

REVISÃO CRÍTICA DO
CINEMA DA RETOMADA

Conselho Editorial

Alessandra Teixeira Primo – UFRGS
Álvaro Nunes Lorangeira – UFES
André Lemos – UFBA
André Parente – UFRJ
Carla Rodrigues – UFRJ
Cíntia Sanmartin Fernandes - UERJ
Cristiane Finger – PUCRS
Cristiane Freitas Gutfreind – PUCRS
Erick Felinto – UERJ
Francisco Rüdiger – UFRGS
Giovana Scareli – UFSJ
Jaqueline Moll - UFRGS
João Freire Filho – UFRJ
Juremir Machado da Silva – PUCRS
Luiz Mauricio Azevedo – USP
Maria Immacolata Vassallo de Lopes – USP
Maura Penna – UFPB
Micael Herschmann - UFRJ
Michel Maffesoli – Paris V
Moisés de Lemos Martins – Universidade do Minho
Muniz Sodré – UFRJ
Philippe Joron – Montpellier III
Renato Janine Ribeiro – USP
Rose de Melo Rocha – ESPM
Simone Mainieri Paulon – UFRGS
Vicente Molina Neto – UFRGS

MARCELO IKEDA

REVISÃO CRÍTICA DO
CINEMA DA RETOMADA



Editora Sulina

Copyright © Marcelo Ikeda, 2022

Capa: Like Conteúdo (Sobre a imagem do filme *O Sertão das memórias*, de José Araújo © Tupã Films)

Editoração: Niura Fernanda Souza

Revisão: Adriana Lampert

Editor: Luis Antônio Paim Gomes

Bibliotecária responsável: Denise Mari de Andrade Souza CRB 10/960

I26r Ikeda, Marcelo

Revisão crítica do cinema da retomada / Marcelo Ikeda. –
Porto Alegre: Sulina, 2022.

182 p.; 14x21 cm.

ISBN: 978-65-5759-082-9

1. História do Cinema. 2. Filmes – Crítica. 3. História do Brasil –
Cinema. I. Título.

CDU: 791.43
CDD: 791.409

Todos os direitos desta edição são reservados para:
EDITORA MERIDIONAL LTDA.

Rua Leopoldo Bier, 644, 4º andar – Santana

CEP: 90620-100 – Porto Alegre/RS

Fone: (0xx51) 3110.9801

www.editorasulina.com.br

e-mail: sulina@editorasulina.com.br

Outubro/2022

Apresentação

A origem deste livro surgiu como primeiro capítulo de minha tese de doutorado (Ikeda, 2021b). A tese era dedicada a examinar as origens e características da geração de cineastas brasileiros que despontou entre meados dos anos 2000 e o início da década de 2010, conhecida como o “novíssimo cinema brasileiro”. Assim, como a tese defendia a ideia de que essa geração se opunha aos valores do cinema que a precedia, decidi apresentar, no primeiro capítulo, uma síntese do que seria o “cinema da retomada”.

No entanto, à medida que fui escrevendo e pesquisando, fui adensando alguns elementos que considerei originais numa perspectiva de compreensão do que fora a “retomada”. Esse capítulo acabou se tornando grande demais para o escopo de minha pesquisa. Ainda assim, na defesa de qualificação da tese, cheguei a apresentar uma versão quase finalizada de mais de 70 páginas desse capítulo.

Mas, ao chegar em Londres, para minha bolsa-sanduíche na Universidade de Reading, a professora Lúcia Nagib logo me fez perceber que não fazia sentido um capítulo de mais de 70 páginas apenas sobre os antecedentes da geração que eu iria de fato analisar. Decidi, então, retirar todo o primeiro capítulo da tese, reduzindo-o para uma seção de cerca de 15 páginas como parte da introdução.

Posteriormente à defesa da tese, tive vontade de retomar esse capítulo. Após uma releitura, considerei que poderia ser publicado como um estudo autônomo, especialmente voltado para um debate sobre o cinema brasileiro dos anos 1990, como uma reflexão crítica acerca da expressão "cinema da retomada". Ao longo de um ano, reformulei, acrescentei e revisei determinados aspectos até assumir a forma atual.

Assim, gostaria de agradecer à professora Ângela Prysthon, minha orientadora da tese de doutorado na Universidade Federal de Pernambuco, que foi minha primeira interlocutora sobre o teor desse ex-primeiro capítulo. Também à banca de qualificação, composta pelos professores Rodrigo Carreiro e Chico Lacerda, ambos da UFPE, que fizeram comentários sobre alguns aspectos pontuais desse capítulo. Carreiro foi o primeiro a me sugerir, ainda na disciplina de Seminário de Tese, que o escopo de minha pesquisa era muito abrangente, e que poderia ser reduzido, de modo que o que ficasse de fora poderia se transformar em outros estudos posteriormente.

Em seguida, a professora Lúcia Nagib foi fundamental por introduzir questionamentos que me fizeram tornar mais sólidas as premissas que acabaram por aprofundar o estudo e gerar essa publicação.

Na banca de minha tese de doutorado, essa seção específica de cerca de 15 páginas recebeu muitas considerações de um dos membros da banca, o professor Arthur Autran (UFSCar). Com isso, após a defesa, enviei a ele uma primeira versão desta publicação, que foi muito gentilmente comentada, e que gerou substanciais reflexões para esse trabalho.

Também de grande importância foi a leitura do professor Luís Alberto Rocha Melo (UFJF) sobre uma primeira versão da publicação. Os comentários e reflexões de Auran e Rocha Melo foram de grande contribuição para esse trabalho, a quem particularmente agradeço pela generosidade desse intercâmbio de ideias.

Esta publicação teve como ponto de partida uma tese que analisava o "cinema da retomada" do ponto de vista de uma geração posterior, apontando as limitações do cinema estabelecido, a que ela se opôs. Talvez esse ponto de vista ajude a compreender o tom por vezes excessivamente crítico ou talvez pouco generoso às conquistas "da retomada". Por isso, decidi nomear esse estudo como uma "revisão crítica", como um paralelo/homenagem ao gesto de Glauber Rocha em seu livro seminal (2003 [1963]), ao re-visitá-lo, de forma por vezes ácida, os cinemas das gerações que antecederam o Cinema Novo.

Agradeço a José Araújo, pela cessão da imagem de *O sertão das memórias* (1996), que ilustra a capa deste livro. Obrigado a Márcio Câmara pela intermediação e a Fábio Rogério pelo sempre presente apoio.

Por fim, gostaria de agradecer ao editor Luís Gomes, por tornar possível a publicação deste livro – este é o quarto título que publico com a Editora Sulina. Espero que venham muitos e muitos outros.

Sumário

- 11 | Introdução
- 23 | Os limites da noção de ciclo
- 35 | O contexto de crise e as transformações do mercado cinematográfico
- 42 | O fracasso de *Cinderela Baiana* como sintoma
- 46 | O papel central do Estado: o modelo de incentivos fiscais
- 50 | *Carlota Joaquina* e o mito de origem
- 54 | O incentivo do jornalismo cultural
- 59 | O "cinema da retomada" e a formação de um ideário prescritivo
- 63 | As "reformas modernizadoras" dos governos FHC
- 67 | O mito da diversidade como projeto totalizante
- 72 | O epítome: *Central do Brasil*
- 79 | Os paradoxos da leitura oficial
- 84 | *Central do Brasil* ou *Tudo é Brasil*?
- 87 | A busca pelo "equilíbrio conciliatório" e seus paradoxos
- 98 | A história como patrimônio
- 103 | Em busca de uma contemporaneidade mundializada
- 106 | Organização empresarial e modelos de comunicabilidade
- 112 | O social palatável e a "cosmética da fome"

117	À margem (I): os cineastas estreantes e os "fora do eixo"
125	À margem (II): os filmes-processo (o caso de Eduardo Coutinho)
128	O terceiro elo do tripé: a rede de festivais de cinema
141	O cinema de prestígio artístico e seu circuito de legitimação
150	O que a "retomada" deixou de fora?
159	A retomada como ruptura do modelo de ciclos
164	Que fim teve a retomada?
171	Referências bibliográficas

Introdução

Os anos 1990 foram um período particularmente turbulento na trajetória do cinema brasileiro. Logo no início da década, em decorrência dos atos do então presidente Fernando Collor de Mello, o cinema brasileiro esteve praticamente ameaçado em sua sobrevivência. Era um nítido contraponto à época áurea da Embrafilme, nos anos 1970, em que a participação de mercado deste setor atingiu o patamar de pouco mais de 30% (Amancio, 2000). O Brasil também passava pelo processo de redemocratização, com uma profunda mudança de suas instituições e de seus valores sociais, econômicos e políticos. Ao longo da década, o cinema brasileiro foi se recuperando, num processo em que críticos e pesquisadores comumente denominaram de “retomada do cinema brasileiro”.

Assim, o “cinema da retomada” tornou-se uma expressão corrente que sintetizava os rumos da cinematografia brasileira ao longo da década de 1990, mais precisamente em sua segunda metade. Diante de um cenário da iminência de aniquilamento, agentes até então em disputa dentro do campo de forças do cinema brasileiro sentiram que era o momento de unir esforços em torno de sua própria sobrevivência. Produzia-se, desse modo, um certo sentimento de euforia, como se cada solitário filme brasileiro representasse a esperança ou o desejo de que o País voltasse a ser manifestado por meio de sua cultura. Assim, a expressão “cinema da retomada” se apresentava não por meio da defesa de um ideário estético estrito em torno de determinadas tendências estilísticas para o cine-

ma brasileiro, mas, na verdade, surgia como a expressão de uma ampla coalização política em prol da própria ideia de cinema brasileiro. Nessa proposta inicial, a "retomada" significaria apenas a continuidade de nosso cinema, a recuperação do ritmo de produção, ou seja, seria um "termo neutro", sem se opor aos movimentos anteriores, sem nenhum ideário programático. Havia uma ideia de "totalidade" por trás da expressão "cinema da retomada", como se abarcasse todos os "cinemas brasileiros", em suas mais diferentes expressões, que não entravam em conflito mas se complementavam para formar um panorama amplo das múltiplas facetas de nossa cultura, expressando um tom otimista democratizante, aderente aos discursos do momento de redemocratização brasileira, em especial do governo Fernando Henrique Cardoso.

Ao mesmo tempo, era preciso afirmar que o cinema brasileiro embarcava em um novo momento histórico, dados os traumas do fim da Embrafilme, entre diversas acusações que desgastaram a própria imagem do cinema brasileiro ao longo dos anos 1980. O cinema brasileiro precisava se "modernizar", assim como a própria sociedade brasileira, cujo processo de redemocratização representou a ascensão de um modelo globalizante, de tendência liberal, visando à integração da economia brasileira aos rumos de um capitalismo global, em processo crescente de mundialização. Ou seja, se a "retomada" representava somente a continuidade da produção cinematográfica, era preciso, no entanto, assinalar que se entrava num novo momento, diferente do anterior, regido pela Embrafilme – ou ainda, em um "novo ciclo". O "cinema da retomada"

representaria, então, o último entre os tantos ciclos que caracterizaram a escrita oficial de nossa história, definida por espasmos de descontinuidade. Esse novo momento do cinema brasileiro era aderente ao próprio novo momento do País, em torno das ideias de "transformação modernizadora", "abertura global", "dinamismo competitivo", numa ótica capitalista de democracia que, como veremos, se sustenta nos discursos de universalismo, diversidade e totalidade.

Dadas essas considerações iniciais, este estudo pretende apresentar um olhar de contexto para o cinema brasileiro dos anos 1990. No entanto, não busco aqui fornecer um amplo panorama do cinema da década passando em revista suas principais tendências, os filmes de maior destaque e seus realizadores, ou ainda, uma análise da política pública e do mercado audiovisual. Este estudo pretende fazer um recuo, para promover uma reflexão sobre a "operação historiográfica", ou, ainda, sobre a "escrita da história", usando os termos de Michel de Certeau (1982) e Hayden White (2008). Ou seja, busca-se refletir quais foram os condicionantes históricos que permitiram que a expressão "cinema da retomada" se estabelecesse com "eficácia discursiva" para se consolidar como o discurso dominante sobre as narrativas em torno do cinema brasileiro dos anos 1990.

Dessa forma, este estudo tem um desejo de história, por meio de uma meta-história. Ou seja, em vez de apresentar a história do cinema brasileiro dos anos 1990, com seus principais destaques, marcos e características gerais, pretende-se realizar uma "revisão crítica" do cinema bra-

sileiro da década, em torno de uma reflexão sobre a expressão "cinema da retomada". Ou seja, busca-se problematizar porque a expressão tornou-se a chave elucidativa ou proposta de síntese, ou, ainda, elemento central de uma proposta de história do cinema dessa década.

Por uma perspectiva teórico-metodológica, este estudo é bastante influenciado pela chamada "*new film history*" (nova história do cinema)¹. A partir de meados dos anos 1980, um conjunto de autores começou a questionar os formatos canônicos de escrita da história do cinema, que, em geral, privilegiam uma sucessão de obras de exceção ("obras-primas") e seus diretores, vistos como "autores". Ou seja, a história do cinema, geralmente escrita por críticos, tinha como base o binômio autor-obra. Os teóricos da "*new film history*", por sua vez, incorporaram os aportes teórico-metodológicos da chamada "*nouvelle histoire*", da terceira geração da Escola dos Annales². Essa geração de historiadores franceses, composta por teóricos como Jacques Le Goff, George Duby, Christiane Klapisch-Zuber e Pierre Nora, entre outros, propôs uma reavaliação dos métodos historiográficos, abrindo-se para outras categorias de problemas, expandindo o campo de investigação da história dos métodos mais tradicionalistas ligados à história quantitativa e à formação de uma "história total"³. A "nova história" buscou superar as leituras oriundas do

¹ Mais detalhes sobre a "*new film history*" podem ser obtidos na ótima introdução de Chapman, Glancy, Harper (2007).

² Para uma análise mais aprofundada sobre a contribuição da Escola dos Annales, ver Burke (1992) e Dosse (2003).

³ Ver Le Goff e Nora (1988) e Le Goff (1990).

historicismo positivista, questionando a objetividade da produção de conhecimento histórico e a produção da história com sua relação com a verdade e o real, bem como a teleologia da evolução e do progresso.

Incorporando os preceitos da "nova história" no campo dos estudos cinematográficos, a "*new film history*" buscou ampliar o campo da pesquisa historiográfica em cinema, incorporando os aspectos de entorno na escrita da história, como os institucionais, tecnológicos, legais, sociais, etc. Ou seja, a história do cinema deve ser escrita não somente a partir de uma sucessão de filmes e diretores, mas também deve levar em conta as transformações tecnológicas, a política pública, a crítica cinematográfica, a preservação de acervos, os festivais de cinema, a distribuição e a exibição cinematográficas, os estudos de recepção, entre muitos outros campos e variáveis que estão em direta ou indireta conexão com os filmes e as obras em si.

Em consonância com os princípios teóricos estabelecidos pela chamada "nova história", este trabalho busca refletir sobre o processo da escrita da história como uma "operação historiográfica", nos termos de Certeau (1982), ou seja, uma espécie de meta-história, em que se analisam os condicionantes históricos que permitiram que a história fosse escrita de um determinado modo, ou, ainda, como certa narrativa histórica constituiu-se como uma matriz interpretativa que adquirisse legitimidade entre seus pares para representar o discurso canônico de seu tempo.

A partir de então, fui apresentado a um leque de estudos sobre a "nova história", e também sobre a contribuição brasileira a esse campo, com as pesquisas de autores como

Sheila Schvarzman (2007) e Arthur Autran (2007), entre vários outros, acerca das relações entre história e historiografia do cinema brasileiro.

Em especial, este estudo é diretamente influenciado por dois pesquisadores brasileiros. O primeiro deles é Jean-Claude Bernardet, em especial sua *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. Nesse livro seminal, publicado em 1995, o autor critica os esforços de periodização do cinema brasileiro em ciclos, que contribuem para a exclusão de determinados aspectos da trajetória do nosso cinema. É o que justifica a opção pelo período dos “ciclos regionais”, desconsiderando outros surtos de produção que ocorrem em outros períodos. Ou ainda, concentrando-se na produção das obras ficcionais, em detrimento dos filmes de não ficção, como os cinejornais e, em especial, os de “cavação”, que eram, no período, a principal fonte de realização cinematográfica.

O livro abre com uma crítica à formação dos mitos de origem do cinema brasileiro, sem que haja uma pesquisa mais acurada das fontes históricas. A escolha desse marco inaugural do cinema brasileiro teria sido o dia 19 de junho de 1898, quando Alfonso Segreto filmou a vista da Baía de Guanabara tomada do convés do navio que chegava da Europa. Estava criado, então, o mito de origem do cinema brasileiro, conforme a narrativa de Vicente de Paula Araújo (1976), reproduzida, sem grandes alterações, por autores como Paulo Emílio Salles Gomes (1980) e Jurandir Passos Noronha (1987). O gesto de Bernardet procura lançar um questionamento sobre a acuidade da observação de Araújo. Por que a origem do cinema brasileiro seria o da

filmagem de uma tomada, e não o da exibição de um filme para o público, como no caso da data de dezembro de 1895 quando os Irmãos Lumière projetaram seus primeiros filmes? Será que Alfonso realmente filmou a tomada, já que não há nenhum registro de que ela foi de fato exibida?

Mais do que obter respostas, os questionamentos de Bernardet jogam luz para a meta-história, ou seja, propõem uma reflexão sobre as circunstâncias históricas que naturalizam certas asserções acerca da trajetória de nosso cinema, quando na verdade essas são conclusões construídas pelos autores que a escreveram. Ou seja, o livro de Bernardet questiona certos mitos presentes na escritura que se consolidou como canônica para representar a trajetória do cinema brasileiro. Apresenta, portanto, um olhar original em torno da historiografia do cinema brasileiro, com outros instrumentos analíticos.

Além do livro de Bernardet, minha referência mais acentuada é o brilhante trabalho de pesquisa de Julierme Morais, professor do Departamento de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), por meio de suas pesquisas de mestrado e doutorado, além de livro publicado em 2019⁴. Alimentando-se do seminal campo proposto por Bernardet e pelo percurso da “nova história”, Morais examinou os condicionantes históricos que permitiram que a narrativa construída por Paulo Emílio Salles Gomes se

⁴ Ver Morais (2010, 2014, 2019). A dissertação de mestrado de Morais, defendida em 2010, foi transformada em livro em 2019. O doutorado foi defendido em 2014.

tornasse canônica para compreender a trajetória do cinema brasileiro.

O autor examina as condições históricas que motivaram uma leitura convencional da trajetória do cinema brasileiro, estabelecida por Paulo Emílio Salles Gomes, em três escritos: *Panorama do cinema brasileiro: 1896-1966* (1966), *Pequeno cinema antigo* (1969) e especialmente *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973)⁵. Segundo Moraes, a história do cinema brasileiro escrita por Paulo Emílio constituiu uma teia interpretativa com inegável “eficácia discursiva”, já que se coaduna com o pensamento intelectual paulista que se desenvolve entre os anos 1930 e 1950, em que o autor conquistou respeitabilidade pelas amplas relações adquiridas, como membro da revista *Clima* e do Clube de Cinema de São Paulo, passando pela formação acadêmica na USP e o trabalho na Cinemateca Brasileira, além de sua contribuição como crítico do Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*. Respaldaado por essa trajetória que lhe conferia um prestígio entre a intelectualidade paulista, Paulo Emílio pôde realizar uma complexa forma de síntese entre aportes teóricos e políticos a princípio contraditórios. Utilizando como base a proposta de narrativa histórica cunhada por Caio Prado Júnior, em especial em *Formação do Brasil contemporâneo* (1942), Paulo Emílio promoveu uma aproximação do nacionalismo desenvolvimentista do *Instituto Superior de Estudos Brasileiros* (ISEB) com os ideais estéticos de adesão ao

⁵ Publicados originalmente em diferentes veículos, os três artigos foram reunidos em Gomes (1980).

cinema moderno, defendidos pelo grupo de cineastas do Cinema Novo.

A originalidade da contribuição de Moraes é a de desvelar as condições históricas que sedimentaram a leitura de Paulo Emílio, formando uma teia interpretativa da trajetória do cinema brasileiro, que se apresenta até hoje como eixo central de entendimento sobre o nosso cinema. O autor irá analisar quais circunstâncias históricas tornaram possíveis que a leitura de Paulo Emílio se tornasse canônica, ou seja, como o texto possuiu uma "eficácia discursiva", em termos tanto de seus postulados metodológicos quanto de suas estratégias narrativas.

Entender os pressupostos de formação dessa leitura permite uma maior compreensão dos arranjos encontrados pelo autor para compor essa narrativa, em que algumas peças são destacadas e outras são simplesmente negligenciadas. Como exemplo, Moraes aponta para uma diminuição da importância histórica, em termos críticos ou mesmo estilísticos, da chamada "chanchada" no cinema brasileiro, cujos filmes eram vistos apenas pelo sucesso comercial mas com pouca relevância histórica, crítica e criativa. Por outro lado, a base canônica da leitura de Paulo Emílio alça o Cinema Novo como verdadeiro pilar que sintetizaria os principais avanços do cinema moderno em termos mundiais. A partir dessa leitura, o Cinema Novo tornou-se a referência central e incontornável do cinema brasileiro, a partir do qual todos os demais movimentos e ciclos posteriores teriam que dialogar, aproximando-se ou mesmo se afastando dele.

Esta tese herda uma inquietação similar à de Moraes, trazida para o contexto do cinema brasileiro a partir dos anos 1990. Um conjunto de circunstâncias históricas estimulou que uma leitura do período se tornasse canônica por meio da expressão "retomada do cinema brasileiro". Este estudo pretende destacar as condições históricas que levaram à formação dessa expressão, como forma de sobrevivência dos traumas recentes tanto do processo de redemocratização brasileira como do próprio cinema nacional, assolado pelo fantasma da descontinuidade. A radical ruptura promovida pelo Governo Collor enfatizou a necessidade de se recorrer à velha tradição da renovação do cinema brasileiro por meio de ciclos, que sempre funcionaram como a base da metodologia da historiografia clássica. Ainda que o termo "retomada" seja de demarcação um tanto imprecisa, apontando apenas para a continuidade da produção, e não para qualquer traço mais orgânico que aproxime esse conjunto de filmes, a ampla adesão desse termo contribuiu para a consolidação de uma "imagem" do cinema brasileiro do período. Essa "imagem" tornou-se "história", ou seja, a produção dessa teia interpretativa sobre a trajetória do cinema brasileiro a partir de meados dos anos 1990 jogou luz para um conjunto de filmes e processos, mas deixou à margem um outro conjunto de transformações que começavam a ser gestadas no cinema brasileiro do período e que desabrocharam de forma mais evidente a partir de meados dos anos 2000.

Em suma, incorporando o pensamento desses autores, uma outra forma de apresentar os desafios deste estudo é se perguntar quais foram os processos e os condicio-

nantes históricos que tornaram possível que a expressão "cinema da retomada" passasse a ser dominante para sintetizar a trajetória do cinema brasileiro dos anos 1990. Ou ainda, que processos históricos legitimaram que a expressão "cinema da retomada" fosse incorporada na escritura institucionalizada da história do cinema brasileiro?

Assim, este estudo não oferece um panorama das tendências e características gerais do cinema brasileiro dos anos 1990, mas pretende examinar os paradoxos, as fissuras, os impasses que estão por trás da consolidação da expressão "cinema da retomada" como representativa da trajetória do cinema dessa década.

Um dos pontos de partida deste estudo, portanto, é demarcar que o "cinema da retomada" não é plenamente aderente ao cinema brasileiro dos anos 1990, ou seja, que na verdade essa expressão representou uma construção forjada, sinalizando uma apenas aparente ideia de totalidade. Busca-se, portanto, jogar luz para que a trajetória do cinema brasileiro dos anos 1990 não seja vista como mero sinônimo da ideia de "cinema da retomada". Em outras palavras, ainda que o "cinema de retomada" se apresente como uma proposta de totalidade, não manifestando um ideário estético explícito, abarcando as diversidades dos modos de fazer cinema no País, o que este trabalho busca esclarecer é que este discurso é, na verdade, mera estratégia retórica para dissimular o que na verdade se apresenta como um projeto prescritivo para o cinema brasileiro. A política pública, o jornalismo cultural e certos setores industrialistas do cinema brasileiro atuaram implicitamente para legitimar a ideia de que o "cinema da retomada"

representaria não apenas a esperança de sobrevivência do cinema brasileiro, mas as ideias de democracia, diversidade e totalidade. No entanto, os paradoxos desse discurso desvelam a existência de um projeto prescritivo para o cinema brasileiro, bastante aderente às próprias transformações do Estado e da sociedade brasileira do período durante o governo Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), em torno de tendências liberais-desenvolvimentistas cosmopolitas. Em suma, este estudo busca desvelar o projeto programático prescritivo que se esconde por trás da aparente neutralidade da expressão "cinema da retomada" e seu discurso de diversidade totalizante. Se, de um lado, essa expressão-síntese foi fundamental como elemento narrativo para a defesa da sobrevivência do cinema brasileiro do período, gravemente abalado institucionalmente, por outro lado, gerou um conjunto de apagamentos.

O discurso do "cinema da retomada" certamente foi eficaz para recobrar o cinema brasileiro do seu estado de coma induzido no início dos anos 1990. No final da década, ainda que com visíveis limitações, o cinema brasileiro encontrava-se em outro estágio em termos de seu volume de produção e de sua contribuição social, artística e econômica. No entanto, não é o objetivo desta publicação apresentar e descrever os esforços de sustentação do cinema brasileiro do período mas promover uma análise crítica da expressão "cinema da retomada". Assim, esta publicação faz questão de claramente expor seu viés intitulado-se como uma "revisão crítica do cinema da retomada". Com isso, remeto-me explicitamente ao seminal livro de Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Nesse livro,

publicado originalmente em 1963, Glauber passa em revista uma trajetória do cinema brasileiro, mas do ponto de vista do Cinema Novo, em franco processo de formação. Ou seja, seu livro não busca promover um panorama equilibrado entre as várias tendências do cinema brasileiro, mas analisar sua trajetória história por um viés específico. Talvez essa linhagem possa contribuir para justificar a ênfase demasiado crítica em relação ao "cinema da retomada". De todo modo, cabe esclarecer que meu desejo não é, em nenhuma hipótese, simplesmente depreciar a contribuição dessa geração de agentes e realizadores nesse esforço social e político de reconstrução do cinema brasileiro, ou de desmerecer o valor estético de vários dos filmes dos anos 1990. Este livro não busca ser uma publicação sobre a história do cinema brasileiro dos anos 1990, mas um trabalho sobre historiografia, isto é, uma reflexão sobre determinados contextos e condicionantes da história. O objetivo aqui, que procurei esclarecer nessa introdução, é simplesmente ser um ponto de partida para refletir sobre o processo de escrita da história do cinema brasileiro a partir dos anos 1990, expondo os paradoxos que estruturam o "cinema da retomada" como pilar central do cinema brasileiro do período.