



O ano em que meus pais saíram de férias. Fonte: <http://images.google.com>

A ditadura civil-militar sob o olhar de uma criança

Laudia de Oliveira Bolzan¹

Jornalista, radialista e estudante do curso de especialização em Cinema pelo Centro Universitário Franciscano

Resumo: Este artigo procurou sinalizar o período da ditadura civil-militar brasileira sob o ponto de vista de uma criança, através do filme *O ano em que meus pais saíram de férias*, de Cao Hamburger. A resposta buscada era como o regime se fazia presente para o pequeno protagonista e a maneira que o período foi retratado. O estudo ainda salientou a importância do cinema enquanto elemento capaz de informar, divulgar e resgatar momentos da história.

Palavras-chave: cinema-história; ditadura militar; O ano em que meus pais saíram de férias.

Abstract: This article attempted to bespeak the Brazilian civic-military dictatorship from the point of view of a child, through the movie *The Year My Parents Went On Vacation*, by Cao Hamburger. The searched response was how the regime showed itself to the little leading character and how this period was portrayed. The study also highlighted the cinema significance as an informative element capable to disclose and rescue the historical movements.

Key-words: Cinema history; military dictatorship; *The Year My Parents Went On Vacation*

O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS

O término do regime civil-militar² brasileiro foi um marco na história recente do País e os cineastas julgaram importante fazer com que este período fosse lembrado pelas gerações que viveram a época e mostrado aos mais jovens. Desta forma, no final da década de 90 e início dos anos 2000, teve-se uma boa safra de filmes que relataram a ditadura que assombrou o país de 1964 até 1985.

¹ laubolzan@gmail.com

² “o golpe militar de 1964 teve o apoio de lideranças civis, inclusive empresariais e religiosas, numa conjugação de ambições, intolerância e também de ignorância, que muitas vezes se confunde com a ingenuidade”. (CONTREIRAS, 2005, p. 10)

Este artigo tem como tema a representação da ditadura aos olhos de uma criança. Assim, seu objetivo é analisar de que maneira o personagem principal entra em confronto com o regime e quais as formas usadas para “informar” uma criança sobre a realidade em que se vivia. Para isto, foi analisado *O ano em que meus pais saíram de férias*, visto que é o único filme em que este ponto de vista é colocado em primeiro plano.

Para que os objetivos fossem atingidos, usou-se do recurso da análise fílmica. Assim, considera-se a metodologia como o processo de interpretação dos significados de imagem e linguagem através da desconstrução da película escolhida. Sendo assim, analisar

é despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise. (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 1994, p.15)

Feita a desconstrução, é preciso “estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir todo um significante”. Esta associação de fragmentos é de responsabilidade do pesquisador, que deve respeitar o objeto de estudo. Desta maneira, foram elencados parâmetros para a análise do filme, como a representação da década de 70 através do tempo e dos elementos cênicos, bem como o confronto do protagonista mirim com o regime. No entanto, teve-se que fazer um apanhado de como o cinema e a história se fazem presentes um ao outro, bem como um resgate do período vivido durante a ditadura. (AUMONT; MARIE, 1993, p.52-53)

CINEMA E HISTÓRIA: UM NOVO OLHAR

Cinema e História nem sempre trilharam o mesmo caminho. Os dois campos tiveram uma primeira aproximação no início do século XX, com a busca de novos argumentos para as telas, por parte dos cineastas. Assim, períodos importantes vividos pela sociedade mundial ganharam espaço na grande tela, o que levou aos espectadores as reconstituições de momentos importantes já vividos. Desta maneira, a sétima arte buscou roteiros para seus diretores na historiografia mundial.

A partir da década de 60, foi estabelecida a segunda relação cinema e história, que fez com que se mudassem os paradigmas da pesquisa. Agora, os pesquisadores buscam novas fontes para recontar a história, e tem a cultura como uma nova fonte de pesquisa.

Deve-se levar em consideração o fato de que a história não é contada exclusivamente a partir de documentos escritos, mas também pela via oral. A memória coletiva das pessoas que viveram o período ditatorial serve como base para a investigação de fatos que, muitas vezes, escapam aos documentos oficiais. (NÓVOA, 2008, p.15)

O passado da história da humanidade é reproduzido nas telas através dos cineastas. Reconstruir os fatos ocorridos no nosso passado com o auxílio de imagens em movimento, som e fotografia é uma forma de conceder verossimilhança para a produção cinematográfica. A mescla de acontecimentos reais com ficção cria uma base para desenrolar a trama, o que permite ao público se identificar com o tema e, assim, transporta-o para o passado. Este tipo de filme é chamado por Robert Rosenstone de “filme histórico”. Ele considera este cinema como uma forma de aprendizagem e quebra da lógica de que não há como o indivíduo interagir com o passado. As películas fazem com que o espectador veja, ouça e sinta as emoções e tramas vividas pelas personagens expostas. Fato este que leva, geralmente, a debates e questionamentos sobre o passado. (ROSENSTONE, 2001, p.33)

Ao tomar o cinema, a televisão e a internet como base, os alunos experimentam novas formas de aprendizagem de conteúdo exposto em sala de aula. Assim, os recursos audiovisuais tornam-se

fundamentais no ensino, visto que facilitam a vida do estudante ao dar movimento às histórias dos livros. Desta maneira, o que se descobre é retratado através de imagens em movimento. O historiador Marc Ferro chama esta realidade de “escola paralela”.

Entre os povos ex-colonizados, especialmente entre aqueles que não têm uma tradição histórica escrita, o conhecimento histórico se encontra, ainda mais do que em outras sociedades, sob dependência das mídias, mesmo no caso em que uma forte tradição oral sobreviva (FERRO, 2010, p.181).

Rosenstone vai de encontro a Ferro e acredita que o cinema não é uma boa escola. O canadense acredita que os dados contidos nos livros são muito mais concisos do que as imagens em uma tela. Ele complementa que o enredo da película é apenas um comentário a respeito de uma passagem e isto não pode ser comparado ao conteúdo dos livros. Rosenstone julga que o cinema é apenas a transmissão de uma época pelo olhar de um cineasta, e não um livro. “Talvez história seja a palavra errada. Talvez devêssemos escolher outra palavra para a tentativa de representar e dar significado ao passado em um filme dramático”. (ROSENSTONE, 2001, p. 105)

Rosenstone destaca que o espectador deve se reportar ao passado e pensar com a mentalidade da época em que o filme se passa para que possa entender o que ocorre com o indivíduo na tela. Ele salienta que as películas estão cheias de ideologias de seus criadores e que a visão do cineasta prevalece e seu ponto de vista é colocado sobre os reais acontecimentos.

A investigação sobre o período é essencial para saber como se deram os fatos. Embora um filme retrate um momento vivido, ele é construído tendo o presente como base. Entretanto, a visão do cineasta não deve se sobrepor ao acontecido. Para Marc Ferro, o cinema histórico só será fiel a partir do momento em que os diretores e roteiristas se desprenderem de suas ideologias. Ele ainda defende a ideia que a película não deve expor os diversos pontos de um mesmo período, mas sim escolher somente um lado para retratar. Ele complementa: “o historiador também seleciona: mas a sua pres-

crição deve satisfazer muito mais à razão do que aos sentidos ou sentimentos. É raro que uma análise propriamente científica possa transfigurar em obra cinematográfica”. (FERRO, op. cit, p. 203)

Assim como os cineastas, os chefes de Estado também perceberam o poder que o cinema gerava sobre as pessoas e usaram dele para imprimir seus ideais durante as décadas de 20 e 30. Até o momento, a arte era vista como entretenimento e não levava em consideração investigadores e historiadores como fonte de pesquisa.

O governo soviético foi o pioneiro a utilizar este recurso com os filmes *O Encouraçado Potemkin* (Bronenosets Potyomkin, 1925) e *Outubro* (Oktyabr, 1927), de Sergei Eisenstein. Ambos tinham com a temática a Revolução Russa de 1917. Anos mais tarde, os alemães usaram a grande tela para divulgar conceitos nazistas. Goebbels, ministro da propaganda de Hitler, lançou plataformas nazistas através de cartilhas, livros, rádio, teatro e cinema. Filmes, como *O Triunfo da Vontade* (Triumph des Willens, 1935), de Leni Riefens-tahl e *O Eterno Judeu* (Der ewige Jude, 1940), de Fritz Hippler, descreviam os seguidores desta religião como seres inferiores.

O governo italiano também se valeu as sétima arte para controlar a população. A partir de 1923, a produção da península começa a fornecer dados à população sobre o sucesso do governo fascista. Esta relação durou até 1938, como forma de garantir que as ideias contra Mussolini não fossem parar nas telas. Eles tinham um objetivo: mostrar a perfeição do Estado e fazer com que os cidadãos acreditassem na derrota do inimigo.

Os argentinos, que viviam uma política de incentivo ao cinema, também usaram da sétima arte para influenciar as massas. Na década de 30, suas produções representavam o cotidiano da população, o que fez o cinema nacional não suportar a competição com as produções de Hollywood. Em 1846, com o mandato de Juan Perón, a Argentina passou a ter uma produção cinematográfica mais cuidadosa, que visava atender o entretenimento da população sem afetar os interesses ditatoriais.

No Brasil, Getúlio Vargas também buscou suporte na sétima arte. Durante o Estado Novo até o seu suicídio, a produção cinemato-

gráfica foi controlada pelo governo. O tema que tinha destaque era a valorização do nacional. Neste período, surgiram as primeiras chanchadas³, que foram liberadas por não colocar em cheque a credibilidade de Vargas. A relação entre o cinema e o governo também foram vistas durante o período do regime civil-militar, assim como abordado no próximo subtítulo.

O REGIME MILITAR BRASILEIRO E O CINEMA

O Brasil vivia o Cinema Novo⁴ quando, em 1964, o engajamento da população através da arte foi banido pela ditadura civil-militar que se instaurou no país. Novos movimentos foram freados pela prisão e exílio de artistas. Em meio ao governo Médici, a televisão, manipulada pelas regras ditatoriais, “informava” a população. Desta forma, era preciso reinventar a sétima arte, com um personagem urbano, que acompanhasse o desenvolvimento pelo qual a nação passava.

No entanto, as produções de cunho histórico foram incentivadas pelo governo, como uma maneira da população se orgulhar de ser brasileiro. Poucos foram os filmes rodados nesta época, em que curtas e propagandas a favor do regime eram expostos nas salas de cinema. Esta era uma forma do governo tornar pública a imagem de “Ordem e Progresso”. Para isso, foram criados o Instituto Nacional de Cinema e a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), que tinham como objetivo produzir e distribuir as produções cinematográficas.

A aparente contradição de um governo que, por um lado censura o cinema, por outro o produz, é facilmente esclarecida se pensarmos na estratégia de política externa montada pelos militares, onde, nosso cinema, detentor de reconhecimento e prestígio internacional, principalmente

³ Filmes musicais que remetiam ao Carnaval e satirizavam as produções hollywoodianas.

⁴ Movimento cinematográfico que tinha como influência o Neorealismo italiano e a Nouvelle Vague francesa. Refletia nas telas a realidade social vivida no país, através do uso de linguagem coloquial, as luzes estouradas, a estética da fome (crítica política e social), das gravações em externas e câmeras subjetivas.

européu, serviria - acreditavam os militares - para conferir ao Brasil no exterior, uma fachada de normalidade institucional, lembrando que as decisões de censura eram válidas apenas para o território nacional e que, para o exterior era necessário tão somente o carimbo Boa Qualidade, acompanhado do Livre para Exportação. Certificados especiais para participação em festivais eram expedidos sem problemas e sem cortes, mesmo para filmes já interditados para o mercado interno. (PINTO, 2015, p. 12)

Desta forma, os filmes produzidos eram engavetados para análise, o que poderia levar anos, garantia do governo de que a película não seria veiculada. Durante o período de abertura política do país, foram realizadas produções contra a ditadura ainda com o regime em vigor, como, por exemplo, *O Bom Burguês* (1979), de Oswaldo Caldeira, baseado na vida de Jorge Medeiros Valle, bancário que desviou dinheiro para financiar a luta armada; *Eles não usam Black-tie* (1981), de Leon Hirszman, rodado em meio ao movimento grevista de operários do ABC paulista. Nesta década, foram produzidos também *Pra frente, Brasil* (1982), de Roberto Farias e *Nunca Fomos Tão Felizes* (1984), de Murilo Salles. Contudo, a censura não diminuiu com o início da abertura política do país. Em 1975, os filmes sofriam vários cortes. Já para as películas com exibição nacional, através da televisão, as proibições eram maiores, pois o veículo midiático atingia a massa da população. Tal censura bloqueava a liberdade de expressão dos cineastas e a falta de informações, o que comprometia a qualidade das produções.

Assim, nota-se que a história sempre esteve presente, de uma forma ou de outra, em todas as produções cinematográficas do período ditatorial e ainda hoje se faz presente. Se no regime civil-militar a verossimilhança não foi o principal objetivo dos diretores, hoje os produtores procuram retratar o passado com a maior verossimilhança possível. “Os filmes históricos, mesmo quando sabemos que são representações fantasiosas ou ideológicas, afetam a maneira como vemos o passado”. (ROSENSTONE, op.cit., p. 18)

Desta forma, os cineastas almejam expressar o que aconteceu no passado através de sua arte, que é uma forma de contar a História

para mantê-la presente na memória da sociedade contemporânea. Assim, tornou-se necessário a esta pesquisa um resgate do período do regime militar no país, que será abordado no próximo subtítulo.

A DITADURA BRASILEIRA

Os primeiros sinais da ditadura civil-militar brasileira começaram antes da posse de João Goulart, em 1961, que assumiu a presidência após a renúncia de Jânio Quadros. Os militares, por sua vez, tentaram impedir a sua posse, mas estas manobras foram impedidas por movimentos populares. Contudo, Câmara e Senado decidiram instaurar um regime parlamentarista no país. Dessa forma, as decisões ficariam a cargo do Congresso Nacional e dos Ministros. O presidente tentou manter o governo de forma equilibrada para impedir o avanço dos militantes de direita. No entanto, a inflação de 74% e a falta de apoio dos Estados Unidos fizeram com que aumentasse a crise brasileira. (ARNS, 2009, pp. 55-56)

A partir do dia 1º de abril de 1964, o Brasil iniciaria um dos períodos mais difíceis da história da sua política. O país teria a economia monopolizada e seria implantado um novo modelo econômico, que reduziria os salários e concentraria a renda, mudanças que atraíram os investidores do exterior.

O primeiro presidente foi Castello Branco. Quando o general assumiu a presidência, a economia estava ameaçada, a produção estagnada, havia desordem político-social e crise de pagamentos. Este primeiro governo foi marcado pela promulgação de quatro Atos Institucionais⁵. Através destes, o regime limitou a liberdade e a cidadania.

5 O AI-1, além de cassar os direitos políticos, eliminou o surgimento de uma possível oposição que viesse a fazer frente ao regime civil-militar. Através deste Ato, a ditadura ganhou a Legitimidade Democrática, já que os presidentes seriam eleitos por um colégio eleitoral, formado de representantes da população. O AI-1 foi abolido no final do mandato de Castello Branco decorrente da invasão da polícia na Faculdade de Medicina da antiga Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro). O AI-2 extinguiu os partidos políticos, que foram substituídos por dois grupos governistas: a Aliança Renovadora Nacional (ARENA) e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB). O AI-3 deixou a cargo da Assembleia Legislativa as eleições indiretas e o AI-4 convocou o Congresso para a elaboração de uma nova constituição nacional.

nia. Além disto, usou de força para reprimir os atos revolucionários, manipulou a opinião pública, censurou, exilou, assassinou pessoas consideradas perigosas e estabeleceu uma legislação autoritária.

O segundo mandato foi do general Costa e Silva, que assumiu a presidência com mãos de ferro. Ao mesmo tempo, as manifestações estudantis que surgiam na Europa tomavam conta do Brasil, que colocava em risco a revolução. Receoso, o então chefe do governo confiou ao seu vice, Pedro Aleixo, a elaboração de uma nova constituição, em 1969. Contudo, o maior legado de seu mandato foi o AI-5⁶.

O governo de Médici foi marcado por conquistas no meio esportivo, o que trouxe aparente calma. Assim, ele atingiu alto grau de popularidade, e alcançou o chamado Milagre Econômico, no qual teve grande captação de recursos e investimentos externos. Contudo, o fenômeno do terceiro governo não chegou a todas as classes da população, que enfrentavam problemas como arrocho salarial e contrastavam com a minoria brasileira que concentrava renda. O Milagre Econômico ainda escondia a violência instituída com o AI-5, que aumentou consideravelmente o número de exilados, prisões, torturas e desaparecimentos de cidadãos. (ARNS, idem, p. 62).

Nos últimos dois governos, chefiados por Ernesto Geisel e João Baptista Figueiredo, respectivamente, deu-se a abertura política lenta, gradual e segura do país. Geisel estabeleceu relações diplomáticas com a China, foi criada a Lei Falcão, que dividiu o tempo em partes iguais para ARENA e MDB nas campanhas eleitorais, o Plano Nacional de Desenvolvimento⁷ e o Pacote Abril⁸. No final de seu mandato, foram criados novos partidos políticos, bem como o aumento dos poderes do Executivo e Judiciário. (ARNS, idem, p. 62)

6 O AI-5 suspendeu o estado de direito democrático, impondo uma rígida censura à imprensa, repressão aos estudantes contrários ao regime, intensificação da prática da tortura e desaparecimento de cidadãos perseguidos. Esse Ato levou à falta de incentivo a atividades políticas, ao uso de escutas telefônicas para vigiar civis e militares (o que levou ao fim da autonomia do poder Judiciário), à adoção de métodos antiéticos em nome da Segurança Nacional, ao desperdício de dinheiro com obras faraônicas, à prática do suborno e à punição aos veículos de comunicação.

7 Plano econômico desenvolvido do governo de Ernesto Geisel.

8 Medidas decretadas por Geisel, que viabilizavam a maioria governista no Senado Federal.

O regime estava exaurido e a sociedade não suportava mais o arbítrio, como ficaria claro nas eleições de 1982, quando a oposição fez vários governadores, e, depois, nos Comícios Pró-Diretas, em 1984. Mas a resistência ao fim do Ato logo pode ser sentida em Brasília. Já no início do governo Figueiredo os radicais comentavam que o país não poderia abrir mão de “um instrumento capaz de garantir salvaguardas ao Estado”. (CONTREIRAS, 2005, p. 227)

Figueiredo assinou a Lei de Anistia, em agosto de 1979, que permitiu aos exilados retornar ao país e perdoou os crimes políticos. Contudo, esta também privilegiou os militares que estavam envolvidos em ações repressivas.

Ao final do regime, a resistência pertencia apenas a grupos isolados. A população foi às ruas pedir eleições diretas para o próximo presidente. Entretanto, os militares barraram a Lei Dante de Oliveira⁹ e o sucessor de João Baptista Figueiredo, Tancredo Neves, ainda foi apontado pelo Colégio Eleitoral.

No entanto, o período que mais se destacou foi a década de 70. Foram os anos mais hostis, o que acarretou em uma censura rígida e muitos artistas e militantes partiram para o exílio. O filme *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006) mostra exatamente como foi a vida para os que ficaram no Brasil, visto pelo olhar de uma criança.

O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM SE

O ano em que meus pais saíram de férias é um filme de Cao Hamburger produzido no Brasil e lançado em novembro de 2006. O longa-metragem levou quase 190 mil¹⁰ espectadores às salas de cinema. O filme retrata um dos piores momentos da recente história brasileira:

⁹ Proposta do deputado federal que deu nome à Lei, que previa reinstalar as eleições diretas para o cargo de presidente da república.

¹⁰ Números do site Adoro Cinema (<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-128289/>). Acesso em 11/01/2015.

a ditadura civil-militar. Nos últimos anos, esta temática ganhou as telas, reproduziu o passado às novas gerações. Esta foi uma época sem liberdade, que não preservava os direitos dos cidadãos e que julgavam os fatos em nome de um Estado de Direito. Os cidadãos tinham que escolher: ficar no país sem aderir à luta e serem consideradas alienadas politicamente ou juntar-se aos movimentos militantes, e correr o risco de serem presos, torturados e exilados.

O filme é ambientado na década de 70. O longa narra a história de Mauro, interpretado por Michel Joelsas. O menino tem aproximadamente 11 anos e quer ser goleiro. Inclusive, o título inicial do filme seria “vida de goleiro”, uma analogia para a vida solitária do atleta. Além disto, remeteria ao futebol, já que o filme se passa em um ano de Copa do Mundo. No entanto, os produtores acharam que o eufemismo poderia afastar o público feminino¹¹.

Ao sentir a necessidade de sumir por uns tempos, ao serem perseguidos pelo regime, os pais de Mauro o deixam com o avô paterno, interpretado por Paulo Autran, e partem para o exílio. Contudo, ele havia falecido no mesmo dia em que o menino chega a sua casa. O local é localizado no bairro do Bom Retiro, em São Paulo, de maioria judia. Sem ninguém, Mauro acaba sob os cuidados do judeu Shlomo, interpretado por Germano Haiut, que vive o dilema de ajudar ou não o menino, pelo fato dele não ser da mesma religião.

O choque cultural e religioso faz com que a interação entre os dois seja mais complicada. Além disto, Mauro passa os dias esperando um possível telefonema de seus pais, que prometeram voltar a tempo da Copa. Com o passar dos dias, ele faz amizade com Hanna (Daniela Piepszyk) e outros meninos da vizinhança. Aos poucos, ele se aproxima de Shlomo e conhece Ítalo, um amigo de seu pai (fig. 1). Ítalo (Caio Blat) representa o militante político no filme, bem como os seus companheiros de diretório. No decorrer da trama, Mauro percebe que seus pais não chegam a tempo da Copa e ele acaba por abrigar Ítalo, que começa a ser perseguido.



Fig. 1: Mauro é levado por Shlomo ao Diretório, onde o garoto assiste ao jogo ao lado de Ítalo e outros militantes.

¹¹ Informação da crítica de Marcelo Hessel no site Omelete. Disponível em <<http://bit.ly/1zMPMSd>>. Acesso em 11/01/2015.

Para a análise do filme, foram elencadas as representações da década de 70, através do tempo e dos elementos cênicos e o confronto de Mauro com o regime, vistos no subtítulo seguinte.

REPRESENTAÇÕES DA DÉCADA DE 70

Este subtítulo pretende elencar itens que nos remetam ao período mostrado na tela. Para analisar as representações da época em que se passa o filme, optou-se por dividir em dois grupos: o tempo cinematográfico e figurino e os elementos cênicos utilizados na película. Foram analisadas as cenas consideradas com maior impacto ou momentos de intensidade do personagem Mauro pela pesquisadora.

O tempo no cinema é trabalhado de quatro maneiras: condensado, alternado, cronológico e *flashback*. No início do filme, o diretor usa do tempo para contar ao espectador que o avô de Mauro havia morrido naquele mesmo dia.

Um elemento que chama a atenção são os comentários feitos pelos repórteres que falam ao rádio. O fato de Tostão e Pelé não poderem jogar no mesmo time nos remete ao período em que estes atletas ainda estavam em atividade. E, obviamente, defendendo, juntos, a seleção brasileira de futebol.

Os costumes judaicos também eram mais rígidos. Nota-se pela reação de Shlomo ao saber que Mauro era *gói*¹², ao notar a ausência de circuncisão. Outro elemento que merece destaque é o Bairro do Bom Retiro, que, na época, era habitado, em sua grande maioria, por judeus, tendo no comércio têxtil o seu sustento.

A rivalidade entre o comunismo e o capitalismo também é colocada dentro de campo. Em determinada cena, que se passa no diretório estudantil, é falado pelos personagens que um gol da Tchecoslováquia poderia ser considerado uma vitória do socialismo para o período.

¹² Denominação dada a não judeus.

Outra maneira usada pelo diretor para fazer a passagem de tempo do filme com elementos cênicos foi através da utilização das datas dos jogos da seleção brasileira de futebol. Tem-se a representação da estreia do time na Copa de 70, mostrada através do Jornal Imprensa Paulistana, datado do dia três de junho de 1970, assim como a data da final, no dia 22 de junho do mesmo ano. Na ocasião, o Brasil seria tricampeão mundial em cima da seleção italiana.

As roupas usadas pela figurinista Cristina Camargo também chamaram a atenção. Os anos 70 foram marcados por uma moda mais despojada. As peças eram feitas de algodão, as calças eram “boca de sino” e o jeans ganhava um novo tratamento e era usado para criar um visual esportivo. No figurino masculino, havia o predomínio de camisas sociais claras, preferencialmente com riscas verticais (fig. 2).



Fig. 2: no diretório acadêmico é possível notar os parâmetros do figurino usados no filme e as referências da década de 70.

ELEMENTOS CÊNICOS

Os elementos cênicos são as ferramentas usadas pelo diretor para contextualizar o período que está sendo retratado. Essa contextualização pode ser feita através de ambientes criados dentro dos cenários determinados em cada locação. Neste tópico, serão abordados elementos como automóveis, móveis e elementos que caracterizam a década de 70.

Logo no início do filme, quando ele ainda se passa em Belo Horizonte, tem-se uma cena em que aparece um aparelho de telefone usado na época. Neste período, eles eram feitos com um círculo que deveria ser girado e não com teclas como é nos dias de hoje. Ainda nota-se uma mobília caracterizada por traços mais arredondados e um estilo mais clássico. As malas também ganham destaque. Elas possuíam formato quadrado e tinham cores nos tons de marrom e bege, bem diferente dos dias de hoje, no qual existem os mais diversos formatos e cores (fig. 3). Outro ponto que ganha destaque são as placas amarelas dos carros. Neste período, elas tinham esta coloração, sendo, nos anos 90, substituídas por placas com o fundo cinza. Logo, as placas dos veículos nos remetem a um filme que não se passa nos tempos atuais (fig. 4). O caminhão do exército nas ruas também remete ao período do governo civil-militar, visto que nos dias atuais veículos como estes não são encontrados em circulação nas ruas.



Fig. 3: elementos como o telefone e a mala usados nas décadas passadas.



Fig. 4: através da imagem pode-se notar as placas amarelas usadas nos carros. Entre os veículos, tem-se a predominância do Fusca, que surgiu no Brasil durante a década de 60 e virou fenômeno nacional nos anos seguintes.

Já em São Paulo, tem-se a representação de elevadores com grades, algo comum nos modelos mais antigos. Outro fator é muito bem representado no filme, é o álbum de figurinhas da Copa do Mundo (costume que, nos dias de hoje, não tem mesma importância dada naquele período). No apartamento de Shlomo, ainda tem uma geladeira com formas arredondadas, o leite depositado em garrafas, vitrola, relógio de parede e despertador de corda.

Outro momento em que se nota o período retratado é quando aparecem as bandeiras do país penduradas nas janelas. O que evidencia, de certa forma, a alienação civil perante o momento mais duro do regime militar. As informações eram distorcidas, priorizavam a campanha do Brasil no campeonato, para tirar o foco da repressão, que era mais dura neste momento.

O CONFRONTO DE MAURO COM O REGIME

A representação do regime começa com o abandono dele pelos pais. A fuga, neste filme, pode ser visto como um ato de amor. A fim de proteger o filho, os pais optam por deixá-lo com o avô e partem sozinho para o exílio ou clandestinidade, o que não fica claro no longa.

A pichação de “abaixo a ditadura” em um muro perto do prédio onde Mauro morava também chama a atenção. Para o menino, o período é descrito através de eufemismos. Em uma fala de Ítalo percebe-se a época retratada: “tem um monte de gente que tá de férias, como seus pais. Eu também vou ter que tirar umas férias”. Ficava claro que ali se tratavam de militantes que eram contra o regime imposto no país e, por isso, eram perseguidos. Daí a necessidade de “tirar férias”, metáfora usada para esconderijo, exílio, ir para a clandestinidade, práticas muito comuns nos anos mais rígidos do período.

Pode-se dizer que o principal encontro de Mauro com o regime foi durante a invasão do diretório pela polícia montada (fig. 5). Na cena, muitos militantes são presos e agredidos. Mauro observa tudo atentamente até ser retirado do local por um conhecido que admirava muito, por ser goleiro em um time de futebol do bairro.



Fig. 5: policiais tratam civis com violência.

Naquele momento, o menino esteve frente à frente com a repressão. No entanto, Mauro ainda iria se envolver mais. Na volta para casa, ele encontra Ítalo escondido no prédio. O militante havia sido agredido na cena do diretório, mas conseguiu fugir. O garoto dá abrigo para ele. Os dois estabelecem uma relação mais íntima e Mauro mostra que absorveu muitos dos costumes de Shlomo.

Nota-se que durante todo o filme, as pessoas tentam disfarçar a sua indignação com o período pelo qual o país passa, além de esconder de Mauro a violência característica da época. Isto fica claro quando a sua mãe, Bia, vivida por Simone Spoladore, retorna. No seu encontro com Mauro, usam novamente da metáfora para falarem do regime. A questão do pai, Daniel (Eduardo Moreira) estar “atrasado” dá sinais de que ele não teve como voltar para ver o filho, seja por ainda estar exilado, clandestino ou por ter sido pego pelos militares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo teve como objetivo analisar de que maneira o filme *O ano em que meus pais saíram de férias*, de Cao Hamburger, traz a visão do regime civil-militar brasileiro através do olhar de uma criança. Assim, foram necessárias outras pesquisas para complementar o estudo aqui apresentado.

No estudo, foi usada como metodologia a análise fílmica. Através desta análise percebem-se as representações usadas para a representação da década de 70, através do tempo cinematográfico e dos elementos cênicos, assim como a análise do confronto da criança, Mauro, com o regime civil-militar.

Inicialmente, foi feito um apanhado da relação entre cinema e história. Fica evidenciada a importância da sétima arte na política, pois auxilia na propagação da palavra dos líderes, assim como as ideologias impostas por estes. A partir deste ponto, percebe-se a necessidade que os cineastas sentiram em retratar este momento para as pessoas que não tiveram contato com o regime, ou retratar aquelas que passaram pelo período de repressão. Além disto, o cinema tornou-se uma maneira de mostrar o passado de uma forma diferente da encontrada nos livros didáticos.

Desta forma, entende-se que a ditadura, mesmo que indiretamente, também teve seus efeitos sobre as crianças. No caso de Mauro, pela ausência dos pais e por ele não ter a quem recorrer. Os roteiristas optaram por não explicitar o regime nas torturas, nas represões, nos militares, nem nos quartéis, mas na desorganização da vida do garoto, imerso em um mundo desconhecido, sem a certeza de quando seus pais voltariam. A falta de notícias reais sobre o que se passava, fez com que a identidade nacional fosse alterada. O filme não fala diretamente de política nem da revolução, mas faz com que os pequenos silêncios, o uso de metáforas e a desorganização na vida do menino sejam a representação da ditadura vigente.

Assim, acredita-se que esta pesquisa fornece subsídios para futuros trabalhos no campo do cinema. Afinal, este é um ramo que possui inúmeros pontos a serem questionados, sendo um deles o confronto da ditadura civil-militar brasileira e um menino de aproximadamente 11 anos. Este artigo, através da desconstrução, procurou tirar o foco do adulto como protagonista para uma criança como figura principal.

Assim, pontua-se que esta pesquisa não encerra os questionamentos sobre a visão de uma criança sobre o período retratado, mas faz uso de novos elementos e cria uma nova perspectiva sobre a temática, tão importante para a memória da população.

REFERÊNCIAS

ARNS, D P. E. **Brasil Nunca Mais**. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Análisis del film**. Paris: Éditions Nathan, 1993.

CONTREIRAS, H. **AI-5: A opressão no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

FERRO, M. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

HESSEL, Marcelo. O ano em que meus pais saíram de férias. **Omelete**. Disponível em <<http://omelete.uol.com.br/cinema/o-ano-em-que-meus-pais-sairam-de-ferias/#.Ulh4SdJwpRx>>. Acesso em 11 de janeiro de 2015.

NÓVOA, J.; BARROS, J. D. (org.). **Cinema-História - Teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

PINTO, Leonor E. Souza. **O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil - 1964/1988**. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acessado em 15/03/15.

ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.