

FILME HISTÓRICO E IDENTIDADE NACIONAL: O EXEMPLO DE LAMARCA

Miriam de Souza Rossini^v

Resumo:

O presente trabalho pretende avaliar como os filmes de reconstituição histórica vêm, desde a década de 90, ajudando a propor discussões em torno da identidade nacional brasileira, tomando como exemplo o filme *Lamarca*, 1994, de Sérgio Rezende. A hipótese é de que numa época em que o avanço da globalização econômica provoca uma certa diluição de fronteiras culturais, o filme histórico apresenta-se como uma defesa do nacional, ou pelo menos com propostas de reavaliação sobre o tema. Embora, no Brasil, o filme de caráter histórico nem sempre seja bem visto, por ter optado em outras épocas por seguir tendências oficialistas, nos últimos anos ele vem embalado por um outro tipo de opção (ou quiçá intenção). Com isso resgatam-se os projetos daqueles que a historiografia convencionou chamar de “vencidos”, mas cujos atos continuam servindo de inspiração para o presente.

Palavras-chaves: Filme histórico, identidade nacional, globalização.

Representar a história no cinema com certeza não é uma tarefa fácil para o cineasta, pois além de estar trabalhando com algo que em si já é uma representação, ele também acaba se inserindo nas disputas simbólicas (e às vezes nem tão simbólicas) que existem acerca do entendimento dessas representações históricas. Isso por que o cineasta está inserido-se no próprio âmbito da identidade de um país: de como ele se vê e se representa, e também de como ele quer ser visto. Daí que a escolha do que representar, além de estar ligada aos interesses pessoais do cineasta, também revela as discussões teoricamente predominantes no momento em que o filme é feito, bem como o imaginário do grupo social retratado.

Este pé no passado e no presente torna o filme de reconstituição histórica, ou seja, aquele tipo de filme que resgata eventos ocorridos efetivamente, em uma espécie de panorâmica sobre as discussões e motivações do momento em que o filme é feito. Isso porque o cineasta não resgata no passado qualquer fato, mas sim aquele que pode melhor traduzir as suas angústias e

preocupações atuais, que costumam também ser, mesmo inconscientemente, as angústias e preocupações da sociedade na qual o cineasta está inserido.

No atual momento histórico, as discussões predominantes estão em torno da globalização (ou da glocalização, como querem alguns) e de seus “efeitos colaterais”. Segundo Renato Ortiz,^v o processo de globalização da economia já vinha sendo sentido desde os anos 50, mas é só no início dos anos 90 que ele se torna perceptível em vários níveis (econômico, social, cultural). Os efeitos sociais deste processo econômico provoca o que ele chama de mundialização da cultura, ou seja, agora os produtos culturais, assim como os bens de consumo, são produzidos deslocalizadamente visando a um público global. Produtos culturais (como o nome já deixa entrever) são mercadorias comercializadas mundialmente no mercado de bens culturais. Não são mais representantes da cultura nacional (outro conceito que começou a cair em descrédito, segundo Ortiz). Para ingressarem neste novo mercado, os bens culturais precisam perder o seu caráter local, a fim de ficarem palatáveis para qualquer espectador de um lado a outro do planeta.

Este produto artístico, produzido de uma forma desterritorializada, cosmopolita já traz em seu processo de criação o desejo de agradar “ao mundo inteiro”, de ter ressonância internacional. Por isso, por exemplo, na literatura, a história pode desenrolar-se numa cidadezinha do interior francês, mesmo que o autor não seja francês, pois ele é um viajante com experiências globalizadas e não alguém preso a determinadas questões da velha cultura nacional, ou querendo refletir a respeito destas. Seu olhar está virado mais para fora do que para dentro das suas fronteiras territoriais, pois hoje o mundo apresenta-se como um espaço sem demarcações de linhas divisórias estáveis – pelo menos no plano do imaginário e dos bens culturais mundializados, já que a obrigatoriedade do passaporte para se ingressar num outro país é cada vez maior, e seu controle mais rígido.

Dentro deste contexto globalizado, insere-se o cinema, arte-indústria por excelência, sendo que o aspecto da indústria é o mais perceptível atualmente. Hoje, uma película produzida por um estúdio estadunidense, possui diretor italiano, atores franceses e ingleses, e cenários asiáticos. O público para o qual se dirige? O mundo inteiro. Esta é uma perspectiva que já vem embutida na feitura dos filmes, como nos mostra o diretor Bruno Barreto numa entrevista à Folha de S. Paulo, falando do seu filme *O que é isso companheiro*: “Meu filme não é regional, mas completamente universal, olha o Brasil de fora para dentro”. A atriz

francesa Juliette Binoche, numa entrevista para um número recente da revista de circulação interna da Varig, Ícaro, fala da necessidade que um ator, hoje, tem de falar inglês, caso contrário restringe muito o seu campo de trabalho. Aliás, foi por trabalhar num filme inglês que ela ganhou o Oscar de Melhor Atriz Coadjuvante, prêmio cinematográfico americano.

Se para a literatura valeu por muito tempo aquela velha afirmação de que quanto mais local mais geral, por que conseguia captar aspectos únicos e ao mesmo tempo comuns aos seres humanos, organizados em suas sociedades diferenciadas, com suas culturas diferenciadas; para o cinema esta máxima foi sendo desqualificada. A centralidade da cultura é algo do passado. O que importa agora é mostrar que a cultura é a mesma e que as questões centrais sobre a cultura são as mesmas em todo o planeta. A calça jeans usada pelos brasileiros também é usada pelos asiáticos; o McDonald's encontra-se em qualquer esquina de uma grande ou de uma pequena metrópole globalizada. Star Wars, a ameaça fantasma, foi visto e esperado pelos públicos mais diferentes (mas iguais) por países afora. E agora este mesmo público mundializado espera o segundo episódio da série para saber como o inocente Anakin Skywalker se transforma no diabólico Darth Vader.

Dentro deste novo cenário, povoado de seres míticos da indústria cultural, qual o espaço para os velhos mitos e heróis nacionais que ajudavam a marcar a identidade de um grupo, e sua conseqüente alteridade em relação a outro grupo? Onde ficam as representações de caráter local, entendidas preferencialmente por uma cultura e não por outra? Qual o espaço para a velha história nacional?

Néstor Canclini, em seu livro *Consumidores e Cidadãos*,^v nos mostra que aquelas películas com caráter marcadamente local estão confinadas num gênero novo: filmes nacionais. Para confirmar isso, basta circular por qualquer locadora de porte médio a grande para ver que aquela afirmação de Canclini está correta (locadoras pequenas não perdem tempo com filmes nacionais, a menos que tenham feito muito sucesso como Central do Brasil). Raramente vistos, e empoeirando nas prateleiras, lá estão os filmes nacionais, produtos desmerecidos, pois falam de um universo local que, parece, tornou-se desconhecido daqueles para os quais foram produzidos.

Como afirma Ortiz, nestes novos tempos o longe tornou-se perto, e o perto virou um solene desconhecido, pois o público mundializado é organizado conforme seus gostos e poder aquisitivo, e não mais conforme o seu pertencimento a um determinado local, ou a uma dada

cultura. No entanto, será que as coisas se processam realmente assim? Será que aqueles que lidam com cinema, e com a cultura em geral, sentem-se totalmente satisfeitos produzindo estes gêneros de consumo? Não há mais espaço para as velhas identidades locais? Ou seja, não há resistência ao processo de mundialização cultural?

Basta olhar nos noticiários televisivos para vermos que as coisas não se processam tão pacificamente assim. Por todos os lados, seja em países ricos ou pobres, os movimentos sociais antiglobalização, organizados ou não, disseminam-se. Os grupos de fundamentalistas também.

É dentro deste contexto que coloco a atual “febre” de filmes de caráter histórico. No Brasil, o filme de reconstituição histórica nunca foi bem visto nos meios cinematográficos, e nem entre a crítica e o público, pois em geral estes filmes enfocando a história foram usados como forma de promover os poderes instituídos, bem como os símbolos e os mitos nacionais. Costumava ser, portanto, um cinema de cunho bastante conservador e didático, sem grandes seguidores entre nós.

A década de 70 transforma esta relação, pois grande número de cineastas tinha outra intenção em mente. Através da resignificação dos fatos passados, da dubiedade, da alegorização, o filme de reconstituição histórica acabou se transformando num excelente meio de denunciar a ditadura. Assim, durante aquele período, conviveu-se com duas formas de filmes históricos: do ultraconservador *Independência e Morte*, 1972, de Carlos Coimbra, ao debochado *Xica da Silva*, 1976, de Carlos Diégues. Terminada ditadura, o filme de reconstituição histórica caiu novamente no esquecimento, embora a lição tenha ficado.

O fim do regime militar coincide com uma séria crise na produção cinematográfica brasileira e mundial, devido a várias razões, entre elas o encarecimento da produção de um filme. Este encarecimento acentuou-se ao longo dos anos 90, pois a qualidade técnica que se exige das películas hoje é muito maior; com isso tornou-se quase impossível fazer cinema nos moldes antigos, sem uma planilha de gastos e de arrecadação. O diretor Sérgio Rezende deixa isso bem claro numa entrevista que deu a *Revista O Olho da História*, em 1996, quando filmava *Canudos*:

“O Glauber quando veio filmar no sertão contava com ele mesmo, com o Maurício e com o câmera. Era só chegar lá e filmar. Nossa realidade é diferente: quando a gente

se desloca, são quatro caminhões e dez ônibus. Não se trata de um filme de autor que exige uma câmera na mão e uma idéia na cabeça.”^v

Era preciso profissionalizar o setor; investir em marketing tanto quanto em produção; fazer acordos com grandes produtoras a fim de poder distribuir e exhibir o filme.

O quadro cinematográfico brasileiro que iniciava sombrio nos anos 80, tornou-se mais tenebroso nos anos 90, quando o então presidente, Fernando Collor de Mello, fechou a Embrafilme, distribuindo a verba da entidade para a Funarte, a nova instituição encarregada pelo setor da cultura no país, incluindo aí o cinema.

Embora a Embrafilme fosse duramente criticada por todos os diretores que não conseguiam participar de sua estrutura, fechá-la sem qualquer aviso prévio significou o golpe de misericórdia no combalido cinema nacional. Além do que perdíamos o grande distribuidor do filme brasileiro. Entre 1990 e 1993, tivemos apenas 10 filmes de ficção em longa-metragem, sendo que três produzidos e encenados pela Xuxa, pelos Trapalhões e pelo Sérgio Malandro, personagens de grande apelo popular e infanto-juvenil devido ao seu trabalho na tevê, o que já lhes garantia um público certo.

Foi dentro deste quadro desolador, e imbuído de um espírito de luta que Sérgio Rezende resolveu resgatar a figura de Lamarca, Capitão do Exército Brasileiro que deserdou em janeiro de 1969 para juntar-se ao movimento guerrilheiro. O diretor iniciou a produção do seu filme em 1991, após uma conversa entre os cineastas e o Secretário da Indústria e Comércio, Luiz Paulo Veloso, que foi apresentar as propostas do governo federal para o cinema. O diretor conta que durante a reunião

“o Veloso chegou lá, já tarde, fumando um charutão, e começou a dizer que a economia, agora, havia se tornado mundial e que o Brasil não poderia produzir tudo, mas apenas aquilo que fosse competitivo no mercado internacional. Acabou dizendo que fazer cinema no Brasil não valia a pena, que era mais negócio importar filmes. E essa situação — na qual não se precisava do Brasil, não se precisava falar português — pareceu-me uma tragédia que acabou me inspirando para a filmagem de uma outra tragédia: a vida do Lamarca.”^v

Nesta rápida exposição do diretor vemos entrelaçados os dois assuntos de que falamos antes: a) a globalização da economia e sua conseqüente face social: a mundialização da cultura, e b) o uso da história como forma para se contrapor ao presente. A estratégia é semelhante àquela usada pelos cineastas dos anos 70, que foram buscar na história o meio de denunciar ou de dialogar com o presente. No entanto, nos anos 90, o resgate da história se dá em outro contexto, que é o de se contrapor aos efeitos sociais da mundialização da cultura e com isso demarcar o espaço da identidade nacional, que por sua vez demarca a alteridade com o de fora.

A questão da identidade é uma das que voltaram com força em fins do séc. XX e começo do séc. XXI, devido a esta espécie de homogeneização cultural que as pessoas apresentam, e que é muito reforçada pelos meios de comunicação. Para Stuart Hall, a identidade, ou a identificação, é aquilo que sutura um grupo social, estando, assim, sujeita ao jogo da diferença. Afirma o autor que:

“como num processo, a identificação opera por meio da *différance*, ela envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a demarcação de fronteiras simbólicas, a produção de “efeitos de fronteira”. Para consolidar o processo, ela precisa daquilo que é deixado de fora – o exterior que a constitui.”^v

Não queremos, com isso, demarcar uma identidade nacional una, imutável, para toda uma coletividade, mas sim ressaltar este aspecto de sutura de que fala Hall, ou seja, aqueles traços distintivos de uma cultura que a unem internamente, diferenciando-a dos demais. Dentre estes traços, um que costuma ressaltar-se como elemento de identificação interna é a história de um povo, pois é através dos mitos e heróis nacionais que se articula esta sensação de pertencimento e de continuidade que a idéia de nação nos dá. Além do mais, é nos fatos passados da história nacional que se costuma buscar as explicações do presente e, também, as possíveis saídas para o futuro.

Portanto, quando Sérgio Rezende vai em busca da história do Capitão Lamarca para dialogar com o seu presente, ele se coloca dentro deste contexto, dentro deste jogo: o das identidades. Para o diretor, em seu desabafo, parecia terrível demais desistir de fazer filmes brasileiros, falados em português (língua pouco difundida, ainda mais perto do inglês ou do

espanhol, línguas globalizadas por excelência). Sua forma de protesto, de ir contra a maré foi justamente resgatar o que há de mais local num país: sua história. E não qualquer parte da história. Rezende resgatou um personagem trágico como ele define Lamarca. Alguém que foi derrotado, mas que pelo menos morreu lutando pelos seus sonhos, atitude essa que expressava bem o sentimento do diretor naquele momento.

Talvez, por isso mesmo, Lamarca tenha tido um relativo sucesso de público, servindo como deflagrador de uma discussão maior sobre o cinema nacional e a necessidade de incentivá-lo. Ao contrário do posicionamento governamental do início da década, em meados dos anos 90 já havia uma Lei do Audiovisual que embora sem ser perfeita ajudou na produção de novos títulos. Vários prêmios e concursos também vieram em favor do cinema nacional, embora não se tenha resolvido o problema da distribuição, o que é uma outra questão.

Dentro desta nova conjuntura, um pouco mais favorável, muitos diretores voltaram-se para os filmes de reconstituição histórica, apesar da desconfiança dos críticos em relação a este gênero (desconfiança que na verdade se estende a todo o cinema brasileiro).^v Durante a década de 90, foram lançados aproximadamente 100 filmes, e destes quase 20% são filmes de reconstituição histórica (ou seja, baseados em um evento que de fato ocorreu ou na biografia de alguém), ou são filmes de época (localizados num tempo passado, mas cujo enredo não é verídico).

Sérgio Rezende de novo nos serve de exemplo. A busca por olhares diferentes com certeza marcou o trabalho cinematográfico deste diretor: além de Lamarca, ele dirigiu, nos 90, a superprodução *Canudos*, que mistura filme de época com reconstituição histórica, e o bilíngüe *Mauá, o imperador e o rei*, duas outras tentativas de marcar a identidade nacional. *Canudos*, ainda enfocando a derrota, mas sem deixar de falar da luta de um povo contra as agruras e os desmandos dos governantes. *Mauá* apontando para um homem decidido a vencer apesar dos entraves (políticos, sociais, econômicos). Típica história do self made man, que não é assunto habitual da nossa cinematografia, mais afeita às derrotas e às perdas, *Mauá* era a busca de um olhar redentor no passado e que pudesse, talvez, inspirar o presente e o futuro.

Lamarca, porém, foi seu ponto de partida. Foram dois anos de pesquisa e sete versões do roteiro, numa produção que consumiu U\$ 1.300 mil. Tudo isso para ficar em cartaz nove semanas, movimentando 109 mil espectadores, algo que a crítica Anamaria Rossi, do *Correio Braziliense* (9/7/1994) considerou uma “verdadeira façanha em se tratando de uma produção

nacional, distribuída por uma empresa governamental e versando sobre um tema genuinamente brasileiro”.

A ênfase no caráter de “localismo” do filme é ressaltada não apenas neste, mas também em outros textos sobre a película. Naquele já distante 1994, Lamarca era apontado, inclusive, como a possibilidade de a crítica especializada voltar a falar sobre cinema brasileiro, como disse Eugênio Bucci: “Fui assistir a Lamarca, de Sérgio Rezende. Foi como desembarcar numa anistia, como achar alguém com quem conversar” (O Estado de S. Paulo, 14/5/1994). A própria crítica sentia-se exilada por aquele “vazio existencial” que provoca a falta do cinema brasileiro nas telas. Na mesma matéria, Bucci avalia: “Criticar filmes estrangeiros, de vez em quando, até que tem lá o seu encanto. Mas criticar só filme americano o tempo todo é mais ou menos como conversar com árvores. Ou com formigas”. Ou seja, por mais que você fale, o diálogo não se estabelece, pois para uma árvore ou para uma formiga a sua existência (ou as suas ponderações) não faz a menor diferença.

Mesmo não tendo sido uma unanimidade entre a crítica, afinal muitos viram nele apenas a espetacularização e a banalização da história, o filme de Sérgio Rezende serviu para provocar também uma grande polêmica nacional. Por ser um fato bastante recente, com muitos dos seus participantes diretos e indiretos ainda estando vivos, Lamarca reeditou entre setores militares a vocação para a censura. O general Nilton Cerqueira, que nunca afirmou nem desmentiu que matou Carlos Lamarca, tentou impedir que o filme fosse exibido, pois mostrava os militares como bandidos, enquanto transformava o ex-capitão, em herói. Justo ele que, segundo os militares, era o verdadeiro traidor da Pátria, pois havia desertado do Exército Brasileiro e passado para o lado dos guerrilheiros comunistas. Ou seja, havia trocado de exército.

Outros, que conviveram com Lamarca, ou que viveram naquela época, apontaram que o filme estava aquém do personagem no qual buscava inspiração. Lamarca havia aterrorizado uma época com seus assaltos a banco, com suas ações de guerrilha urbana. Era uma figura constante dos noticiários locais. No entanto, no filme, o capitão está preso dentro de uma casa, dentro da qual o espaço de movimentação é limitado. Prisioneiro de sua causa, de seu temperamento ou de seu tempo?

Aqui fica implícita a postura do diretor diante do seu presente ao optar pelo resgate de um fato acontecido durante a ditadura militar, e que enfatiza a derrota: eram anões lutando

contra gigantes. As possibilidades de uma guerrilha urbana pareciam tão impossíveis quanto devia parecer impossível para o diretor lutar contra o gigante globalizado que impunha filmes falados em inglês, ao invés de em português.

Se na cidade não é possível fazer uma guerrilha, será que o campo é um lugar mais apropriado? Novamente tempos a resposta da história, emoldura plasticamente pela mão do diretor: não. A própria fuga de Lamarca, da cidade para o campo, já vai nos mostrando a pobreza, a miséria de uma gente que ainda vive como os personagens glauberianos do Cinema Novo. Os rostos marcados pela rudeza da vida nos faz mergulhar num mundo tão próximo de nós, e ainda assim tão longe do nosso cotidiano moderno.

A imensidão da natureza, de que os brasileiros tanto se ufanam, acaba por servir de prisão ao capitão da guerrilha. Capitão sem exército, perdido naquela terra igualmente perdida, sem saber para onde movimentar-se. A impossibilidade da ação, da salvação é uma espécie de cantiga que embala o filme, feito a voz da mulher árabe que chora a morte do filho. Esta voz acompanha Lamarca, desde Suez até o Brasil, e é no sertão nordestino que ela ganha uma nova conotação nos olhos do guerrilheiro: a miséria está ali, no coração de um país que ele conhece e desconhece.

Impossibilitado de dar continuidade a um movimento que libertasse o Brasil daquela ditadura, o personagem entra numa profunda reavaliação de sua vida, tentando resgatar as motivações dos seus atos. E talvez com isso convencer-se (e também ao público!) da importância da sua ação revolucionária.

Apesar disso, o que resta para nós, o público, é justamente a impotência traduzida nas escolhas estéticas do filme: a casa urbana, onde Lamarca passa a primeira parte da narrativa, ouvindo as histórias sobre a morte de vários de seus companheiros, sem que os possa ajudar; o sertão nordestino, onde uma natureza pujante serve como sua nova cela. Ou seja, para onde olhe, no campo ou na cidade, enxergam-se apenas os empecilhos.

Não existe salvação, portanto? Talvez agarrar-se ao mito, que entrega sua vida ao sacrifício, como indica a cena em que Lamarca é morto. Braços abertos sobre um tronco de árvore, ele é um cristo moderno pronto para ser devorado e, talvez, seguido. A guerrilha não deu em nada (será?), pois, como disse um general, um bando de garotos mal armados não tinha condições de fazer frente ao Exército Brasileiro. No entanto, foi justamente este bando

que provocou fraturas naquela estrutura de governo, possibilitando a outros setores da sociedade civil que se reorganizassem e resgatassem seus direitos constitucionais.

Esta é uma leitura possível do filme. Embora a guerrilha tenha oficialmente fracassado enquanto movimento armado, os seus frutos “simbólicos”, por assim dizer, continuaram dando frutos e movimentando a imaginação e a ação das pessoas. O próprio Sérgio Rezende, numa entrevista a Tuio Becker, disse que Lamarca era o líder de uma revolução fracassada, “mas também aquele que nos legou a idéia de que a vida é movimento constante e toda a realidade pode ser transformada”. (Zero Hora, 25/5/1994).

E é atrás desta transformação que Sérgio Rezende está. Por menor e mais insignificante que se seja, qualquer ação faz diferença, pois ela pode marcar o início de uma mudança estrutural, ou pelo menos de mentalidades. Seu filme é, portanto, o início de uma discussão que envolve a história nacional no cinema, e na esteira dele muitos outros vieram, resgatando outros projetos, vencidos ou não, resgatando outros heróis ou anti-heróis que ainda estão a mobilizar o imaginário social.

Fica subjacente, portanto, em boa parte desta discussão, a necessidade do filme brasileiro para o público brasileiro, a fim de que ele também se veja, representado por sua própria ótica, explorando questões que são pertinentes ao seu dia-a-dia, a sua vivência histórica. Por mais globalizado que se seja, o global não extingue o local, embora o transforme.

Resgatar traços tão pessoais, projetos tão pessoais de vida é resgatar a memória de cada um, aquilo que forma a sua identidade; identidade essa que me parece ser a busca de toda a década de 90. Ao apoiarem-se em eventos e em fatos do passado, os diretores dos filmes lançam mão daquilo que está na base da construção identitária de um grupo: sua história, para justamente, num mar de produtos mundializados poderem marcar sua alteridade. O uso da história no cinema define, assim, a busca por traços de distinção externa e por marcas de identificação interna, como disse antes. Ao mesmo tempo, esta é uma busca por aquilo que foi a motivação pessoal dos atos de cada um. É uma busca também pelo conteúdo, em oposição a este esvaziamento de significados, típico do mito, ou quiçá dos tempos pós-modernos.

Lutas ainda não vencidas, questões ainda não resolvidas, mas é para isso mesmo que o cinema as resgata: para que elas saiam do limbo do esquecimento, para que elas voltem as

nossas memórias e nos cutuquem, nos provoquem, nos incomodem com suas verdades às vezes falseadas, às vezes supervalorizadas.

Afinal, é isso mesmo o que o cineasta quer: provocar uma discussão do presente a partir de um fato passado, fazer com que o agora se olhe através daquilo que já foi. Se nos 70 a busca foi por fatos que exprimissem o desejo de liberdade, nos 90 a tônica foi a identidade. As lentes das câmeras voltaram-se para os pequenos acontecimentos rotineiros escondidos nos grandes fatos históricos. Fizeram como a maioria das pessoas, tentando resgatar o fio de suas idiossincrasias em meio a uma onda ao mesmo tempo massificante e fragmentadora.

^v Este texto faz parte de um projeto de pesquisa, sobre os filmes de reconstituição histórica e a memória nacional nos anos 90, que está sendo realizado na Unisinos. Participam do projeto os bolsistas: Felipe Basso (Unibic) e Júlia Capovilla (Fapergs).

^v ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. 3ª reimpressão. São Paulo : Brasiliense, 1998.

^v CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos*. 4ª ed. Rio de Janeiro : Editora da UFRJ, 1999.

^v Entrevista com Sérgio Rezende. IN: *O olho da história*, Revista de História Contemporânea, Bahia, 2(3), nov., 1996, p.166.

^v Op. cit., p.167.

^v HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? IN: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro : Editora Vozes, 2000, p.106.

^v No levantamento sobre críticas referentes ao cinema brasileiro, este posicionamento fica bem claro. Um exemplo. Durante toda a década de 90, a revista *Veja* apresentou apenas uma crítica favorável a algum filme brasileiro. Foi para *Os matadores*, de Beto Brant.

Miriam de Souza Rossini nasceu em Porto Alegre em 1965. Graduiu-se em Jornalismo pela PUCRS, em 1988, e em História pela UFRGS, em 1995. Concluiu Mestrado em Cinema na USP em 1994, cujo resultado da dissertação é o livro "Teixeirinha e o Cinema Gaúcho", editado pelo Fumproarte em 1996. Doutorou-se em História na UFRGS em 1999, com a tese: "As marcas do passado: o filme histórico como efeito do real". Possui artigos publicados sobre a relação entre Cinema e História em revistas de história como: Anos 90 (Porto Alegre), O Olho da História (Salvador), Vydia (Santa Maria), além de textos em anais de congressos de história. Também participou com dois verbetes da "Enciclopédia do Cinema Brasileiro", editado pela Editora Senac em 2000; e com um capítulo sobre Teixeira no livro "Cinema no Rio Grande do Sul", organizado por Tuio Becker e editado pela Unidade Editorial em 1996. Atualmente, leciona na Unisinos/RS nas áreas de Comunicação e História. Junto a esta universidade desenvolve projeto de pesquisa intitulado: "A construção da memória brasileira através do filme de reconstituição histórica dos anos 90".