. Há uma crítica não assinada do jornal *Estado de São Paulo*, mas que *O Pagador de Promessas* também se torna uma comparação para *Vereda da Salvação*, mesmo de uma forma diferente:

“Vereda da Salvação” estava a “priori” destinada a ter menos êxito que “O Pagador de Promessas”. Isso porque a peça de Jorge Andrade contém menos apego ao exotismo, ao folclore, a um populismo fácil, ao contrário do que sucedia com o texto de Dias Gomes. Só existe um ponto em comum entre as duas obras: a focalização do fanatismo religioso. Ambos os heróis, tanto Zé do Burro como Joaquim (Raul Cortez), estão animados por sentimentos obsessivos. Portanto, já podemos encontrar uma constante temática na filmografia de Anselmo Duarte, se exceçtuarmos “Absolutamente Certo”. Mas o atual cartaz do Cine Ipiranga está longe de acrescentar algum louro à carreira do realizador, e das suas três fitas esta é a mais fraca como concepção e execução. Isso por culpa também de Jorge de Andrade que em “A Moratória” se afirmou como um de nossos melhores dramaturgos. Só que aqui não foi tão feliz. O autor que se saiu tão bem anteriormente, ao transmitir aquela tragédia da decadência rural, neste contexto parece não ter sentido intensamente o episódio de Catulé. Dá a impressão que escolheu o tema tendo em vista mais o clima nacionalista, falsamente regional que imperava e ainda impera no meio da arte cênica brasileira. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1965).

O autor do texto percebe uma semelhança temática entre *O Pagador de Promessas* e *Vereda da Salvação*, assim como Tati Morais também o faz em seu texto. Mas julga *Vereda da Salvação* um filme mais fraco do que os filmes anteriores de Anselmo Duarte. Entretanto, não faz como Salvyano Cavalcanti de Paiva que coloca em Anselmo o problema do insucesso do filme. O problema central de *Vereda da Salvação* estaria em Jorge Andrade, o autor da peça. Dessa maneira, a questão da adaptação é central, a autoria de Anselmo Duarte parece ficar em segundo plano. Por mais que a impressão sobre *Vereda da Salvação* seja parecida, no fim das contas.

De qualquer maneira, a comparação de *Vereda da Salvação* com *O Pagador de Promessas* é importante para o presente trabalho para confrontar as afirmações de Anselmo Duarte de que *Vereda da Salvação* foi ignorado simplesmente. Na realidade, o filme partiu por um universo comparativo com uma obra muito importante para o cinema brasileiro como um todo e não atendeu as expectativas, mesmo de quem valorizava *O Pagador de Promessas* como um grande filme.

A crítica de Novais Teixeira esclarece, em muitos sentidos, essa relação de Anselmo Duarte com os críticos brasileiros. Anselmo e Novais Teixeira tinham alguma relação. Inclusive, em mais de uma de suas biografias, Anselmo Duarte afirma que falou para Novais Teixeira que iria para Cannes quando *O Pagador de Promessas* ainda não era um projeto

sólido<sup>109</sup>. Mesmo assim, Teixeira questiona *Vereda da Salvação*. O crítico que foi até o festival de Berlim percebe que o público do evento valorizou o filme, mas não se sente à vontade para fazer o mesmo:

A sala do “Zoo Palast” acolheu calorosamente “Vereda da Salvação”, fita de Anselmo Duarte que representa o Brasil no festival de Berlim. Aplaudiu a fita e ovacionou seu diretor e atores aqui presentes, quando, no fim da projeção, se apresentaram no grande palco desta sala de cinema. Compreendemos o bom acolhimento que fez ao filme de Duarte o público berlinense, cuja receptividade, como a de todos os públicos, é muito permeável ao exotismo e a tragédia. Nós, entretanto, não estamos tão de acordo com o público de Berlim como estivemos com o de Cannes quando este aplaudiu “O Pagador de Promessas” no ano em que lhe foi conferida a Palma de Ouro. Não nos agradou tanto “Vereda da Salvação” como a primeira fita do diretor brasileiro. (TEIXEIRA, 1965)

Aqui, parece que Novais Teixeira comete um equívoco ao falar da primeira fita de Anselmo Duarte que, na verdade, seria *Absolutamente Certo*. De qualquer modo, a comparação com *O Pagador de Promessas* ganha mais um sentido: a recepção do público internacional. Entretanto, do mesmo jeito, a conclusão é de que *Vereda da Salvação* não tem a mesma qualidade do que seu antecessor.

Não parece ser válido entender Novais Teixeira como um perseguidor ou inimigo de Anselmo Duarte como Salvyano Cavalcanti de Paiva menciona em seu texto, porém, um crítico que avalia o filme de forma não tão positiva. Como aliás, fizeram boa parte dos críticos brasileiros.

As críticas citadas acima não são as únicas a fazerem comparações com *O Pagador de Promessas*. Louzada Filho e Paulo Perdigão, por exemplo, vão na mesma linha crítica ao pensar um paralelo com *O Pagador de Promessas* por conta da encenação de uma obra originalmente teatral. Diz Perdigão:

A Palma de Ouro atribuída a **O Pagador de Promessas** distorceu a visão cinematográfica do realizador, fazendo-o confiar demais - para alcançar um cinema de maturidade artística e técnica - no que o melhor teatro nacional tem a oferecer e sugerir. É um erro, no qual Anselmo Duarte volta a reincidir, porque sem a necessária revitalização do texto em imagens e ritmos genuínos, que tornam autônomo o cinema, não há peça, por mais eloquente e rígida que seja, capaz de resistir. (PERDIGÃO. 1965).

Já Louzada Filho afirma:

Em “O Pagador de Promessas” Anselmo Duarte confina o universo da ação à escadaria da igreja. Em “Vereda da Salvação” reduz uma outra peça teatral à “mise-en-scene”: o universo

---

<sup>109</sup> Ver capítulo 1.

do filme é o pequeno mundo do Catulé. Algumas taperas, um pátio de terra batida, uma cascata. Uma ilha cercada de folhas, galhos e nuvens onde a câmera, através dos efeitos de iluminação e de seu deslocar apropriado, colocarão todas as forças celestes e infernais que completam o cenário. (LOUZADA FILHO, 1965)

Por mais que a comparação de *Vereda da Salvação* com *O Pagador de Promessas* se manifeste nos mais diferentes entendimentos, uma coisa parece unanimidade entre os críticos: o filme vencedor da Palma de Ouro é mais interessante do que o concorrente em Berlim. A comparação de *Vereda da Salvação* era dura, pois *O Pagador de Promessas* recebeu muitos louros na época de seu lançamento, porém, tal comparação era uma leitura possível para os críticos e a preferência por *O Pagador de Promessas* pode ter diminuído o interesse por *Vereda da Salvação* por conta de uma alta expectativa, mas não deixa de ser uma perspectiva honesta. A comparação com *O Pagador de Promessas* não é o único tema que se repete nas críticas coletadas. Há outros temas que também são constantes que podem ser relevantes para pensar a recepção de *Vereda da Salvação*.

### 3.4 As opções estéticas de *Vereda da Salvação*

A comparação com *O Pagador de Promessas* não é a única questão que surge em mais de uma crítica de *Vereda da Salvação*. Dentre outras questões que são comentadas nos textos críticos, a proposta estética de *Vereda da Salvação* também aparece mais de uma vez em tais textos e com certa semelhança entre elas. Dentre as apostas críticas a respeito do filme, uma das mais interessantes é sobre uma aceitação da obra para toda a loucura envolvida em *Vereda da Salvação*. Como se o filme valorizasse tais acontecimentos. A crítica d' *O Estado de São Paulo* comenta que:

Alguns momentos faz com que o filme pareça cúmplice inconvincente daquele ambiente de loucuras. Toda essa excessiva movimentação de câmera, somada a inoperante fidelidade à peça e a evidente rigidez que se faz presente da primeira à última imagem, somente servem para acentuar o cunho teatral do celulóide que é dos mais arrastados, não obstante o seu apelo a grandiloquência. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1965)

Há duas questões importantes no trecho destacado acima. A primeira sobre a condição teatralizada de *Vereda da Salvação*. Anselmo Duarte destacava essa dificuldade em matéria da revista *Filme Cultura* de 1969, em um dossiê sobre a sua carreira em razão do lançamento de *Quelê do Pajeú* (1969)

A exigência, pelo autor, da conservação quase total dos diálogos me atrapalhou na concepção cinematográfica. Eu quis substituí-los por cenas vivas em muitas passagens de pura narração oral dos acontecimentos. Mas não pude. Jorge Andrade não admitiu qualquer modificação na estrutura da obra [...] Após o primeiro tratamento da peça, Jorge Andrade exigiu um segundo tratamento recolocando diálogos que eu havia substituído por ações e imagens. (FILME CULTURA, 1970, p.15)

A segunda questão, sobre ser cúmplice da loucura é um elemento bastante forte e inteligente que o texto traz sobre o filme. E não é o único a fazê-lo. Louzada Filho também destaca questão semelhante:

A ação, centro da ideologia de Manuel, não existe. Ou é ineficaz. Dentro desse universo fechado, apenas um vegetal vive: os homens se arrastam. Para além, haveria campos de cultura. Nessa inversão criada pela linguagem cinematográfica, o verdadeiro místico é Manuel: o mundo é este aqui, estas taperas, esses deuses pendurados nos galhos, esses demônios correndo sob a forma de crianças. Joaquim é realista: ele se prende a esta realidade, criada pelas câmeras. Manuel fala num mundo além, que nem por um momento é pressentido. Profeta do trabalho. Trabalho é fetiche. (LOUZADA FILHO, 1965).

Sobre a questão levantada pelos dois textos críticos, teríamos uma certa discordância. Embora, o filme seja um longo percurso sobre a loucura dos personagens do povoado que os leva para a morte - ao não se importarem quando descobrem que serão assassinados - e continuam nas terras. Não acreditamos que o filme referenda essas ideias, mas que apresente a loucura dos aldeões. A obra evidencia tal loucura seja pelas descargas sonoras, seja pelos planos próximos associados aos movimentos de câmera. Contudo, a ideia de salientar a loucura tomando conta daquele espaço social é, justamente, para criar a percepção e o distanciamento do espectador daquele ambiente. De qualquer maneira, *Vereda da Salvação* não seria um filme ignorado, porém, um filme questionado por uma parcela da crítica. E nesse caso, com bons argumentos. Há uma leitura profunda e atenta sobre a obra.

Correspondente internacional, Novais Teixeira também comenta sobre os intensos movimentos de câmera em *Vereda da Salvação* de forma negativa:

O movimento de câmara, quando se verifica, é mais para servir o espetáculo que o filme, está mais dirigido ao público; não forma um elemento da matéria natural do celulóide. Em conclusão, é mais movimento do exterior do que do interior, iluminando cenas e não vitalizando plasticamente uma ação. Assim se faz na encenação teatral, mas não na “mise-en-scene” cinematográfica. (TEIXEIRA, 1965)

Paulo Perdígão é mais econômico, mas também comenta sobre os movimentos de câmera em *Vereda da Salvação*:

Anselmo Duarte, responsável pela versão na tela de **Vereda da Salvação**, acredita tanto na importância de preservar inato o original quanto os camponeses no seu líder religioso. A peça está toda no filme, sem que nada lhe fosse subtraído ou adicionado, salvo o emprego de malabarismos de câmera e de efeitos audio-visuais, impossíveis de serem obtidos no palco. Não é isso que valorizaria o texto numa verdadeira adaptação, que não fosse apenas, e indistintamente, uma transcrição destituída de mobilidade própria. (PERDIGÃO, 1965).

Fica claro aqui que os movimentos de câmera propostos por Anselmo Duarte não agradam parte dos críticos. Entretanto, mais do que isso, é importante verificar que esses críticos estão interessados no filme e não na figura de Anselmo Duarte, propriamente. Uma questão que fica dos textos de Maria do Rosário Caetano e Andrea Ormond é o quanto elas acreditaram em Anselmo Duarte quando este reclamava de perseguição. É possível destacar que houve, de alguma maneira, uma má vontade com Anselmo, em alguma medida por uma parcela de críticos ou intelectuais ligados ao cinema. Não obstante, também é necessário destacar que a obra do diretor não agradou por suas características filmicas para boa parcela da crítica.

Inclusive, a direção de atores que foram elogiados em alguns textos não foram unânimes e também geraram questionamentos. Sobre a direção de atores, o jornal *O Estado de São Paulo* afirma:

Este lançamento, no que se refere ao elenco, cisma em manter a marcação do espetáculo levado no Teatro Brasileiro de Comédia. Quase todos os intérpretes oferecem os mesmos esgares, as mesmas entonações de vozes, o sotaque e a rudeza propostas, os olhares demorados e fixos que se fazia presente na encenação dirigida por Antunes Filho. Com isso, os sentimentos dos personagens, desde a demência de Joaquim passando pela pureza selvática de Artuliana, ressoam extremamente artificiais. Só José Parisi escapa a todo esse esquematismo teatral e chega a ter uma presença discreta, embora tal sobriedade às vezes venha a ocupar lugar de uma reação mais marcante que se fazia necessário, como, por exemplo, no momento em que Manuel é preso. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1965).

Não iremos aqui, fazer um apanhado minucioso como a comparação com *O Pagador de Promessas*, a intenção é mostrar que *Vereda da Salvação* foi recebido com certos questionamentos bem fundamentados por parte da crítica brasileira.

É necessário salientar que nas biografias sobre Anselmo Duarte ou as entrevistas que ele mencionou *Vereda da Salvação* sempre destacam como o filme foi ignorado e pouco discutido por relações políticas do realizador. Entretanto, essa não parece ser a real questão, ao nos depararmos com vários textos da década de 1960 e questionamentos sinceros e válidos sobre o filme. É verdade que o texto de Salvyano Cavalcanti de Paiva é mais rancoroso e até



agressivo à figura de Anselmo Duarte. Entretanto, parece ser a minoria entre a produção sobre o filme.

### 3.5 A Recepção de *Vereda da Salvação* na Alemanha

Segundo Anselmo Duarte, haveria uma diferença de postura crítica entre os brasileiros e a crítica alemã no festival de Berlim que valorizou o filme. Segundo o próprio: “Vou a Berlim e tenho a melhor crítica de lá. A pior no Brasil (O PASQUIM, 1969). Inclusive, na mesma Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em que foram coletadas as críticas de jornais brasileiros, foi encontrado um material com o resumo da crítica alemã sobre *Vereda da Salvação*. São oito trechos de críticas publicadas durante o festival de Berlim após a exibição do filme de Anselmo Duarte. Os mesmos trechos estão publicados no livro *Adeus Cinema*, de Oséas Singh Jr., uma das biografias sobre Anselmo Duarte que utilizamos no presente trabalho. Como é um material do consulado alemão no Brasil, é possível que Singh Jr. tenha usado a mesma fonte que está disponível na Cinemateca do MAM.

As oito críticas são elogiosas, de maneira geral, ao filme de Anselmo Duarte. “A câmera de Anselmo Duarte colhe com grande realismo a tragédia dura e impiedosa da “Vereda da Salvação”. A direção é brilhante, os atores convincentes.” (BILD BERLIM, 1965). Dessa maneira, é possível pensar em um contraponto entre a crítica brasileira e a crítica alemã.

No entanto, a percepção de Novais Teixeira que estava cobrindo o festival de Berlim naquele ano é diferente. O crítico menciona que não houve uma recepção muito positiva para *Vereda da Salvação* entre os próprios críticos que estavam cobrindo o festival. Inclusive, o título do texto de Novais Teixeira é *Dividiu a Crítica* dando a entender de cara que houve questionamentos ao trabalho de Anselmo Duarte:

A crítica esteve mais dividida que o público. Não registramos muito entusiastas, mas, sim, alguns críticos que apreciaram a fita, sobretudo os que viram em “Vereda da Salvação” certas sobrevivências de “O Pagador de Promessas”. Outros gostaram menos, julgando que não foi bem servida a expectativa que os novos cineastas do Brasil haviam despertado sempre em crescendo nos últimos três anos até em Cannes 1965, inclusive. (TEIXEIRA, 1965)<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> O filme brasileiro que concorreu no festival de Cannes em 1965 foi *Noite Vazia*, de Walter Hugo Khoury, outro diretor que não era ligado ao grupo cinemanovista.

A partir de Novais Teixeira, é possível supor que houve críticas menos elogiosas do que os oito textos que chegaram do consulado alemão no Brasil. Entretanto, trabalhar apenas como esses textos positivos pode criar uma falsa impressão de que *Vereda da Salvação* recebeu um tratamento diferente no festival alemão e na sua estreia no Brasil. O que não parece ter sido o caso, de fato.

Anselmo Duarte repetiu diversas vezes a história de que *Vereda da Salvação* teve uma recepção bastante positiva no festival de Berlim, onde o filme estreou. O diretor sempre fez comparações entre o olhar frio que recebeu no Brasil em contraste com a validação positiva no evento europeu. Os livros biográficos sobre Anselmo Duarte, produzidos depois da realização de *Vereda da Salvação* atentam para essa questão. Inclusive, a não valorização de seu filme pela crítica brasileira, de forma geral, parece ser uma mágoa do realizador. Mesmo que as biografias mencionem essa mágoa, não iremos trabalhar com as mesmas, mas com a entrevista concedida ao jornal *O Pasquim*. Isso ocorre por um motivo: o fato de Anselmo ter comentado que falou sobre essa história por algumas vezes na mídia, mas que ela nunca havia sido publicada e esperava que dessa vez *O Pasquim* pudesse publicar aquilo que costumava dizer aos meios de comunicação<sup>111</sup> - embora, não mencione qual meio de comunicação havia cortado o seu relato<sup>112</sup>:

O Pasquim: O que aconteceu no Festival de Berlim?

Anselmo Duarte: Já contei essa história muitas vezes a milhões de pessoas. E nunca saiu escrito, ninguém escreve. Vai ser a maior justiça se sair dessa vez. Vou contar novamente e vou citar nomes. Quero ver se dessa vez sai. Quando terminei *Vereda da Salvação*, levei o filme para o Itamarati, para ser enviado ao festival de Cannes. Eu não precisava de seleção. Mesmo que fosse o pior filme do Brasil, eu teria direito de competir em Cannes - todo diretor laureado tem o direito de inscrever o seu próximo filme sem julgamento, sem data e sem obrigação de representar um país. Meu próximo filme iria sem prejuízo da representação do Brasil. Na América do Sul, o único país que tem esse direito é o Brasil [...] Deveriam pegar o meu filme e mandar. Quem sabe eu sou louco e o júri é também de loucos, e resolvem premiar o Brasil de novo. É uma chance a mais [...] De repente, me disseram que o meu filme não havia sido selecionado. Respondi que não havia mandado o filme para ser selecionado, mas para ser enviado a Cannes. - É que o filme brasileiro não pode sair do Brasil sem a chancela do Itamarati. Então, me chamaram para dizer que meu filme não poderia sair do Brasil. Eu quis saber por que. E disseram que era porque tinha pés descalços, tinha miséria. (O PASQUIM, 1969, p.10)

Anselmo Duarte, então, afirma que *Vereda da Salvação* não foi exibido no festival de Cannes, onde havia sido premiado, pois o Itamaraty não havia tolerado a visão de um Brasil

<sup>111</sup> A partir de agora, utilizaremos a entrevista em *O Pasquim* de forma mais constante. É necessário destacar que o livro biográfico *Adeus Cinema*, publicado por Oseas Singh Jr. tem passagens absolutamente iguais à referida entrevista. Dessa maneira, optamos por utilizar a entrevista original.

<sup>112</sup> Ao menos, não aparece na entrevista qualquer menção a pessoas ou meios de comunicação que ele tenha contado a própria visão sobre o ocorrido no festival de Berlim.

miserável e analfabeto. Mesmo que tenha brigado para que o seu filme pudesse sair do país, não houve possibilidades. Após narrar o impedimento de seu filme ir para o Festival de Cannes, Anselmo Duarte desenvolve a saga para chegar no Festival de Berlim:

O Pasquim - Mas depois de não conseguir ir a Cannes, como você chegou em Berlim?

Anselmo - Fui a Berlim clandestinamente. Briguei, ameacei de morte, fiz o diabo, mas a Cannes, o filme não foi. As bicharocas do Itamarati não deixaram. E para Berlim também não. O júri do Itamarati e mais dois jornalistas - Eli Azeredo e Alberto Shatowsky. Percebi que não era um louco com mania de perseguição quando um amigo chegou dizendo que o Dr. Bauer, presidente do Festival de Berlim, tinha perguntado por mim. Ele tinha visto quatro filmes daquela época e não tinha gostado de nenhum. E perguntou que fim tinha levado o diretor brasileiro que ganhara a Palma em Cannes, em 1962. Perguntou se eu não tinha feito nenhum filme. Resposta do Itamarati: 'Não. Não fez mais nenhum filme, e esta criando galinhas'. Eu estava dentro do Itamarati, lutando para botar meu filme no festival. Então, quando isso aconteceu, peguei meu filme e mandei para a Embaixada da Alemanha clandestinamente. O dr. Bauer mandou me chamar e disse que o filme escolhido era o meu. E comunicou ao Itamarati. Eles disseram que não tinha autorização. Então, o dr. Bauer botou o filme debaixo do braço e levou-o para Berlim. Meu filme saiu pela mala diplomática alemã. Quando cheguei a Berlim, estava lá uma delegação oficial do Brasil com quatro filmes. Mas a comissão de seleção manteve o meu como representante do Brasil. (O PASQUIM, 1969, p.10-11).

A história de que Anselmo Duarte não conseguiu enviar o seu filme a Cannes por conta do governo brasileiro se opor a exibição de um filme como *Vereda da Salvação* em um festival estrangeiro é possível de ter acontecido. Todavia, não há qualquer relato sobre essa questão na documentação do filme depositada no Arquivo Nacional em Brasília<sup>113</sup>. Todo o material do processo censório de *Vereda da Salvação* indica apenas que o filme não era liberado para menores de dezoito anos. Algo que parece justo, devido a violência presente na obra. Conforme consta no documento de censura de *Vereda da Salvação*:

Mais um filme sobre o fanatismo brasileiro do Nordeste, onde se *restam* inversões de valores de toda espécie, inclusive a confusão de inocentes atos infantis com ações do demônio. Também caracteriza o filme a rigidez dos costumes diante de êrros humanos comuns ao homem da região e, por isto mesmo acentuando a falta de naturalidade destes costumes fanáticos. No mais, a película é teatro filmado, que se baseou numa terra que já deu mais a outros exploradores. Apreciação moral: Em face do roteiro, cenas de nudismo e fanatismos, violências e mortes, e sexo, deve ser proibido p/ 18 ANOS.

22 de março de 1965

Livre de exportação

B.Q. (Processo nº 5540/1965).

---

<sup>113</sup> Devido a pandemia do novo Coronavírus, foi feito um contato por e-mail com o Arquivo Nacional que nos enviou todo o material pedido a respeito de *Vereda da Salvação*. Entretanto, não é possível afirmar que todo o material da pasta foi digitalizado e nos enviado. Da nossa parte, não fizemos nenhuma pesquisa nos arquivos originais devido aos impedimentos sanitários.

Em outro trecho da documentação, consta o seguinte:

Nacionalidade: Nacional

Sistema: Preto e branco – plano

Entrecho: Um sujeito que se diz enviado de Deus (um Nôvo Cristo), arrasta com suas credices uma população de um vilarejo ao extermínio.

Filme polêmico, que aborda o tema das credices religiosas do Nordeste e os problemas naturais da posse da terra.

Parte técnica muito boa.

Apreciação moral: Pelas cenas de sexo, infanticídio e palavreado por vezes imoral dou a impropriedade abaixo de 18 anos (Processo nº 5540/1965).

Fica claro, dessa maneira, que *Vereda da Salvação* não foi censurado na época, embora os textos manifestem certa reprovação pelo tom do filme e, cheguem até a arriscar um movimento crítico ao apreciar a parte técnica. O mais importante para a nossa pesquisa, dentro do universo descrito, é o detalhe “livre de exportação”. Dessa maneira, a ida para o Festival de Cannes ou o Festival de Berlim seria negada pela seleção de festivais do Itamaraty, porém, não teria ligação direta com a censura da polícia federal.

Houve um filme brasileiro no festival de Cannes em 1965: *Noite Vazia* (Walter Hugo Khouri, 1965). O trabalho de Khouri, ao contrário de Anselmo Duarte, não versa sobre espaços miseráveis no interior do país. Ao contrário, é um retrato de dois jovens burgueses paulistanos que não sentem prazer em suas vidas e contratam duas prostitutas para irem com eles a um apartamento para passar a noite. O vazio indicado no título do filme de Khouri é existencial e não material. Pode ser que *Noite Vazia* fosse um filme mais interessante para o governo brasileiro levar ao festival de Cannes do que *Vereda da Salvação*, porém, no ano anterior, dois filmes brasileiros participaram da competição oficial do festival: *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha). Por mais que houvesse um interesse específico por filmes que não apresentassem mazelas sociais do país, obras desse tipo eram selecionadas e exibidas em festivais internacionais, inclusive, no festival de Cannes.

Novamente, é preciso lembrar que não é possível afirmar a veracidade da história de Anselmo Duarte, embora seja possível pensar que os profissionais de cultura ligados ao Palácio do Itamaraty podem não ter registrado a censura a *Vereda da Salvação*. Dessa forma, a única fonte disponível se torna o próprio Anselmo Duarte, que, como já vimos, se sentia perseguido por imprensa e órgãos oficiais do governo brasileiro. Como foi citado acima, o

realizador chega a comentar que percebeu “não ser um louco com mania de perseguição”. Parece que o faz, justamente, para que tal possibilidade não seja levantada, porém, não é impossível pensar que Anselmo exagera a questão.

Também parece haver exagero do realizador ao chegar no festival de Berlim. Anselmo Duarte afirmava que o seu filme foi podado por Ely Azeredo que estava no júri do festival naquele ano. O trecho é longo, contudo, vale colocá-lo na íntegra. Talvez por Anselmo Duarte afirmar que essa história nunca foi publicada, a edição do jornal decidiu inserir toda a fala do diretor, sem cortes:

E, empatei com Alphaville, de Goddard. Com esse meu filme maldito, asqueroso. Esse filme que o público, se estou na onda, ia dizer que é genial, porque o povo brasileiro achou horrível. Agora, o mundo intelectual achou genial. Os psiquiatras aqui do Brasil, quando me encontram, me cumprimentam: ‘Como é que conseguiu fazer uma obra tão genial? O desenvolvimento da loucura daquele homem é uma coisa que eu nunca vi no cinema’. [...] O Luis Amado chegou lá em Berlim com o Eli Azeredo, que era membro do júri do festival. Ele não selecionou meu filme aqui no Brasil e foi julgar lá em Berlim [...] Quando saiu o filme do festival, o Luis Amado, o consul, esse trafego moleque, veio a mim e disse: ‘Você tem uma sorte incrível. Que estrela você tem, hem? Mas seja honesto. Se você ganhar esse festival, quando voltar ao Brasil não esqueça de dizer a imprensa que este foi um festival medíocre, que aqui só tinha filmes ruins.’ Me levaram a loucura. Fiquei três anos em tratamento, com o sistema nervoso abalado. Eu, competindo com Goddard e a turma do Paissandu, no Rio, gritando: ‘Goddard! Goddard’. Não entendo. Bom, aí veio o presidente da Cinemateca de Tóquio e disse: ‘Vou lhe adiantar o julgamento de hoje: ausentou-se um dos membros do júri, que brigou, e agora somos dez juízes só. Você teve cinco votos para o grande prêmio e o filme Alphaville também. Amanhã nós vamos nos reunir para decidir sobre o desempate, pois em Berlim não há empates. Conversa com o brasileiro do júri, o Eli Azeredo, porque ele vai fazer uma defesa junto com o juiz francês para que a gente decida melhor sobre a fita vencedora. Fala com ele, diz ao Eli o que você queria dizer com o seu filme. Estamos brigando com ele, lá no júri, porque ele está votando no Goddard. Acho que ele não entendeu bem o seu filme’. Eu então achei que seria difícil, que ele não iria me ajudar, nem ao Brasil. Contudo, fui a ele e me ajoelhei. E pedi: ‘Ele, eu não peço para mim, porque não preciso de mais glória, pois ela tem me atrapalhado bastante; O Brasil é um país novo, esse país maldito que amamos tanto. Você tem que ajudar o cinema do Brasil. Ele é novo e precisa se impor. Não sou eu que vou ganhar com isso, pois o Vereda não é comercial. São os outros diretores que vão usar esse prestígio no futuro e vão se impor nos outros festivais. Talvez você não tenha entendido a história do Jorge Andrade’. Ele me respondeu que conhecia e detestava o meu filme. E detestava também O Pagador de Promessas: ‘Fiquei orgulhoso quando a crítica ficou ao seu lado, mas tenho de ser coerente. Eu não gosto’. E não houve meio. No dia seguinte, durante a festa onde seria anunciado o resultado, o Luis Amado entrou no salão onde tinha orquestra, coquetel etc. e de um grito: ‘Venceu Alphaville! Venceu Alphaville!’. Estava feliz, porque com a vitória de Goddard, estava homologada a decisão deles, do Itamarati. Então é uma luta muito pessoal - imagina se meu filme ganha e eu volto dizendo que os imbecis do Itamarati não o haviam enviado para Cannes. Para vencer, a gente precisa ser muito bajulador. (O PASQUIM, 1969, p.11)

Primeiro, vale destacar como Anselmo Duarte dá um tom melodramático para a sua narrativa. Ao falar que seu filme seria “maldito”, “asqueroso”, assim como conta que se

ajoelhou na frente de Eli Azeredo para que o crítico premiasse *Vereda da Salvação* que seria, na verdade, premiar o Brasil. Além de dizer que a glória só o atrapalhou na carreira. Novamente, tudo faz parte de um relato pessoal de Anselmo Duarte, mas parece haver um “tempero” de um contador de histórias<sup>114</sup>

Também é necessário mencionar que é, no mínimo, estranho pensar que um membro do júri comentaria algo com um dos competidores do festival. Mais do que isso, que tal membro diria que um colega não entendeu algum filme muito bem. Mesmo supondo que isso fosse verdade, ainda há questões complicadas nesse comentário de Anselmo Duarte.

O realizador diz que *Vereda da Salvação* “empatou” com *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965) - obra vencedora do Urso de Ouro, principal prêmio do festival - e o júri precisou desempatar. Entretanto, é válido mencionar que não há apenas um prêmio distribuído no festival de Berlim<sup>115</sup> (ou em qualquer festival, salvo exemplos específicos). Ao pegar a lista de prêmios do festival de Berlim em 1965, foram distribuídos onze troféus<sup>116</sup>: o Urso de Ouro, Melhor diretor, Melhor atriz, Melhor ator, Dois prêmios especiais do júri, Menção especial do júri, Melhor curta-metragem, Prêmio especial do júri para curta-metragem e menção honrosa para curta-metragem.

De todos os prêmios possíveis, *Vereda da Salvação* não foi laureado com nenhum troféu. O que parece um tanto estranho, tendo em vista que o filme teria empatado com *Alphaville*. Mesmo que o principal prêmio tenha ido para a produção francesa, *Vereda da Salvação* poderia ter recebido outro prêmio - inclusive, foram distribuídos dois prêmios especiais. Os premiados foram: *Repulsa ao Sexo* (Roman Polanski, 1965) e *As Duas Faces da Felicidade* (Agnes Varda, 1965). Não seria difícil supor que um filme que teria dividido o júri recebesse algum prêmio, mesmo que não fosse o troféu principal.

O comentário de Anselmo Duarte sobre *Vereda da Salvação* ser censurado e, posteriormente, perseguido no júri do festival de Berlim pelo membro brasileiro é, no mínimo, suspeito. Contudo, é possível imaginar o porquê de o realizador levantar essa questão. Como já foi mencionado anteriormente, Anselmo considerava *Vereda da Salvação* o

---

<sup>114</sup> Cabe mencionar que os componentes do júri e suas funções no universo cinematográfico foram: John Gillett (presidente), crítico britânico; Alexander Kluge, diretor da Alemanha Oriental; Monique Berger, crítica francesa; Kyushiro Kusakabe; Jerry Bresler, produtor estadunidense; Karena Niehoff, crítica da Alemanha Ocidental; Hansjürgen Pohland, diretor da Alemanha Ocidental; Hans-Dieter Ross, crítico da Alemanha Ocidental; Além claro, do crítico brasileiro Ely Azeredo. Dessa forma, caso alguém tenha saído do júri como Anselmo Duarte menciona, o júri ficou composto por oito pessoas e não por dez como ele afirma.

<sup>115</sup> Anos depois, em 1998, Central do Brasil (Walter Salles) recebeu o Urso de Ouro e o prêmio de interpretação feminina para Fernanda Montenegro, o Urso de Prata de melhor atriz.

<sup>116</sup> Três troféus foram destinados, especificamente, para curtas-metragens. Dessa maneira, *Vereda da Salvação* concorreu realmente a oito prêmios.

seu melhor filme, mais do que isso, foi o único trabalho de sua filmografia produzido por ele. Ou seja, gastou o próprio dinheiro para que *Vereda da Salvação* fosse realizado. Então, pode haver um interesse específico em defender a obra e, por isso, valorizar tanto que o filme tenha sido vilipendiado por seus supostos inimigos políticos.

Esse discurso, no fim das contas, coaduna com o discurso das críticas de Maria do Rosário Caetano e Andrea Ormond de que Anselmo Duarte foi desdenhado pelos integrantes do Cinema Novo e, por conta disso, a sua obra foi minimizada. O próprio afirmava, como colocado acima, que ser vencedor da Palma de Ouro foi uma tragédia em sua vida, afinal, passou a ser condenado por ter recebido a premiação. Entretanto, não é possível dizer que todos os jurados eram cinemanovistas em Berlim, tampouco que todos os críticos brasileiros eram mancomunados com o Cinema Novo. Nem mesmo Eli Azeredo era relacionado diretamente com os cinemanovistas. A negação de *Vereda da Salvação* ocupa um espaço discursivo muito mais amplo do que aquele de um grupo específico. Porém, existe um questionamento real sobre as diversas opções estéticas de Anselmo Duarte para o filme.

É verdade também que o texto de Salvyano Cavalcanti de Paiva deixa claro que havia atritos reais entre Anselmo Duarte e outras pessoas ligadas ao universo cinematográfico brasileiro. De qualquer forma, grande parcela da crítica nacional na época questionou o filme exclusivamente por seus elementos formais.

## Conclusão

O trabalho até aqui desenvolvido teve como intuito pensar *Vereda da Salvação* e, de forma geral, a carreira de Anselmo Duarte no texto histórico do cinema brasileiro. Dessa maneira, optamos por duas ações diferentes para dar um maior escopo para a pesquisa. A primeira foi ir em busca da literatura sobre a história do cinema brasileiro da década de 1960 e pensar como *Vereda da Salvação* e Anselmo Duarte são entendidos em livros e filmes sobre o assunto. De maneira geral, é possível dizer que Anselmo Duarte é lembrado apenas por *O Pagador de Promessas* e, seus filmes posteriores da década, *Vereda da Salvação* e *Quelê do Pajeú*, basicamente, não são mencionados. Mesmo em uma proposta historiográfica panorâmica, tais filmes não costumam ser destacados.

Os livros que dissertam sobre a história do cinema brasileiro da década de 1960 se prendem muito ao movimento do Cinema Novo, tido como a mais importante fase da cinematografia no Brasil, ao menos, por uma parcela da academia e crítica que valoriza tais filmes por seus valores estéticos. Embora seja claro que esses supostos valores não foram unanimidades ao longo da produção dos próprios filmes, também fica aparente que houve uma cristalização da ideia do Cinema Novo se sobrepôr ao resto da produção brasileira da década de 1960 e, de forma geral, ao cinema brasileiro.

Dessa maneira, mesmo para este trabalho, foi difícil se desvencilhar das amarras que a situação da cristalização historiográfica do Cinema Novo provoca. Afinal, boa parte da bibliografia sobre cinema brasileiro se caracteriza por esse olhar viciado. Não se trata necessariamente de pesquisadores de cinema, basta pensar que um historiador como Marcos Napolitano ou um sociólogo como Marcelo Ridenti que mantém suas pesquisas ligadas à produção artística do cinema brasileiro da década de 1960, quando mencionam o cinema, se dedicam, basicamente, a filmes ligados ao Cinema Novo. Napolitano e Ridenti são dois grandes pesquisadores e intelectuais do país com trabalhos fundamentais que foram, inclusive, muito reveladores para a presente dissertação. Mesmo assim, ativam a ideia de fazer a leitura de uma década, a partir de um único movimento, menosprezando a pluralidade da produção cinematográfica brasileira.

É latente também, a questão política que envolve os filmes cinemanovistas, especialmente, após o golpe civil-militar em 1964. Assim, se a considerada primeira trinca do Cinema Novo se debruçava sobre uma população paupérrima no Nordeste brasileiro, as trilógicas posteriores dialogam com a ascensão dos militares no poder. Seja pelo impacto de



perceber que a população brasileira recebeu uma ditadura sem uma forte contestação, seja após o Ato Institucional nº5 e o estrangulamento das liberdades individuais<sup>117</sup>. Então, é possível interpretar que o interesse por essas obras também parta de uma necessidade de compreender a política brasileira durante a ditadura civil-militar. Embora seja necessário acrescentar que, todos os filmes produzidos na década de 1960, podem nos dizer algo sobre as questões sociais de seu tempo - mesmo que seja pela negação. Além disso, outros filmes tiveram claros contornos políticos na época, como é o caso de *Selva Trágica*<sup>118</sup>.

Vale pensar na questão que destaca Laurent Dubois no livro de sua autoria, *A Odisseia do Cinema Brasileiro*. Em determinado momento, ele se pergunta: “Como trazer novas águas ao moinho do Cinema Novo? Muito se escreveu sobre o assunto, até mesmo fora do Brasil” (DUBOIS, 2016, p.295). Entretanto, qual seria a vantagem de trazer novas águas para o moinho cinemanovista sendo que vários outros moinhos nunca receberam qualquer filete de água? De alguma maneira, foi a intenção desta dissertação, trazer ideias sobre um filme pouco debatido como *Vereda da Salvação* para reavaliar, de alguma maneira, a história do cinema brasileiro.

Não foram encontradas, por exemplo, críticas tão duras a Anselmo Duarte como Cacá Diegues recebeu por *Xica da Silva*, lançado em 1976 (ADAMATTI, 2019) mesmo pela esquerda. Entretanto, Anselmo parece ser um diretor muito menos quisto que Cacá Diegues que continua lembrado pela sua participação no movimento do Cinema Novo e por suas obras posteriores, mas não costuma ser lembrado por um filme entendido como racista à época de seu lançamento pelo movimento negro. Há uma certa blindagem aos diretores cinemanovistas que só faz mal a um mergulho mais profundo na história do cinema brasileiro.

Por outro lado, Anselmo Duarte é comumente lembrado por ter recebido a Palma de Ouro de Cannes por uma trapalhada qualquer do júri<sup>119</sup>, embora uma leitura mais atenta esclareça a ideia de que *O Pagador de Promessas* é fruto de um momento do cinema brasileiro em que eram percebidas mudanças agudas na produção cinematográfica mesmo fora do país e no contexto dos grandes festivais Como afirma, por exemplo Rafael de Luna Freire sobre Roberto Farias, realizador contemporâneo de Anselmo Duarte:

Esses filmes citados também representaram a continuidade da presença e visibilidade crescentes do cinema brasileiro no exterior, iniciada com os prêmios de *Sinhá Moça* (Tom

<sup>117</sup> Para aprofundar na questão das três trilogias do Cinema Novo ver o capítulo 1 desta dissertação.

<sup>118</sup> Ver capítulo 2.

<sup>119</sup> Essa questão foi mencionada por um doutorando do PPGCINE/UFF no primeiro dia da disciplina obrigatória do programa quando os discentes de mestrado e doutorado apresentavam suas pesquisas e eu fiz a minha apresentação do trabalho.

Payne, 1953) e *O Cangaceiro*, seguidos do extraordinário sucesso de *Orfeu Negro* (Marcel Camus, 1959). *Cidade Ameaçada* participou do festival de Cannes de 1960 e, na única página dedicada ao Brasil no livro francês *Le cinéma a travers le monde*, de 1961, os autores se referiam somente a Cavalcanti, Barreto e “*La ville menacée*, de Roberto Farias (CHAUVET et al, 1961). Desse modo, a Palma de Ouro dada ao filme de Anselmo Duarte dois anos mais tarde pode ser certamente entendida menos como um equívoco do júri estrangeiro, como diriam seus detratores do Cinema Novo - jovens adversários na busca por capital cultural e hegemonia política -, e mais como o reconhecimento a um cinema amadurecido que vinha traçando um retrato em imagem e sons cada vez mais vigoroso de seu país. (FREIRE, 2012, p.117)

Essas ideias cristalizadas sobre o cinema brasileiro da época foram comumente encontradas ao longo da pesquisa, especialmente na literatura do cinema brasileiro como foi comentado mais acima. Dessa maneira, era uma proposta da pesquisa se aprofundar em fontes primárias textuais e iconográficas, como foi feito parcialmente. A intenção era ir até os arquivos para levantar materiais que poderiam auxiliar em uma visão diferente sobre *Vereda da Salvação* e, quem sabe, sobre Anselmo Duarte:

Se os acervos filmicos estiverem fechados ou pouco acessíveis (a internet hoje nos passa uma falsa impressão de que tudo está disponível; corremos o risco de termos pesquisa apenas sobre o que se encontra online), se o historiador não chamar a atenção para esse problema, não há condições de desenvolver a pesquisa histórica que nos diz respeito ao cinema. (MORETTIN, 2005, p.97)

A pandemia do novo coronavírus impossibilitou o trabalho em acervos audiovisuais. Sendo assim, além dos jornais e revistas que foram digitalizados, a pesquisa utilizou como fonte primária os materiais que já havia levantado na Cinemateca do MAM, além de revistas e jornais que foram adquiridos em *sites* de compra e venda *online*. Da mesma forma, todos os filmes vistos foram por plataformas *online*.

Durante a pesquisa, pudemos avaliar que Anselmo Duarte se torna uma figura mencionada nos textos históricos, de forma majoritária, por dois fatores. O primeiro seria como um contraponto ao Cinema Novo. Rivais históricos, Anselmo Duarte representou o que o grupo negava no cinema brasileiro. Seja as chanchadas, seja um cinema ligado a questões sociológicas do Brasil, contudo, formalmente próximo do cinema clássico narrativo.

É necessário ressaltar que a rivalidade entre Anselmo Duarte e o Cinema Novo também está ligada a um desejo de hegemonia no campo cultural brasileiro de dois grupos diferentes. Assim, a leitura de Anselmo Duarte comumente associada a um rival do Cinema Novo evidencia a vitória cinemanovista em tal embate e uma dificuldade de posicionar

Anselmo Duarte em outros contextos de análise. A comparação que fizemos entre *Vereda da Salvação* e *Selva Trágica* é sobre dois diretores - Anselmo Duarte e Roberto Farias respectivamente - que comumente são associados a uma transição entre o cinema popular da década de 1950 e o Cinema Novo da década de 1960 e não tiveram seus momentos próprios. Especialmente com *O Pagador de Promessas* e *Assalto ao Trem Pagador* lançados em 1962 que seriam lembrados apenas por um momento de transição entre o cinema da década anterior e a produção canônica da década de 1960 - embora, os dois diretores tenham continuado suas carreiras e feito seus filmes mais radicais logo depois.

A segunda questão está diretamente ligada à primeira: o fato de Anselmo Duarte ser, supostamente, um cineasta esquecido. Entretanto, quem o esqueceu? De onde viria esse esquecimento? É possível falar que um diretor que teve quatro biografias em livro seja esquecido? Mais ainda, há filmes sobre Anselmo Duarte, materiais em *sites* dedicados a compartilhamento de vídeos, um *site* dedicado ao centenário do cineasta, e diversas matérias de revistas e jornais. Quantos cineastas brasileiros são lembrados dessa forma? Qual a natureza desse esquecimento? A própria pesquisa parte desse princípio: o esquecimento. Entretanto, não é sobre Anselmo Duarte, porém sobre o filme *Vereda da Salvação* realizado logo depois de *O Pagador de Promessas* que, de uma forma ou de outra, é costumeiramente citado em livros sobre o cinema brasileiro ou em *sites* de crítica, muitas vezes, de forma positiva.

O tal esquecimento de Anselmo Duarte parece estar ligado ao fato do cineasta não ser caracterizado como um dos grandes nomes do cinema brasileiro. Em um livro como *Odisséia do Cinema Brasileiro* quando o autor Laurent Desbois se refere a Glauber Rocha, é desta forma: “*A Idade da Terra*, filme “doente”, é a suma testamentária do mais flamejante gênio cinematográfico até hoje surgido no Brasil (DESBOIS, 2011, p.307). A revista SET<sup>120</sup>, especializada em cinema de *Hollywood*, os famosos *Blockbusters* se refere a Glauber Rocha como genial, ao comentar sobre a produção brasileira de meados da década de 1990: “O pacote de filmes brasileiros tem cerca de quarenta títulos, reveladores de uma nova geração que já não se preocupa em ser herdeira da genialidade de Glauber Rocha (SET, 2011, p.328). É isso que deveria ser feito para que Anselmo Duarte não seja destacado como um cineasta esquecido? Aparentemente, há um entendimento de que Anselmo Duarte “perdeu” a batalha no campo cultural para o Cinema Novo e, sendo assim, não recebeu o status que supostamente mereceria: a “coroa” de grande cineasta brasileiro.

---

<sup>120</sup> A revista SET iniciou a sua publicação em 1987 e encerrou em 2010.

Então, quando há críticas como a de Maria do Rosário Caetano e Andrea Ormond que classificam *Vereda da Salvação* como “genial” ou “excelente” e culpam o Cinema Novo pelo fato do filme não ser reconhecido, elas estão defendendo que a reação subjetiva delas se torne um onisciente coletivo: um entendimento de que Anselmo Duarte fez um filme genial, assim como Glauber Rocha os fez.

No entanto, a valorização dos filmes sempre será subjetiva de alguma maneira, a partir do interesse pessoal de cada acadêmico, crítico, profissional do cinema ou espectador. A questão principal é pensar o porquê há uma valorização de um cânone específico em que há sempre os mesmos realizadores ou movimentos serem pensados e repensados, mesmo na academia. Uma das principais apostas desta dissertação era pensar um cineasta pouquíssimo avaliado na academia e, quando isso acontecia, era a partir de apenas um filme, *O Pagador de Promessas*, que recebe uma valorização específica internacional.

A forma como *O Pagador de Promessas* foi recebido pela imprensa na época de seu lançamento, especialmente após vencer a Palma de Ouro, parece ser a grande diferença entre *O Pagador de Promessas* e *Vereda da Salvação*. *Vereda da Salvação* foi um filme mais questionado pelos jornalistas brasileiros em sua época, dessa maneira, menos comentado posteriormente. O que nos parece, ao longo da dissertação, é que a história do cinema brasileiro não pode ser avaliada pela suposta qualidade dos filmes.

*Vereda da Salvação* deveria estar nos livros, matérias, filmes e tudo mais que compõe a história do cinema brasileiro. Afinal, não é pelo filme ser supostamente ruim que ele seria inválido ou não teria relevância. Certamente, não é possível inserir todos os filmes realizados no país, mas aqui, nos parece haver outra questão fundamental: uma eterna repetição dos cânones para diferentes perguntas. No caso da presente dissertação, é como se a década de 1960 oferecesse um cardápio limitado de filmes que seriam o suficiente para pensar a cinematografia nacional por qualquer viés. Todavia, muitas obras podem nos dar outras formas de perceber o cinema no país, para além de um cânone pré-estabelecido. Por isso, é sempre necessário entender o campo histórico como uma disputa que se mantém viva a todo o momento e não como um olhar sobre um passado engessado. Como destaca Marc Bloch: “a História não é a ciência que estuda os acontecimentos passados, mas sim a ciência que estuda o homem e sua ação no tempo”. (BLOCH, 2002, p.55)

Repensar *Vereda da Salvação*, no caso específico da presente dissertação, traz um significado curioso para a carreira de Anselmo Duarte. Costumeiramente, percebe-se um encaixe de Anselmo Duarte como um cineasta importante para o cinema brasileiro, em um sentido de rejuvenescimento da produção cinematográfica do país com *Absolutamente Certo*

e, principalmente, *O Pagador de Promessas* que traria uma contribuição estética e temática e desembocaria em um cinema moderno ligado ao que conhecemos atualmente como Cinema Novo.

No entanto, é possível pensar em *O Pagador de Promessas*, não como um filme que daria um passo posterior no cinema brasileiro, ao indicar o que viria a ser a produção de um cinema moderno. Tampouco, pensar *O Pagador de Promessas* como o auge de um cinema dos estúdios brasileiros como Atlântida e Vera Cruz, por conta de diretores que se formaram nesses espaços e continuaram suas carreiras fora do ambiente dos estúdios na década de 1960. Além de Anselmo Duarte, Roberto Farias seria outro exemplo.

Há uma possibilidade de pensar na carreira de Anselmo Duarte em *Vereda da Salvação* como mais um passo, após *O Pagador de Promessas*, no universo temático e estético do realizador. Após uma chanchada com estilo ágil e dinâmico e um filme que se caracterizaria pelo domínio da linguagem clássico-narrativa, Anselmo Duarte faria uma obra mais agressiva ao analisar a miséria do povo brasileiro. Afinal, seus protagonistas anteriores Zé do Lino (*Absolutamente Certo*) e Zé do Burro (*O Pagador de Promessas*) também faziam parte das camadas econômicas mais baixas da população brasileira.

Ao iniciarmos o presente trabalho, a ideia de que *Vereda da Salvação* não se encaixava esteticamente no cinema brasileiro da época e, tematicamente, fazia parte de um ambiente rural enquanto o cinema brasileiro migrava para o universo urbano caracterizou a primeira hipótese de obliteração do filme. Posteriormente, a briga com o Cinema Novo surgiu como possível principal questão para o esquecimento da obra. Por último, a má recepção no Brasil se transformou no entendimento presente para que *Vereda da Salvação* não faça parte do texto histórico mais comum do cinema brasileiro.

Podemos dizer, contudo, que atualmente não parece que haja apenas uma explicação, ou mesmo, uma explicação principal. Há uma série de razões para que *Vereda da Salvação* não seja sequer mencionado nos trabalhos panorâmicos sobre cinema brasileiro. Mesmo a questão da preservação do filme é essencial. Como é um filme sem cópias em boas condições de exibição, *Vereda da Salvação* é um trabalho que não circula e só se escreve sobre aquilo que se conhece. O que fica claro aqui é que a forma como a história do cinema brasileiro é escrita privilegia o que seria considerado os grandes filmes, as obras que teriam, de alguma maneira, mudado o panorama do cinema no país.

Todas as obras panorâmicas que foram utilizadas, de alguma maneira, para o presente trabalho, criam marcações, a partir de um filme ou uma pequena série de filmes que, supostamente, revolucionaria algum modelo pregresso. Essa é a forma como *Absolutamente*

*Certo* e *O Pagador de Promessas* são descritos. Como já dito, o primeiro por ser uma chanchada mais ágil e interessante do que a média e o segundo por ser um auge do cinema clássico-narrativo do país, antes da ascensão do cinema moderno.

*Vereda da Salvação* não teve possibilidades de se encaixar como um filme que modificou alguma tendência ou algo parecido e, dessa maneira, deixou de ser uma obra mencionada na história do cinema brasileiro, embora, ela possa vir a ser tão importante como os filmes anteriores dirigidos por Anselmo Duarte. Cabe ao pensamento historiográfico, cada vez mais, repensar a produção brasileira, encontrar novas formas de analisar o cinema do país e entender sempre a limitação de abarcar mais de cem anos de cinema a partir de marcos históricos específicos. Se não é possível acessar todos os filmes, não é possível fazer uma real história panorâmica. Claro que textos introdutórios são sempre importantes para inserir novos pesquisadores e interessados, de forma geral, porém é necessário compreendê-los como uma introdução incapazes de estabelecer ideias sólidas sobre o recorte que eles estão tratando. Cabe ao historiador analisar os cânones pré-estabelecidos e avaliar se eles são relevantes para as suas pesquisas. Além de buscar iluminar cantos escuros do cinema brasileiro, repensar filmes específicos, compará-los com outros de sua época, para quem sabe, estabelecer novas perguntas posteriormente.

## REFERÊNCIAS

**A CENA MUDA.** São Paulo: Companhia Editora Americana, 1952, nº 4.

**A CENA MUDA.** São Paulo: Companhia Editora Americana, 1954, nº 7. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/pdf/084859/per084859\\_1954\\_00007.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/084859/per084859_1954_00007.pdf)>. Acesso em: 18/06/2020.

**A CENA MUDA.** São Paulo: Companhia Editora Americana, 1954, nº 23. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/pdf/084859/per084859\\_1954\\_00023.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/084859/per084859_1954_00023.pdf)>. Acesso em: 18/06/2020.

**A CENA MUDA.** São Paulo: Companhia Editora Americana, 1954, nº 26. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/pdf/084859/per084859\\_1954\\_00026.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/084859/per084859_1954_00026.pdf)>. Acesso em: 21/06/2020.

**A CENA MUDA.** São Paulo: Companhia Editora Americana, 1954, nº 27. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/pdf/084859/per084859\\_1954\\_00027.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/084859/per084859_1954_00027.pdf)>. Acesso em: 21/06/2020.

**A CENA MUDA.** São Paulo: Companhia Editora Americana, 1954, nº 29. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/pdf/084859/per084859\\_1954\\_00029.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/084859/per084859_1954_00029.pdf)>. Acesso em: 21/06/2020.

**A CENA MUDA.** São Paulo: Companhia Editora Americana, 1954, nº 34, 1a. quinzena. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/pdf/084859/per084859\\_1954\\_00034.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/084859/per084859_1954_00034.pdf)>. Acesso em: 16/06/2020.

**A CENA MUDA.** São Paulo: Companhia Editora Americana, 1954, nº 37, 2a. quinzena. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/pdf/084859/per084859\\_1954\\_00037.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/084859/per084859_1954_00037.pdf)>. Acesso em: 16/06/2020.

**A CENA MUDA.** São Paulo: Companhia Editora Americana, 1955, nº 4, 2a. quinzena. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/pdf/084859/per084859\\_1955\\_00004.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/084859/per084859_1955_00004.pdf)>. Acesso em: 23/06/2020.

**ABSOLUTAMENTE CERTO:** Anselmo Duarte. Produção de Cinedistri. Brasil: Cinedistri, 1957. Arquivo digital.

**ADAMATTI, Margarida Maria. A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: a cena muda e cinelândia (1952-1955).** 327 p. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciência da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

**ALMEIDA, Jerônimo.** Sem título. Salvador: 1965. (Apostila)

ALVIM, Luiza. Villa-Lobos, identidade nacional e história no Cinema Novo: uma análise a partir de Deus e o diabo na terra do sol. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, jul.-dez. 2019. v. 32, n. 2, p. 307-Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/36078/0>. Acesso em: 25 ago. 2021.

AMANCIO, Tunico. A PELMEX e sua inserção social no Brasil. In: Colóquio de Cinema e Arte da América latina – COCAAL – VI, Colóquio de Cinema de Autoria Feminina – COCAF – II, 2018, Niterói. **Anais**. Niterói: Eduff, 2018. p. 60-66. Disponível: <https://cocaal2018.wordpress.com/>. Acesso em: 17 nov. 2019.

\_\_\_\_\_; VIEIRA, João Luiz (Curadores). Por que Roberto? **Múltiplos lugares de Roberto Farias**. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2021. p. 9-19. Disponível em: [https://issuu.com/jurubebaproducoes/docs/catalogo\\_robertofarias](https://issuu.com/jurubebaproducoes/docs/catalogo_robertofarias). Acesso em: 13 ago. 2021.

AMARAL, Rafael. Vereda da Salvação, de Anselmo Duarte. **Palavras de Cinema**. 2020. Disponível em: <https://palavrasdecinema.com/2020/04/24/vereda-da-salvacao-de-anselmo-duarte/>. Acesso em: 08 jul. 2021.

ANZUATEGUI, Sabina Reggiani. **O grito de Jorge Andrade**: a experiência de um autor na telenovela brasileira dos anos 1970. 2012. 155f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ARAÚJO. Fabiano Lucena de. **O sagrado e o milênio em Catulé**: a performance fílmica e a estética da violência em movimento político-religioso a partir da obra Vereda da Salvação (1965). *Revista de Estudos e Investigações Antropológicas*, v. 4, n. 2, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/reia/rt/printerFriendly/231679/0>. Acesso em: 05 jul. 2021.

ARAÚJO, Inácio. No conjunto, diretor é inconstante. **Folha de São Paulo**. São Paulo. 21 abr. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2104200027.htm>. Acesso em: 23 set. 2018.

ASSIS, Wagner de. **A bela da tela**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005. 260 p.

AUGUSTO, Sergio. **Este mundo é um pandeiro**: a chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Companhia das letras, 1989. 280 p.



AUTRAN, Arthur. Ilusões, dúvidas e desenganos: a Vera Cruz e o cinema independente frente à questão da indústria. In: GATTI, André Piero; FREIRE, Rafael de Luna (org.). **Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira**. Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2009. Cap. 3. p. 45-56.

\_\_\_\_\_. Namorando o Brasil. **RuMoRes**, v. 12, n. 24, p. 212-230, 20 dez. 2018.

\_\_\_\_\_. **Panorama da historiografia do cinema brasileiro**. Alceu, Rio de Janeiro, PUC, v. 7, n. 14, jan.-jun. 2007. Disponível em: [http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n14\\_Autran.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n14_Autran.pdf). Acesso em: 12 fev. 2019.

AZEREDO, Ely. Anselmo 4 e ½. **Filme Cultura**, Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, n. 14, 1970. p. 6. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-14/>. Acesso em: 13 fev. 2019.

BARZINE. César. Crítica: Vereda da Salvação. **Plano Crítico**. 2021. Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-vereda-da-salvacao/>. Acesso em: 08 jul. 2021.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 253 p.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. A aventura da modernidade. São Paulo: Cia das Letras, 2007. 465 p.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

\_\_\_\_\_. Cinema marginal? **Folha de São Paulo**. São Paulo. 10 jun. 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1006200107.htm>. Acesso em: 07 out. 2018.

\_\_\_\_\_. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008. 166 p.

BLANCO, Armindo. Um ato de coragem (Vereda da Salvação). Rio de Janeiro, Cinemateca do Museu Arte Moderna, Registro 13037.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. p. 55.

BONFIM, Octavio. Crítica de O batedor de carteiras. **O Globo**. Rio de Janeiro, 1958.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão. **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Senac, 2005. p. 277-301.

BOURGET, Jean-loup. **Hollywood**: la norme et la marge. Tradução de Fabián Núñez. 2. ed. Paris: Nathan, 2002. 91-122p.

BRAGANÇA, Maurício. Pontes nada clandestinas: melodrama, carnaval e nação nas trocas entre México e Brasil. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, v. 57, p. 41-45, 2012.

BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria do Audiovisual. Cinema brasileiro: cineastas em depoimento, Adhemar Gonzaga, enciclopédia: diretores, os filmes mais importantes. **Filme Cultura**. Número Especial, n. 8, 1968. 72p. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-08/>. Acesso em: 10. nov. 2020

BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria do Audiovisual. Stevens: Exclusivo, Dossiê Anselmo Duarte, Artigos de Van Jafa/Adonias Filho/Ely Azeredo/B. J. Duarte/Ida Laura. **Filme e cultura**, n. 14, 1970. 68p. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-14/>. Acesso em: 10. nov. 2021

BRASIL. Ministério da Justiça e Negócios Interiores. **Processo nº 5540**. Vereda da Salvação (nacional). Prod. Anselmo Duarte Produções Cinematográficas-Brasil. Distr. Cinedistri Ltda. Brasília, 1965.

BUTCHER, Pedro. **Hollywood e o mercado de cinema brasileiro**: princípios de uma hegemonia. 2019. 251 f. Tese (Doutorado) - Curso de Cinema e Audiovisual, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

CAETANO, Maria do Rosário. Veredas na voz do cinema novo. **Correio Braziliense**. Brasília, p. 1-2. 30 nov. 1985.

CARDENUTO, Reinaldo. **Discursos de intervenção**: o cinema de propaganda ideológica para o cpc e o ipês às vésperas do golpe de 1964. 2002. 384 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. **Por um cinema popular**: Leon Hirszman, política e resistência. São Paulo: Ateliê Editora, 2020.

CAROSO, Carlos. Presença do antropólogo Carlo Castaldi no Brasil: 1953 a 1958. Clássicos da Sociologia Brasileira. **Tempo social**. v. 20, n. 1. São Paulo: 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/ZWsnQyRyt75XNDnHbKszmGp/?lang=pt>. Acesso em: 07 mai. 2021.

CASTALDI, Carlos. et al. A aparição de demônio em Catulé. In: QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. et al. **Estudos de sociologia e história**. São Paulo, Inep Anhembi, 1957. p. 17-130.

CATANI, Afrânio. A Vera cruz e os estúdios paulistas nos anos 1950. In: RAMOS, Fernão (org.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Sesc, 2018. Cap. 11. p. 432-453.

**CINE FAN**. 1956, nº 18.

**CINEMA PAGADOR**. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Isabel Ribeiro e Henrique Pires, 2003.

COELHO, Frederico Oliveira. **Eu, brasileiro, confesso, minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970 . Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

CORREIA, Donny. Anselmo Duarte: do formalismo de estúdio à vanguarda de um movimento. **CineLimite**. 2021. Disponível em: <https://www.cinelimite.com/post/anselmo-duarte-do-formalismo-de-estudio-a-vanguarda-de-um-movimento>. Acesso em: 04 ago. 2021.

**CORREIO DA MANHÃ**, Rio de Janeiro, 21 nov. 1957. n. 19834. p. 1-32. Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842\\_1957\\_19834.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1957_19834.pdf). Acesso em: 02 nov.2020.

**CORREIO DA MANHÃ**, Rio de Janeiro, 24 nov. 1957. n. 19837. p. 1-128. Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842\\_1957\\_19837.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1957_19837.pdf). Acesso em: 02 nov.2020.

**CORREIO DA MANHÃ**, Rio de Janeiro, 29 dez. 1957. n. 19866. p. 1-87. Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842\\_1957\\_19866.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1957_19866.pdf). Acesso em: 02 nov.2020.

**CORREIO DA MANHÃ**, Rio de Janeiro, 19 jan.1958. n. 19883. p. 1-106. Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842\\_1958\\_19883.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1958_19883.pdf). Acesso em: 02 nov.2020.

COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

COSTARD, Larissa. O nacional popular e o marxismo: apontamentos teóricos acerca da arte, intelectuais e o povo no Brasil dos anos 1960. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27, 2013, Natal. **Anais**. 2013. p. 1 - 23. Disponível em: [http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371330386\\_ARQUIVO\\_Onacional-populareomarxismoapontamentosteoricosacercadaarte,intelectuaisepovonoBrasildosanos1960-LarissaCostard.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371330386_ARQUIVO_Onacional-populareomarxismoapontamentosteoricosacercadaarte,intelectuaisepovonoBrasildosanos1960-LarissaCostard.pdf). Acesso em: 24 jul. 2019.

COUTO, José Geraldo. Anselmo Duarte, provinciano e universal. **Outras Palavras**. São Paulo 23 abr. 2020. Disponível em: <https://outraspalavras.net/poeticas/anselmo-duarte-provinciano-e-universal/>. Acesso em: 14 mar. 2020.

CRÍTICA de Vereda da Salvação. **Abend**. Berlim. 07 jul. 1965.

CRÍTICA de Vereda da Salvação. **Der Kurier**. Berlim. jul. 1965.

DAHL, Gustavo. **Petit historique du Cinéma Novo**. Cahiers du Cinéma (176), março, 1966. p. 44-45.

**DE SALTO PARA O CINEMA**: Anselmo Duarte Jr. Brasil. 2009. Arquivo digital.

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro**: da Atlântida a Cidade de Deus. São Paulo: Cia das Letras, 2016. 573 p.

DUARTE, Anselmo. Anselmo Duarte: a última mulher que eu bati foi uma mercenária. Entrevista concedida à Eduardo Barreto, Luís Celso Ferraz do Amaral, Sérgio de Souza, Narciso Kalil, Afonso de Souza e Zé Pinto. **O Pasquim**. Rio de Janeiro, Ed. 19. Nov, 1969. p. 8-11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=22820>. Acesso em: 24 jun. 2020.

**ESCÂNDALO**. Rio de Janeiro. n. 30, ago. 1953.

**ESTADO DE SÃO PAULO**. São Paulo, 23 jul.1960. Suplemento Literário. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=098116x&Pesq=%2223%20de%20jul%22&pagfis=1161>. Acesso em: 03 nov. 2020.

ESTEVA, Carlos. Artigo vulgar sobre aristocratas. **O Metropolitano**: Rio de Janeiro, 03 out. 1962.

FABRIS, Mariarosa. A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 15, p. 82-94, dez. 2007.

FREIRE, Leticia de Luna; FREIRE, Rafael de Luna. As favelas cariocas nas chanchadas: de berço do samba a problema público. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 15, p. 276-301, ago. 2018.

FREIRE, Rafael de Luna. A conversão para o cinema sonoro no Brasil e o mercado exibidor na década de 1930. **Significação**, São Paulo, v. 40, n. 40, p. 29-51, dez. 2013.

\_\_\_\_\_. A trilogia de curtas-metragens documentários de Gerson Tavares de 1959. **Doc On-Line**, Covilhã, v. 20, n. 1, p. 5-25, 20 set. 2016. Disponível em: [http://www.doc.ubi.pt/20/dossier\\_1.pdf](http://www.doc.ubi.pt/20/dossier_1.pdf). Acesso em: 17 set. 2019.

\_\_\_\_\_. Críticas de cinema mulheres na primeira metade do século XX: Apontamentos para uma História ou Zenaide, Rachel e Sylvia. In: Colóquio de Cinema e Arte da América latina – COCAAL – VI, Colóquio de Cinema de Autoria Feminina – COCAF – II, 2018, Niterói. **Anais**. Niterói: Eduff, 2018. p. 241-251. Disponível em: [https://www.academia.edu/38008763/Cr%C3%ADticas\\_de\\_cinema\\_mulheres\\_na\\_primeira\\_metade\\_do\\_s%C3%A9culo\\_XX\\_Apontamentos\\_para\\_uma\\_Hist%C3%B3ria\\_ou\\_Zenaide\\_Rachel\\_e\\_Sylvia\\_Female\\_film\\_critics\\_in\\_Brazil\\_in\\_the\\_first\\_half\\_of\\_the\\_20th\\_Century\\_Notes\\_for\\_a\\_History\\_or\\_Zenaide\\_Rachel\\_and\\_Silvia](https://www.academia.edu/38008763/Cr%C3%ADticas_de_cinema_mulheres_na_primeira_metade_do_s%C3%A9culo_XX_Apontamentos_para_uma_Hist%C3%B3ria_ou_Zenaide_Rachel_e_Sylvia_Female_film_critics_in_Brazil_in_the_first_half_of_the_20th_Century_Notes_for_a_History_or_Zenaide_Rachel_and_Silvia). Acesso em: 18 jun. 2021.

\_\_\_\_\_. Plínio Marcos e Ozualdo Candeias: marginal e maldito. In: MACHADO JR., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Correa de. (Org.). Estudos de Cinema e Audiovisual – VIII, 2004, Recife. **Anais**. São Paulo: Socine, 2012. Disponível em: [https://www.socine.org/wp-content/uploads/2015/11/VIII\\_ESTUDOS\\_CINEMA\\_SOCINE.pdf](https://www.socine.org/wp-content/uploads/2015/11/VIII_ESTUDOS_CINEMA_SOCINE.pdf). Acesso em: 24/09/2021

\_\_\_\_\_. **Preservação audiovisual**, 2012. Blog com artigos técnicos, históricos e políticos, em português, sobre a preservação das imagens em movimento. Disponível em: <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com/2012/08/a-preservacao-do-cinema-brasileiro-da.html>. Acesso em: 03 fev. 2021.

\_\_\_\_\_. **Retrospectiva Cinematográfica Maristela**. Centro Cultural Banco do Brasil, 2011b.

\_\_\_\_\_. Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional. **Contracampo**, Niterói, v. 23, p. 66-85, dez. 2011a.

\_\_\_\_\_. Jece Valadão, the "charming crook": a star image between tradition and modernity. In: BERGFELDER, Tim; SHAW, Lisa; VIEIRA, João Luiz. **Stars and stardom in brazilian cinema**. London: Berghahn Books, 2016. Cap. 9. p. 162-177.

\_\_\_\_\_; PEREIRA, Lucas dos Reis Tiago; VIEIRA, João Luiz. Paródia e chanchada: entrevista com Victor Lima. **C-Legenda**, Niterói, n. 36, p. 10-31. 2018.

FIGUERÔA, Alexandre. **Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua representação na França**. Campinas: Papyrus, 2004. 256 p.

FOLHA DE SÃO PAULO. O pessoal do cinema novo passava por mim e virava a cara. **Folha de São Paulo**. São Paulo, p. 1-1. 21 abr. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2104200026.htm>. Acesso em: 04 mai. 2019.

GARCIA, Estevam. Cinco vezes favela. **Contracampo**. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/64/cincovezesfavela.htm>. Acesso em: 13 abr. 2019.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Artesão e autores. In: \_\_. **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das letras, 2016. p. 177-183.

GUERRINI JR. **Anos 1960: uma revolução na música do cinema brasileiro**. In: LUNA, Rafael de. Nas trilhas do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis, 2009. Cap. 5. p. 49-64.

HEFFNER, Hernani. Chanchada: gênero nacional ou simples comédia. In: **Almanaque Noites de Chanchada**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2012.

- \_\_\_\_\_. **Itinerário do filme brasileiro**. Rio de Janeiro: SESC, 1995
- \_\_\_\_\_. Preservação. In: **Contracampo** - revista de cinema, Edição 34. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm>. Acesso em: 03 mar. 2019.
- LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (org). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.
- LICIA, Nydia. **Garra e paixão**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005. 246 p.
- LIMA, Pedro. Crítica de Berlim na Batucada. **Jornal desconhecido**. Rio de Janeiro, 1944.
- LOUZADA FILHO, O.C. A salvação nas veredas. Fev. 1966, Suplemento Literário. Cinema. p. 5. Rio de Janeiro, Cinemateca do Museu Arte Moderna, Registro 13037.
- MATTOS, Carlos Alberto. Os primeiros 70 anos. **Criticos.com.br**, Rio de Janeiro. ago. 2002. Disponível em: <http://criticos.com.br/?p=123&cat=3>. Acesso em: 19 abr. 2019.
- MELO, Luis Alberto Rocha. **Cinema independente: produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954)**. 422 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.
- \_\_\_\_\_. Historiografia audiovisual: a história do cinema escrita pelos filmes. **Ars**, São Paulo, n. 14, p. 222-245, jul. 2016.
- MENDES, Ricardo. Cinema silencioso no acervo do AHSP: contribuição para a história da tecnologia de projeção da imagem em movimento. **Informativo Arquivo Histórico de São Paulo**, n. 8. São Paulo, mar. 2013.
- MERTEN, Luiz Carlos. **O homem da palma de ouro**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004. 249 p.
- MORAIS, Tati. Vereda da Salvação, **Última Hora**, Rio de Janeiro, dez. 1965.
- MORETTIN, Eduardo. Entrevista com Eduardo Morettin. Entrevista concedida à Vinicius Alexandre Rocha Piassi e Renata Silveira Dutra. **Cantareira**. Ed. 23. Jul/Dez, 2015. p. 86-97. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/cantareira/article/view/27822>. Acesso em: 14 set. 2020.

NAPOLITANO, Marcos. Arte e política no Brasil: história e historiografia. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane. **Arte e política no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 15-46.

\_\_\_\_\_. **Coração civil**: a vida cultural brasileira sob o regime militar. 1964 a 1985. São Paulo: Intermeios, 2017. (Ensaio Histórico).

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**: helenismo e pessimismo. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NÚÑEZ, Fabián. Roberto Farias em ritmo de cinema novo. In: SILVA, Hadija Chalupe da; SIMPLÍCIO NETO. **Os múltiplos lugares de Roberto Farias**. Rio de Janeiro: Jurubeba, 2012.

O CRIME DO ZÉ BIGORNA: Anselmo Duarte. Produção de Fidelíssima. Brasil: Indústria Cinematográfica Brasileira, 1977. Arquivo digital.

O DESAFIO. Direção: Paulo Cesar Saraceni, Produção de Mario Fiorani. Brasil: Mapa Filmes, 1965. Arquivo Digital.

O PAGADOR DE PROMESSAS: Anselmo Duarte. Produção de Cinedistri. Brasil: Cinedistri, 1962. Arquivo digital.

OLIVEIRA, Bernardo. Terra em transe: performance hierofânica e política em Vereda da Salvação. **CineLimite**. 2021. Disponível em: <https://www.cinelimite.com/post/terra-e-transe-performance-hierofanica-e-politica-em-vereda-da-salvacao>. Acesso em: 04 ago.2021.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papyrus, 2013. 216 p.

ORMOND, Andrea. Tragam-me a cabeça de Anselmo Duarte. **Zingu**. 2009. Disponível em: <https://revistazingu.net/2010/08/13/tragam-me-a-cabeca-de-anselmo-duarte/>. Acesso em: 11 fev. 2021.

PAIVA, Fernando. Intérprete: Luisa Mandou um Beijo. **Anselmo**. Rio de Janeiro: Midsummer Madness, 2012. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/luisa-mandou-um-beijo/629810/> Acesso em: 25 out. 2019.



PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. Vereda da Salvação. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro. 3 dez. 1965.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **A invenção do cinema brasileiro**: modernismo em três tempos. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014. 175 p.

PASCHOAL, Januario de. **Dá licença**: ligeira biografia de Anselmo Duarte. Rio de Janeiro: Rodemar, 1962. 145 p.

PERDIGÃO, Paulo. Vereda da Salvação, **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, Dez. 1965, Cinema.

PÉS DESCALÇOS. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Barros Freira. sd.

RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: \_\_\_\_ (org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

\_\_\_\_\_. A ascensão do novo jovem cinema. In: RAMOS, Fernão. **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Sesc, 2018. Cap. 1. p. 16-115.

\_\_\_\_\_. Cinema Novo/Cinema Marginal, entre a curtição e a exasperação. In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (org.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Sesc, 2018. p. 116-201.

RAMOS, Luciano. **Oswaldo Massaini**: um produtor na história do cinema brasileiro. 2014. 368 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

RETRATOS BRASILEIROS. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Paulo Mendonça. s/d

RIBEIRO, Roberto Mesquita. Jorge Andrade e o drama moderno no Brasil. **Fênix**: Revista de história e estudos culturais, Uberlândia, v. 2, p. 1-13, out. 2005.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do cpc à era da tv. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2014. 449 p.

ROCHA, Glauber. Bossa nova no cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1960. Ed. 59. Suplemento dominical, p. 39. Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&Pesq=12%20de%20mar%20de%201960&pagfis=2570](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=12%20de%20mar%20de%201960&pagfis=2570). Acesso em: 19 set. 2021.

\_\_\_\_\_. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 238 p.

SELVA TRÁGICA. Direção: Roberto Farias, Produção de Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.; Produções Cinematográficas R. F. Farias Ltda. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A., 1965.

SET Cinema e Vídeo. Editora Azul, set. 2011.

SILVA, Hadija Chalupe da, NETO, Simplício (Org.). **Os múltiplos lugares de Roberto Farias**. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012. Disponível em: [https://issuu.com/jurubebaproducoes/docs/catalogo\\_robertofarias](https://issuu.com/jurubebaproducoes/docs/catalogo_robertofarias). Acesso em: 17 ago. 2021.

SINGH JUNIOR, Oséas. **Adeus Cinema**. São Paulo: Massao Ohno, 1993. 181 p.

SHAW, Lisa; DENNISON, Stephanie. **Brazilian National Cinema**. Londres: Routledge, 2007.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003. 398 p.

\_\_\_\_\_. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Tradução de José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STERNHEIM, Alfredo. **Diogo Pacheco: um maestro para todos**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. 184 p.

TEIXEIRA, Novaes (enviado especial). **Dividiu a crítica**. Rio de Janeiro, Cinemateca do Museu Arte Moderna, Registro 13037.

UMA HISTÓRIA DE OURO. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Ana Paulo Magno. 2008. Arquivo digital

VEREDA DA SALVAÇÃO: Anselmo Duarte. Produção de Anselmo Duarte Produções. Brasil: Cinedistri, 1965. Arquivo digital.

VEREDA da Salvação. **O Estado de São Paulo**. Rio de Janeiro, Cinemateca do Museu Arte Moderna, Registro 13037.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987. 161 p.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930 - 1950). In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (org.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Sesc, 2018. Cap. 9. p. 344-391.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

\_\_\_\_\_. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. **Sétima Arte: um culto moderno**. São Paulo: Sesc, 2017. 287 p.

## ANEXOS



Fig 1: Anselmo Duarte na quarta capa da revista Filmelândia número 34, setembro de 1957



Fig.2: Cartaz do filme *Tico-tico no fubá* (Adolfo Celi, 1952)



Fig 3: Cartaz do filme *Apassionata* (Fernando de Barros, 1952)



Fig.4: Cartaz do filme *Veneno* (Gianni Pons, 1952)



Fig.5: Cartaz do filme *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953)





Fig.6: Anselmo Duarte na capa da revista Escândalo. Ao lado, a capa de outra edição da mesma revista que insere *Boite* e *Televisão* como interesses da revista.



Fig.7: José Parisi



Fig.8: Renato Restier