

LAURENT DESBOIS

A odisseia do cinema brasileiro

Da Atlântida a Cidade de Deus

Tradução

Julia da Rosa Simões



Copyright © 2011 by L'Harmattan
Originalmente publicado na França.

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,
que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Título original

L'Odyssée du cinéma brésilien, de l'Atlantide à la Cité de Dieu

Adaptação para edição brasileira

Cássio Starling Carlos

Capa e caderno de fotos

Mariana Newlands

Foto de capa e quarta capa

Cartazes dos filmes

Macunaíma: Filmes do Serro; Barravento, Deus e o diabo na terra do sol e Terra em transe;
Associação dos Amigos do Tempo Glauber Rocha; Central do Brasil: Videofilmes; Vidas secas: Regina Filmes/ Acervo Cinemateca Brasileira/ SAV/ MinC; *Iracema: Uma transa amazônica:* Jorge Bodanzky; *A falecida:* Joffre Rodrigues/ Acervo Cinemateca Brasileira/ SAV/ MinC; *Cidade de Deus* (versão francesa): O2Filmes.

Preparação

Lígia Azevedo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Índice remissivo

Luciano Marchiori

Desbois, Laurent

A odisseia do cinema brasileiro : da Atlântida a Cidade de Deus /

Revisão

Isabel Cury

Laurent Desbois ; tradução Julia da Rosa Simões. — 1^a ed. — São

Luciane Gomide Varella

Paulo : Companhia das Letras, 2016.

ISBN 978-85-359-2822-8

1. Cinema – Brasil – História e crítica 2. Filmes cinematográficos – Brasil – História e crítica 1. Título.

16-07289

CDD-791.430981

Índices para catálogo sistemático:

1. Brasil : Cinema : História

791.430981

2. Cinema brasileiro : História

791.430981

[2016]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORIA SCHWARCZ S.A.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone: (11) 3707-3500

Fax: (11) 3707-3501

www.companhiadasletras.com.br

www.blogdacompanhia.com.br

facebook.com/companhiadasletras

instagram.com/companhiadasletras

twitter.com/cialetras

www.blogdacompanhia.com.br

Sumário

<i>Nota do autor</i>	9
<i>Prefácio: Cinema em construção — Walter Salles</i>	10
Prólogo: Terra dos índios	13
PRIMEIRA PARTE: OS SONHOS DE ÍCARO (1940-70)	
1. Atlântida, um continente perdido	25
2. Utopialand	60
3. Esperando um Cinema Novo	93
4. Erupção, clarões e tempestades do Cinema Novo	116
5. O complexo de Macunaíma: Em busca do <i>homo brasiliis</i>	197
6. Iracema e América.	216
SEGUNDA PARTE: O LAMENTO DA FÊNIX (1970-2000)	
7. Um cinema à margem	235
8. Ditadura e cinema oficial	253
9. Os anos 1980	273
10. As cinematografias são mortais?	309

11. A primeira fase da Retomada	326
12. A segunda fase da Retomada.	364
 Epílogo	 471
 <i>Agradecimentos</i>	 483
<i>Notas</i>	485
<i>Listas</i>	523
<i>Créditos das imagens</i>	525
<i>Índice remissivo</i>	527

Prefácio

Cinema em construção

Walter Salles

Não somos nem europeus nem norte-americanos. Privados de cultura original, nada nos é estrangeiro pois tudo o é.

Paulo Emílio Sales Gomes

A história do cinema brasileiro exprime, antes de mais nada, o desejo de refletir uma identidade nacional em construção na tela. Cinema plural, impuro, de correntes que muitas vezes colidem mas convergem no desejo de oferecer um reflexo multifacetado de nós mesmos. Das nossas contradições, imperfeições e querências, dos embates sociais, políticos, existenciais que nos caracterizam.

O Brasil teve uma intuição precoce para o cinema, costuma apontar Cacá Diegues. Poderia ser dito o mesmo da fotografia: radicado em Campinas, o fotógrafo Hercule Florence a descobre em 1833, antes, portanto, de Daguerre. Em 1896, apenas um ano depois da descoberta do cinematógrafo em Lyon, foi feita a primeira projeção pública de imagens realizadas pelos irmãos Lumière em São Paulo. Os irmãos Segreto logo filmariam as primeiras imagens realizadas no Brasil. Cedo, muito cedo, comenta Cacá.

Contar a história dessa atração pelas imagens em movimento não é tarefa simples, tal o número de vertentes, ciclos regionais e movimentos que, como o Cinema Novo, redefiniram as possibilidades do cinema brasileiro. Em *Les Rêves d'Icare (1940-1970)* [“Os sonhos de Ícaro”], Laurent Desbois ofereceu uma interpretação cuidadosa de nossa cinematografia, desde as primeiras investigações com o cinematógrafo até o cinema dos anos 1970, em luta para sobreviver ao golpe militar. Publicado na França pela editora L’Harmattan, é um livro indispensável para quem quer mergulhar na história do cinema brasileiro. Um segundo volume foi publicado a seguir com o título *La Complainte du phoenix (1970-2000)* [O canto da fênix].

Doutor em literatura e ciências da arte pela faculdade Paris x, Laurent Desbois elegeu o Brasil como sua segunda casa. É um observador atento e independente, com o distanciamento crítico de quem vive entre culturas. Além de cinéfilo e pesquisador, é também um profundo conhecedor da nossa história social e política, das utopias e desilusões que nos definem.

A publicação de *A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus* pela Companhia das Letras oferece um mergulho amplo e generoso sobre grande parte da nossa cinematografia. O recorte passa pelos anos da Atlântida ao turbilhão criativo do Cinema Novo (com um olhar atento às obras fundamentais de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos), do Tropicalismo ao cinema marginal, dos anos da Embrafilme à crise do desgoverno Collor e às indagações da Retomada. Desbois traça não somente um registro de uma cinematografia em constante reconstrução, mas também a relaciona com os momentos políticos e sociais que muitas vezes determinaram suas mutações.

Na introdução do livro *La Politique des auteurs*, publicado em francês em 1984, o crítico dos *Cahiers du Cinéma* Serge Daney disse:

Numa arte tão impura quanto o cinema, feito coletivamente e composto de elementos heterogêneos, submetido à ratificação do público, não seria razoável pensar que só existe um autor, ou seja, uma singularidade, quando este está em confrontação a um sistema? O autor é não somente aquele que encontra a força de se expressar contra tudo e contra todos, mas também aquele que descobre a distância correta para desvendar o sistema que ele critica.

A exemplo de seu conterrâneo Daney, Desbois mostra que a história do cinema brasileiro é a história dos autores que, além de desvendar um país, souberam sonhá-lo. Se o cinema brasileiro sobreviveu ao longo dos anos, foi graças à singularidade, ao inconformismo daqueles que registraram a nossa geografia física e humana, nossas carências e injustiças estruturais, mas também graças àqueles que anteviram um país possível.

O cinema, como a literatura, existe para nomear aquilo que ainda não foi nomeado. Para oferecer uma memória possível de seu tempo. De quem nós somos, ou fomos, em momentos distintos da nossa história. E, quando o olhar pertence a visionários como Glauber Rocha, de antever quem poderíamos eventualmente ter sido.

Ao final de uma sessão de *Deus e o diabo na terra do sol*, o psicanalista Hélio Pellegrino me disse uma vez: “Esse filme pega na jugular da brasiliidade”. Ao contrário da Europa, somos uma sociedade na qual a questão da identidade não está cristalizada. Talvez seja por isso que temos tanta necessidade do cinema, para que possamos nos descobrir nos espelhos conflitantes que nos refletem, e que só ele oferece.

Prólogo

Terra dos índios

Para os índios quéchua da Bolívia, o tempo passa de maneira diferente: de trás para a frente. Para os tupinambás e guaranis do Brasil também. Se a vida deles fosse um filme, o futuro seria apresentado em flashback. Seria essa inversão justaposta da escala de tempo uma das chaves para o mistério sul-americano em geral, e para o enigma brasileiro em particular? O Brasil, “país do futuro” para Stefan Zweig — e que, para outros, nunca passará disso —, é um país sem memória do eterno retorno das coisas esquecidas, em especial de seu cinema. Desde os primórdios, em 1898, a história do cinema brasileiro é um perpétuo vaivém: mortes, renascimentos, idades de ouro ou prata, desaparecimentos, clarões. Há incensamento, esquecimento, insatisfação ou deificação; sempre surge um pioneiro em cada mudança de geração, que se entrega ao trabalho com a energia e o entusiasmo dos principiantes; há também o Leitmotiv da imprensa: “nossa cinema enfim nasceu” ou, versão mais atualizada, “o cinema brasileiro entra no Primeiro Mundo”.¹ Ao fazer uma leitura histórica e analítica de mais de meio século de cinema brasileiro, comentaremos os sobressaltos

ciclotímicos de uma cinematografia sempre balbuciante, confrontada — procuraremos explicar por que — com a indiferença nacional ou internacional.

Nossa tarefa será ainda mais árdua porque grande parte da cinematografia brasileira está perdida ou deteriorada — 70%² dos filmes anteriores a 1960 foram perdidos, queimados ou reciclados, e muitos estão em mau estado de conservação.

De modo geral, o cinema brasileiro está pouco presente nas histórias e encyclopédias internacionais de cinema do século xx. As compactas mil páginas da edição de bolso da *Histoire du cinéma en deux volumes*, de Maurice Bardèche e Robert Brasillach, nem sequer o mencionam. O cinema dos “países de língua espanhola” ou o dos “países-satélites” da União Soviética têm direito a um capítulo, no entanto. Ausência tristemente reveladora para uma obra publicada na França, país campeão em livros sobre cinema, tão aberto às cinematografias periféricas. Em 1990, o balanço não era muito mais favorável. A primeira edição do *Guide des films*, em dois volumes, organizada por Jean Tulard, enumera cerca de 10 mil produções mundiais. Do Brasil? Apenas dezesseis:

O cangaceiro (1953, Lima Barreto)

Os cafajestes (1962, Ruy Guerra)

Vidas secas (1963, Nelson Pereira dos Santos)

Deus e o diabo na terra do sol (1964, Glauber Rocha)

Os fuzis (1964, Ruy Guerra)

A grande cidade (1966, Cacá Diegues)

Terra em transe (1967, Glauber Rocha)

Os herdeiros (1969, Cacá Diegues)

Os deuses e os mortos (1970, Ruy Guerra)

Como era gostoso o meu francês (1970, Nelson Pereira dos Santos)

Dona Flor e seus dois maridos (1976, Bruno Barreto)

Xica da Silva (1977, Cacá Diegues)
Bye bye Brasil (1979, Cacá Diegues)
Pixote, a lei do mais fraco (1980, Hector Babenco)
Gaijin (1980, Tizuka Yamazaki)
Kuarup (1989, Ruy Guerra)

Quanto a *Orfeu negro* (1959, Marcel Camus) e *O beijo da mulher aranha* (1985, Hector Babenco), são produções citadas não exclusivamente brasileiras. Assim como *O leão de sete cabeças* (1969), filmado na África (Congo), e *Cabeças cortadas* (1970), ambos de Glauber Rocha, produzidos na França e na Espanha.

Dezesseis filmes em 10 mil: ínfima e trágica porcentagem do lugar simbólico do Brasil no mercado cinematográfico é de 0,16%. O volumoso *Variety movie guide 2000*, organizado por Derek Elley um ano depois de três indicações sucessivas de filmes brasileiros ao Oscar, cita apenas *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto, *Central do Brasil*, de Walter Salles, e *Pixote*, de Hector Babenco. Ele cita três filmes ingleses de Alberto Cavalcanti, mas nenhum de Cacá Diegues, Glauber Rocha, Ruy Guerra ou Nelson Pereira dos Santos. Do ponto de vista norte-americano, a importância do cinema brasileiro não chega a 0,03%!

Consultemos a versão revista e ampliada do *Dictionnaire des films*, de Georges Sadoul, ou os quatro volumes de críticas de Jean-Louis Bory para o *Le Nouvel Observateur*, de 1961 a 1971. Em pleno boom do Cinema Novo, Bory analisa apenas cinco filmes (sendo dois não brasileiros) de Glauber Rocha (*O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, *Barravento*, *O leão de sete cabeças*, *Terra em transe* e *Cabeças cortadas*), um de Ruy Guerra (*Os fuzis*) e um de Joaquim Pedro de Andrade (*Macunaíma*). Cinco brasileiros em cerca de trezentos filmes. No entanto, Sadoul e Bory sempre demonstraram interesse pelas cinematografias alternativas.

A cinematografia brasileira foi por muito tempo, e em vários aspectos ainda é, uma *terra incognita* para o resto do mundo. “A história do cinema brasileiro”, segundo Paulo Antônio Paranaú,³ “não é independente da história do Brasil. Só o desenvolvimento permite entender sua evolução convulsiva, arritmica, entrecortada.” Portanto, este ensaio será um convite a uma viagem iniciática, desde a Atlântida submersa dos anos 1940 até a abominável e fabulosa *Cidade de Deus* dos anos 2000, por um país que está sempre se questionando a respeito de si mesmo. No Brasil, o cinema se esforça para adquirir uma identidade própria, ao mesmo tempo que, desde sempre, volta seus olhos para a Europa ou Hollywood, espelhos e repelentes incessantemente citados e copiados, imitados e pastichados. Se considerarmos o Festival de Cannes como uma grande vitrine das produções mundiais, o cinema brasileiro foi pouco representado na primeira década do século XXI. Para o quinto maior país do mundo, a proporção é pequena. Entre os gigantes geofísicos do planeta, o Brasil é o país com a importância cinematográfica mais desproporcional à sua dimensão.

Existe um grande hiato, no que diz respeito ao grau de percepção cultural, entre o Brasil e o mundo exterior; os sucessos compartilhados são raros. Seria a constatação de que se trata de uma filmografia ausente e incompreendida, inacessível e sem nenhum alcance externo? Pois a moda “globalizante” chegou aos filmes iranianos, aos do Extremo Oriente, mesmo aos palestinos e tchetchenos. O Brasil estaria avançando no terceiro milênio sem uma verdadeira cinematografia? E será que algum dia teve uma de fato?

O primeiro grande crítico de cinema brasileiro, Paulo Emílio Sales Gomes, apresenta da seguinte maneira o ensaio de Vicente de Paula Araújo, *A bela época do cinema brasileiro*: “O livro contribui para a nossa descolonização cinematográfica, que um dia chegará [...] Como a história de nosso cinema é a de uma cultura

oprimida, o esclarecimento de qualquer uma de suas etapas ou facetas se transforma em ato de libertação".⁴ Portanto, a violência do trauma colonial continua mais forte que nunca. Na impossível expressão de uma alienação subconsciente e insuperável, passado-presente-futuro são indissociáveis. Pós-colonialismo europeu? Neocolonialismo norte-americano? Todo cineasta que queira realizar seu primeiro filme imediatamente se depara com esses conflitos de ordem edipiana.

Contudo, há um raio de esperança quando o festival-vitrine de Cannes apresenta, em 2002 e depois em 2003, em sessões paralelas, dois filmes bastante modernos, audaciosos e relativamente pessoais, produzidos no Rio de Janeiro e em sintonia com o momento, num mundo em que mais nada é circunstancial. Simbólicos tanto pela especificidade requintada quanto pelo respeito às convenções internacionais, são exibidos *Madame Satã*, ardente primeiro filme de Karim Aïnouz, cheio de um erotismo gay na moda, e depois *Cidade de Deus*, colaboração entre Fernando Meirelles e Katia Lund, com montagem de videoclipe inspirada no hip-hop. Indicado em quatro categorias no Oscar 2004, *Cidade de Deus* foi o fenômeno do ano, colocando Meirelles — sem Lund — entre os melhores cineastas de Hollywood. Ele recupera a tocha erguida por Walter Salles seis anos antes, quando um filme brasileiro surgira de repente na cena internacional. *Central do Brasil* conhecera um triunfo de crítica e público em 1998. Os mais de cinquenta prêmios do *road movie* o haviam levado ao Globo de Ouro e quase ao Oscar de melhor filme estrangeiro. Desde os *Cahiers du Cinéma* até a *Variety*, muito se havia falado, um pouco apressadamente, numa renovação do Cinema Novo.

O filme de Salles é, a seu tempo, a ponta de um iceberg chamado, então, de Retomada. Esta, iniciada em 1994 com a farsa histórica *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, de Carla Camurati, e *Alma corsária*, poético filme de Carlos Reichenbach, continuaria

atual mesmo depois de dezesseis anos. Mas dezesseis anos de Retomada não seria um pouco demais? Esse novo período do cinema brasileiro, que por conveniência também chamaremos de Retomada, cobriu os anos de 1994 a 2010.

Bem antes disso, na década de 1940, a companhia Atlântida reinou paralela à Radio Nacional. Esse continente carioca rapidamente desaparecido representou as bodas do grande público com um cinema “genuinamente” nacional, popular e criticado pelas classes privilegiadas. Nos anos 1950, a elite intelectual e burguesa reagiu com o sonho logo despedaçado de uma Cinecittà local, a Vera Cruz. A partir de *Caiçara* (1950), ela impôs ao cinema brasileiro um patamar técnico. Depois, houve o apogeu-miragem do Cinema Novo, por volta de 1963, um dos “focos insurrecionais”⁵ que “surgiram em meados dos anos 60, inflamando as tépidas planícies cinematográficas em quase todo o mundo”, suscitando a admiração de intelectuais estrangeiros por esse cinema diferente que, por infelicidade, foi morto ao nascer pelo golpe militar de 1964. Enquanto o Cinema Novo se “tropicalizava” e depois se “marginalizava”, a ditadura favorecia a reconciliação da nação com seu cinema graças à Embrafilme, criada pelo governo em 1969.

Qual é a receita para que o público brasileiro passe a gostar de seus próprios produtos? Atlântida, Vera Cruz, Cinema Novo, Embrafilme, Retomada: cinco períodos de uma cinematografia cujos meandros precisaremos seguir para entender seus eternos retornos. Começaremos por uma descrição dos anos 1940-50. Sob o impulso de visionários como Georges Sadoul⁶ e Jean Rouch,⁷ com o surgimento, graças a André Bazin,⁸ dos *Cahiers du Cinéma* (1951), e em seguida a criação, por Henri Langlois,⁹ da Cinemateca Francesa, o início dos anos 1950 atestou um novo e súbito interesse pelo cinema dos países do Terceiro Mundo.

O cinema, de repente, não era mais uma exclusividade europeia ou norte-americana. Descobriu-se a importância das produ-

ções orientais ou asiáticas (Egito, Índia, Japão), e os festivais de Veneza e Cannes revelaram a existência de cinematografias antes insuspeitadas. Primeiro consideradas com olhos condescendentes e paternalistas, depois realmente interessados, inclusive fascinados, elas proliferaram. No pós-guerra, houve o retorno do menino prodígio Alberto Cavalcanti. Nascido no Rio de Janeiro em 1897, ex-vanguardista na França e documentarista na Inglaterra, voltou decidido a dotar sua terra natal de legítimas técnicas e indústrias cinematográficas. Dois dos dezoito filmes que começou a produzir no Brasil chamaram a atenção: *O cangaceiro*, de Lima Barreto, sensação do Festival de Cannes de 1953, e *Sinhá moça*, de Tom Payne e Oswaldo Sampaio, que recebeu, em 1953, o Leão de Bronze em Veneza e, em 1954, um Prêmio Especial do Senado em Berlim. Essas obras de técnica bem apurada — ainda que tradicional — constituíram a “certidão de nascimento” internacional do cinema brasileiro, propondo uma imagem bastante folclórica do país, embora mais séria e autêntica do que a das comédias musicais de Hollywood com a vulcânica e bananeira Carmen Miranda, até então única embaixadora de seu país (de adoção).

O cangaceiro (1953) deu início ao ciclo dos “filmes de cangaço” e criou o gênero “nordestern”. Carlos Coimbra se tornou o mestre desse faroeste tipicamente brasileiro, em que as grandes paisagens do oeste norte-americano são substituídas pelo deserto do sertão nordestino, e em que os caubóis são substituídos pelos bandidos que aterrorizavam as estradas nos anos 1920 — que o Cinema Novo também representará (*Deus e o diabo na terra do sol*) e que a Retomada atualizará (*Baile perfumado*).

Sinhá moça (1953) é uma reconstituição histórica sumuosa sobre a abolição da escravatura no final do Império, em 1888. O filme prenunciou o entusiasmo do público por esses ...*E o vento levou* nacionais que a televisão transformará em novelas de audiência popular. Premiados em Cannes, Veneza e Berlim, os su-

cessos da Vera Cruz obtiveram um sucesso discreto nas capitais cinéfilas.

Em oposição à Vera Cruz, um fenômeno vulcânico irrompeu nos anos 1960: o Cinema Novo, filho do Neorealismo italiano e da Nouvelle Vague francesa, gerado nos trópicos e nascido internacionalmente em Cannes, apadrinhado pelo presidente do júri, Fritz Lang. Alguns viram nesse movimento consagrado na Europa uma criação da intelligentsia dos *Cahiers du Cinéma*. Muitos o criticaram por ter afastado o público das produções locais com suas obras improvisadas, apressadas, muitas vezes abstrusas, alegóricas demais para ser entendidas inclusive por aqueles a que se dirigiam!

Na verdade, o cinema e o público brasileiros raras vezes viveram uma grande história de amor. Isso só aconteceu de maneira incontestável uma vez. Sérgio Augusto escreve, no início de *Este mundo é um pandeiro*: “Afinal, em nenhum outro momento de sua trajetória o cinema brasileiro se relacionou tão intensa e carinhosamente com o grande público como nos tempos em que Oscarito e Grande Otelo formavam uma dupla do barulho”.¹⁰ A Atlântida surgiu em 1941, buscando uma via nobre e séria: as preocupações socioraciais de *Moleque Tião* e *Também somos irmãos*. Ela resistiu 22 anos graças à invenção de um gênero popular e fácil, a chanchada. Esta conquistou o público de norte a sul de um modo que, hoje em dia, somente a Rede Globo consegue, fazendo uso de fórmulas parecidas com as de suas telenovelas. O cinema brasileiro algum dia voltará a conquistar o lugar que atualmente é monopolizado pela televisão?

A relação entre as duas *mass medias* se tornou interativa a partir do final dos anos 1990, com a criação da Globo Filmes. Folhetins encurtados e remixados deram origem a filmes de sucesso: *O auto da Comadecida*, *Caramuru*, *Lisbelá e o prisioneiro*. A Globo Filmes produz comédias, gênero preferido do público desde os sucessos da Atlântida.

Sobre esse eterno recomeço, Carlos Augusto Calil enfatizou, em 1999:

Quando se examina a história do cinema brasileiro, é triste verificar a repetição dos equívocos e constatar que cada nova geração costuma ignorar ou desqualificar o passado, como absolutamente inútil ou obra crônica de incompetentes! Assim, o cinema brasileiro renasce do zero a cada ciclo e os problemas se repetem infinitamente, sem o vislumbre de uma solução estrutural, que permita enfim a superação dos mesmos entraves. O caso atual — o dito “renascimento do cinema brasileiro”, inventado pela mídia — não é diferente. A retomada da produção mais uma vez se coloca como o marco zero.¹¹

Portanto, o cinema no Brasil parece viver sem tirar lições do passado e das dúvidas dos predecessores, por isso a recorrência dos erros e dos problemas.

Entre inconstância e permanência, percebemos os tropeços e as errâncias de um cinema em busca de reconhecimento nacional e internacional. Da Atlântida até *Cidade de Deus*, era uma vez a história de um continente perdido sempre prestes a ressurgir: pousemos nele, com curiosidade e entusiasmo, nosso olhar externo, distanciado e subjetivo, para percorrer a odisseia de um cinema que muitas vezes foi desviado de seu caminho pelas sereias hollywoodianas e europeias. Alguns poderão nos criticar por utilizar uma chave de leitura crítica eurocêntrica para as sinuosidades desse labirinto. Para nos ajudar a vencer esses desafios, eis de que modo Paulo Emílio Sales Gomes apresenta o país em 1966, no início de seu ensaio fundamental intitulado *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*:

O Brasil se interessa pouco pelo próprio passado. Essa atitude saudável exprime a vontade de escapar a uma maldição de atraso e

miséria. O descaso pelo que existiu explica não só o abandono em que se encontram os arquivos nacionais, mas até a impossibilidade de se criar uma cinemateca. Essa situação dificulta o trabalho do historiador, particularmente o que se dedica a causas sem importância como o cinema brasileiro.¹²

Ao que dou fé.