
**A DITADURA MILITAR ATRAVÉS DO OLHAR INFANTIL:
REPRESENTAÇÕES E IMAGINÁRIO SOCIAL NO FILME
*O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS (2006)***

**MILITARY DICTATORSHIP THROUGH THE INFANT VIEW:
REPRESENTATIONS AND SOCIAL IMAGINARY IN THE FILM
*O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS (2006)***

Cláudia Gisele Masiero
Mestre em Processos e Manifestações culturais FEEVALE
E-mail: claudiamasiero@feevale.br

Tiago Silva
E-mail: historiadorartista@gmail.com

Cristina Ennes da Silva
Doutora em História PUCRS
E-mail: crisennes@feevale.br

RESUMO: Neste estudo refletimos sobre as representações presentes na obra fílmica *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), de Cao Hamburger, considerando a relação entre História e Cinema, a partir de elementos como o imaginário social acerca da ditadura militar e o cotidiano histórico inerente aos anos de chumbo no Brasil. A análise busca no olhar infantil da personagem principal da narrativa as representações simbólicas pelas quais o regime militar afetou a cotidianidade dos indivíduos. Neste sentido, valendo-nos dos conceitos trazidos pela Nova História Cultural e tendo a pesquisa bibliográfica e a análise de imagens em movimento como metodologia do estudo, buscamos as aproximações das representações sociais, do imaginário e do cotidiano inerentes à ditadura militar no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Ditadura Militar. Representações.

ABSTRACT: In this study, we reflect about the representations present at the filmic work *The Year My Parents Went on Vacation (O ano em que meus pais saíram de férias – 2006)*, of Cao Hamburger, considering the relation between History and Cinema, through elements such as the social imaginary about the military dictatorship and the historical everyday inherent to the lead days in Brazil. The analysis searches at the infant view of the main character of the narrative for the symbolical representations through which the military regime affected the individuals' everydayness. In this sense, with the concepts brought by New Cultural History and with the bibliographical review and moving images analysis as study methodology, we search the approximations of the social representations, of the imaginary and of the everyday inherent to the military dictatorship in Brazil.

KEYWORDS: Cinema, Military Dictatorship, Representations.

Introdução

Este estudo tem por objetivo analisar as representações sociais e o imaginário referente à Ditadura Militar no Brasil construídas pela narrativa fílmica *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), do cineasta Cao Hamburger, levando em consideração o enfoque que a obra traz, ou seja, a representação do regime ditatorial através do olhar do garoto chamado Mauro. Parte das vivências dessa personagem estão, diretamente, relacionadas com o regime político em questão, em que pesa o fato do garoto não compreender, efetivamente, o que se passa no país. O enfoque dado pelo filme pode ser percebido como distinto das demais produções audiovisuais que abordam esse período da história brasileira¹ pelo fato de que esse prisma infantil problematiza aspectos ligados a cotidianidade e subjetividade dos indivíduos, supostamente, “não afetados” pelo processo sociopolítico inerente à ditadura brasileira, como veremos adiante. Acreditamos que a visão do garoto, construída pelo filme, fornece imagens representacionais que permitem pensar sobre a maneira como a ditadura impactou a vida de diferentes sujeitos, bem como refletir acerca das formas simbólicas pelas quais o regime adentrava a cotidianidade das personagens.

Para tanto, nossa base teórica está centrada nos estudos referentes à representação social, através dos conceitos trazidos por autores como Roger Chartier (1990; 2002) e Denise Jodelet (2001) e no que concerne ao imaginário social, sob a lógica de Bronislaw Backso (1985) e Gilbert Durand (2011). Também nos apropriaremos do conceito de cotidiano e suas aplicações, por meio da discussão proposta pela filósofa Agnes Heller (2000), a fim de perceber a cotidianidade como uma variável histórica que define a historicidade dos atores sociais e suas redes de relação societária com os processos históricos em que estão incursos.

¹ A filmografia sobre a Ditadura Militar brasileira é extensa e apresenta diferentes aspectos acerca deste período histórico. Nesse grupo estão presentes filmes como “Eles não usam Black-Tie” (1981), “Pra frente Brasil” (1982), “Lamarca” (1994), “O que é isso companheiro?” (1997), “Cabra-cega” (2005), “Batismo de Sangue” (2006) e “Zuzu Angel” (2006), entre outros e muitos documentários como “Hércules 56” (2006), “Tempo de resistência” (2003) e “Uma longa Viagem” (2011), entre outras obras de caráter documental. Tais produções abarcam vários aspectos desse período e o que as aproxima é o modo denunciativo que a grande maioria detém, buscando trazer à tona os crimes cometidos pelo regime contra a sociedade civil e/ou elucidar a narrativa fílmica como um dispositivo de memória. Em sua maioria, assumem um enfoque, essencialmente, político, apresentando o regime ditatorial de forma direta através de representações cinematográficas acerca de sua doutrina de segurança nacional, seu aparato repressivo, sua formação político-ideológica e as formas de oposição ao sistema autoritário, quase sempre na forma da resistência armada. Esse direcionamento focal se dá, segundo Cristiane Alves (2004), pela possibilidade de uma maior assimilação em relação ao que é apresentado na tela, uma vez que “os espectadores que demonstram maior intimidade com a linguagem cinematográfica parecem interagir com os filmes de maneira mais autônoma, já que identificam mais facilmente a relação entre os modos de codificação daquela linguagem e as mensagens que a ela veicula” (ALVES, 2004, p. 47).

Nesse sentido, interessa-nos aplicar a teoria elencada para nosso estudo ao encontro do objeto fílmico, refletindo assim sobre as representações presentes no longa-metragem.

Desse modo, selecionamos cinco cenas que se relacionam a essa temática e que apresentam as questões supracitadas. São momentos da narrativa em que o cotidiano do garoto e das personagens que com ele relacionam-se foi, mesmo que indiretamente, afetado pela conjuntura política autoritária. Assim, para prepará-las, a fim de serem analisadas, faremos uso da proposta metodológica de Diana Rose (2011) que indica um conjunto de conceitos e de técnicas que servem de orientação na análise de variadas representações sociais e seus significados no mundo audiovisual. A autora propõe que se exponha a dimensão visual e verbal de cada cena, tornando-a uma unidade passível de análise. Tais informações são organizadas em quadros, juntamente com a sinopse, o tempo e imagens das cenas. Dessa forma, delinearemos a análise em congruência com o contexto próprio a Ditadura Militar no Brasil, fazendo necessário apresentar o cenário histórico que o filme pretende retratar para poder, posteriormente, discuti-lo a partir da narrativa cinematográfica.

Contudo, buscamos ultrapassar a análise, fundamentalmente, estética e artística do filme, percebendo o cinema enquanto narrativa e evento cultural, ou seja, enquanto “prática social”, como conceitua Graeme Turner (1997). Segundo esse autor, através dos códigos presentes em suas narrativas, discursos e significados, o cinema pode identificar evidências do modo como a sociedade dá sentido a si própria e à realidade da qual faz parte. Assim, afirma que a obra cinematográfica não reflete e nem registra a realidade, mas, como qualquer meio de representação, ela constrói e “re-apresenta” seus quadros de realidade. Não o faz de modo neutro, mas “incorpora as tecnologias e os discursos da câmera, iluminação, edição, montagem do cenário e som – tudo contribuindo para o significado” (TURNER, 1997, p. 56). Justamente, rerepresentar a realidade ditatorial é o que pretendemos abarcar neste estudo, refletindo sobre as representações acerca da Ditadura Militar no Brasil, tendo um objeto audiovisual como fonte de análise.

História e fontes audiovisuais: diálogos, desafios e possibilidades epistemológicas

Cinema e História tem estreitado os seus laços, problematizando a pesquisa em uma perspectiva interdisciplinar ao compartilhar fontes, teorias e métodos. Cristiane Nova (1996), nesse sentido, destaca que mesmo que as relações entre essas duas áreas não sejam recentes, foi somente a partir da década de 1970 que o filme começou a ser visto como um possível documento para a investigação histórica, através da nascitura de uma outra perspectiva historiográfica que passou a validar novos objetos e novas abordagens no ofício do historiador, sob o viés da Nova História Cultural.

As fontes audiovisuais são novas e desafiadoras para a História, diz Marcos Napolitano (2011). O autor explica que seu estatuto é paradoxal, ou seja, se por um lado, as fontes como o cinema, a televisão e os registros sonoros em geral são considerados por alguns, testemunhas quase diretas e objetivas da História, contendo um alto poder ilustrativo, por outro, são percebidos sob o estigma da subjetividade absoluta, ou seja, vistos por sua natureza assumidamente artística, sem qualquer compromisso com o real. Oscilam, assim, entre subjetividade e objetividade. No entanto, o pesquisador diz também que a questão é as perceber em suas estruturas interiores de linguagem e em seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos. Desse modo, objetividade e subjetividade não seriam a preocupação de maior relevância ao historiador, mas sim a busca por elementos narrativos que poderiam ser sintetizados na dupla pergunta: “o que um filme diz e como ele diz?”. O autor propõe então que se analise um filme antes como um conjunto de elementos, convergentes ou não, que buscam encenar uma sociedade, seu presente ou seu passado, nem sempre com intenções políticas ou ideológicas explícitas. É certo que essa “encenação fílmica da sociedade pode ser realista ou alegórica, pode ser fidedigna ou fantasiosa, pode ser linear ou fragmentada, pode ser ficcional ou documental” (NAPOLITANO, 2011, p. 276). Em outras palavras, como qualquer outra fonte histórica o filme está sob o jugo da inferência do historiador. Em tal aspecto, faz-se necessário contrapor a fonte com o seu contexto de produção bem como com as formas que esta fabricação apresenta o período histórico retratado, visto que uma obra fílmica

[...] engloba fatos que vêm *antes*, *depois* ou *por fora* do filme, como a infraestrutura de produção, o sistema de financiamento, a seleção de equipes

técnicas e de atores, tecnologia de aparelhos, estúdios, biografias de cineastas, contexto sócio-cultural, montagem, lançamento, reação de espectadores e crítica, etc. (DUARTE, 2006, p. 98).

Neste estudo, buscamos observar o cinema enquanto produtor de um “discurso histórico”,² que nos fornece representações sobre um determinado período e o imaginário social inerente a ele, que, no caso deste trabalho, é o tempo referente à Ditadura Militar no Brasil. Nesse sentido, o cinema é visto como fonte para a investigação histórica e, como propõe Napolitano (2011), a análise deve partir de uma crítica sistemática de seu conteúdo que permita, ao mesmo tempo, o seu estabelecimento como fonte histórica viável.³

O ano em que meus pais saíram de férias: representações, imaginário social e a Ditadura Militar através do olhar infantil

Em 31 de março de 1964, um golpe de estado civil-militar⁴ depôs o então presidente João Goulart, que exilou-se no Uruguai. Em seu lugar, foi empossado o general Castelo Branco, eleito por uma junta no Congresso Nacional em 11 de abril de 1964, imediatamente após ao golpe. A partir de então, mais 4 governos militares, bem como uma junta militar provisória, cerceariam a política brasileira em um período ditatorial que perduraria por 21 anos. Desse modo, a Ditadura Militar no Brasil, que vigorou entre os anos de 1964 a 1985, foi marcada pelo traço paradoxal dos governos militares – ao passo que o país ascendeu economicamente, através de políticas contentoras da inflação e de uma rentável valorização de seu mercado interno, através do chamado “milagre brasileiro”,⁵ legitimou ações políticas arbitrárias perante a sociedade, tais como os atos institucionais que cassavam os direitos

² Entendendo aqui o discurso histórico como uma construção de sentidos dentro da narrativa audiovisual, que fomenta representações no âmago da história acerca do período apresentado.

³ Cabe ressaltar a participação civil ao golpe militar de 1964. Autores como René Armand Dreifuss (1985) e Gilvan Dockhorn (1999) apontam a existência de uma “necessidade cívica” em torno da intervenção militar de 1964. De acordo com esses autores, havia um consenso de determinados setores da sociedade, sobretudo da classe empresarial, da importância de se lutar contra o que imaginavam ser o comunismo e de sua possível ascensão política, o que acarretaria na perda de suas propriedades mediante a capitulação da democracia ocidental.

⁵ Para Boris Fausto (2000), “esse período se estendeu, principalmente, de 1969 a 1973, combinando o extraordinário crescimento econômico com taxas relativamente baixas de inflação”, o que positivou a imagem do regime diante de diferentes instituições civis. De acordo com o autor, em torno de seis anos, de 1964 a 1970, as montadoras de produtos automotores triplicaram suas produções, e o produto interno bruto (PIB) nos anos de 1968 e 1969 “registrou variação respectivamente de 11, 2 % a 10, 0%”.

democráticos dos cidadãos, como o AI-5, imposto em 12 de dezembro de 1968, no governo de Arthur da Costa e Silva, sendo este considerado o mais radical e violento dos atos institucionais.⁶ A partir de então, segundo autores como Boris Fausto (2000), Jacob Gorender (1987), Marcos Napolitano (2014) e Caroline Bauer (2012), iniciou-se uma fase mais vigilante, punitiva e persecutória do regime ditatorial em evidência, dando uma ênfase maior ao sistema repressor e às práticas de censura que foram fortemente interiorizadas no governo, sobretudo em fins da década de 1960 e início da década de 1970, período que ficou amplamente conhecido como os “anos de chumbo”. Esse foi um período de recrudescimento da repressão. É, pois, no contexto histórico descrito que se passa a narrativa fílmica que aqui pretendemos analisar.

O ano em que meus pais saíram de férias (2006) é um longa-metragem em 35mm, do gênero dramático, de produção nacional e distribuído pela Buena Vista. A história se passa no período da Ditadura Militar brasileira, mais precisamente, no ano da Copa do Mundo no México em 1970, quando o Brasil foi tricampeão mundial. Foi dirigido e produzido por Cao Hamburger e co-produzido pelos diretores Fernando Meirelles e Daniel Filho. O filme é estrelado pelo ator mirim Michel Joelsas (Mauro) e tem no elenco Simone Spoladore (Bia), Eduardo Moreira (Daniel), Paulo Autran (Mótel), Caio Blat (Ítalo), Liliana Castro (Irene), Rodrigo dos Santos (Edgar), Daniela Piepszyk (Hanna) e Germano Haiut (Shlomo). O roteiro foi escrito por Cao Hamburger, Cláudio Galperin, Bráulio Mantovani e Anna Muylaert.

Ao longo de sua trama, a obra fílmica conta a história de Mauro, um menino de doze anos, morador de Belo Horizonte, que em função das supostas férias dos pais, precisa viver um tempo em São Paulo com o seu avô. A mudança, na verdade, ocorre porque seus pais estão sendo perseguidos pelos órgãos de repressão instalados pela Ditadura e precisam esconder-se. Diante disso, não o levam consigo, pensando em o proteger. O garoto é então deixado em frente ao prédio, onde deve ficar com o avô, mas, nesse exato momento, este está sendo levado ao hospital, depois de um mal súbito e acaba não resistindo. Ele fica então aos cuidados de Shlomo, um homem já idoso, vizinho e amigo do seu avô. A relação entre eles começa tumultuada, pois o menino não se adapta, em um primeiro momento, à rotina na nova casa. Durante a longa espera por um telefonema dos pais, ou quem sabe o seu retorno, visto que eles prometeram que voltariam antes do início da Copa, o garoto vive inúmeras situações, tanto com seus novos amigos quanto com o vizinho de seu avô. O que se denota, desse modo,

⁶ Dentre as ações arbitrárias instituídas pelo AI-5, constava a proibição de manifestações de natureza política, o veto ao *habeas corpus* para crimes contra a segurança nacional, ou seja, de natureza política e a concessão ao presidente da república para fechar o Congresso Nacional ou demitir funcionários públicos, por exemplo.

é que os pais do garoto passam meses como presos políticos. Sua mãe retorna tempo depois, com ajuda de Shlomo, bastante debilitada. Está sozinha, subentendendo-se que o pai tenha sido morto pelo regime. Por fim, o menino e a mãe vão para o exílio.

Mírian Carneiro Reis (2010) conceitua o filme como anti-naturalista, ao eleger como foco narrativo o olhar da criança, parte de uma abordagem que vai do microcosmo de um indivíduo e do modo como ele é afetado pelo estado de exceção que a ditadura instaura, para um macrocosmo coletivo, o de um país regido pela truculência e pelo cerceamento dos direitos individuais com o consenso de muitos e a revolta de tantos outros sujeitos. Em entrevista à Cristina Costa e Consuelo Ivo (2007), Cao Hamburger, por sua vez, diz que o motivo que o levou a retratar a década de 1970 pelo olhar de uma criança se deve ao fato de que ele a viveu assim, que há muito do seu olhar e do olhar das pessoas que fizeram o filme. Na mesma entrevista, afirma que não acha que a visão de Mauro sobre o contexto histórico seja ingênua, mas coerente com o ponto de vista do garoto. O seu objetivo era contar uma história bem contada; não fazer um filme sobre os problemas da época. Nas palavras do diretor, o seu foco era o garoto e o que estava influenciando, atuando ou reverberando na vida dele.

Em entrevista no *making-of* do longa-metragem, o diretor diz que teve a ideia de misturar alguns elementos que considerava, à princípio, muito diferentes, como a comunidade judaica do bairro Bom Retiro, com o futebol dos anos de 1970, assim com um pouco da política do período, achando que “daria um caldo narrativo interessante”. Em outro momento em que surge a sua fala, diz que o que interessava a ele era, justamente, o quanto “aquele momento” era muito opressivo, principalmente, para o menino e como ele conseguiu vencer este fato. Por meio da fala do diretor, temos explícito o seu intuito com a obra e a importância da personagem Mauro na narrativa para alcançar estes propósitos.

Essa obra ficcional pode ser considerada um “filme histórico”, ou seja, possui como temática um elemento factual, conforme caracteriza Cristiane Nova (1996). Como tal, segundo a autora, esse tipo de filme pode ser estudado pelo historiador de duas formas: como testemunho da época na qual foi produzido e como representação do passado. Para Marcos Napolitano (2011), o filme histórico é um espião da cultura histórica de um país, de seu patrimônio histórico, com todas as implicações ideológicas, políticas e culturais que isso concebe. Cabe ressaltar assim que, de alguma maneira, o filme em questão também contribui para fixar uma imagem do período que retrata e, portanto, torna-se interessante analisar tal construção. Contudo, diferentemente de outras produções cinematográficas, como supracitado, a obra concentra-se também no cotidiano de sujeitos que, aparentemente, não

possuem uma “vinculação direta” com práticas contraventoras ao governo militar brasileiro e são até mesmo “alheios” a esse cenário, como é o caso de Mauro e das pessoas que o cercam em sua nova realidade, no apartamento do avô, em São Paulo.

Assim sendo, para a análise desse olhar diferenciado apresentado pela obra, através de Mauro, “apenas” um garoto, temos que levar em consideração o que a personagem traz como sendo representações acerca do acontecido, sobre o contexto histórico em que se passa a narrativa. As quais são, contudo, originárias de determinado imaginário social, ao mesmo tempo em que podem o legitimar ou até contestar. Então, temos que ter em vista que as representações são construções feitas a partir do real e que envolvem processos de percepção, identificação, reconhecimento e legitimação. Podem, ainda, ser compreendidas como portadoras de um conteúdo simbólico com sentidos ocultos, apresentando um material historicamente construído. No caso do filme,

a subjetividade da criança, com todas as nuances de inocência e delicadeza que partem do seu olhar, mas também com suas possibilidades de apreensão do real através de sentimentos e situações tão intensas como o abandono, o luto, o amadurecimento intelectual, a violência de compartilhar, primeiro pela força, depois pela adaptação, de uma nova cultura, refletem a memória de todo um longo e violento período vivido pela sociedade brasileira (REIS, 2010, p. 139).

Segundo Denise Jodelet (2001), a análise das representações sociais, enquanto categoria teórica, se interessa em compreender como os indivíduos constroem, interpretam, configuram e representam o mundo no qual estão circunscritos. Sob esse prisma, o pensamento do homem comum, do cotidiano das pessoas e dos grupos ao qual pertencem, são de grande importância quando do estudo das representações no âmbito da historiografia, o que nos interessa de forma implícita neste estudo, uma vez que a cotidianidade presente no olhar infantil e nas relações do menino acarretam elementos representacionais do período histórico em evidência no estudo. Já, para Roger Chartier (2002), as representações sociais são uma forma de apreender o que a primazia do político e do econômico nem sempre podem nos fornecer sobre as contrariedades, dinâmicas e a pluralidade da vida social. Por esse caminho, o autor nos sugere uma “mudança de paradigmas” em que o conceito de representação, no seio da Nova História Cultural, surge como efeito capaz de apreender a multiplicidade do real em suas diferentes manifestações alegóricas, uma vez que

as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam. Daí, para cada caso,

o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (CHARTIER, 1990, p. 17).

Nesse sentido, o autor observa a força simbólica que as representações possuem como dispositivo na construção social da subjetividade dos sujeitos, bem como na sua cotidianidade, permitindo assim articular os registros do real, em que existem diferentes representações sociais sobre uma dada realidade. O imaginário social intercalado a essas representações da vida social, por sua vez, está associado a aspectos da vida em sociedade, da coletividade global e local, das peculiaridades de um grupo e inserido nas subjetividades dos agentes sociais envolvidos em um determinado universo simbólico. Para Bronislaw Backzo (1985), o imaginário atua como um sistema de relativa coerência e articulação, conjugando um pensamento coletivo em que as particularidades se manifestam na diversidade de seus produtos. Assim sendo, faz-se necessário sublinhar que

o imaginário se dissocia cada vez mais de significados tradicionais, tais como “ilusório” ou quimérico”. É também de assinalar que os termos “imaginação” e “imaginário” sejam cada vez mais utilizados fora do domínio a que tradicionalmente o seu uso se limitava, como seja o das belas artes (BACKZO, 1985, pág. 298).

Em outros termos, o autor destaca a força do imaginário social na construção da História e na legitimação da estrutura social de que faz parte, moldando assim pensamentos, comportamentos e legitimando as ações concretas. Sendo assim, o imaginário possui um caráter conservador, o de manter mitos, crenças, condutas e alegorias de uma sociedade em um estatuto de verdade estabelecida que permanece sempre presente, onde “o poder deve apoderar-se do controle dos meios que formam e guiam a imaginação coletiva, a fim de impregnar as mentalidades com novos valores e fortalecer a sua legitimidade” (BACKZO, 1985, pág. 302). Através dessas considerações, podemos perceber esta insígnia conservadora presente no imaginário referente à Ditadura Militar no Brasil, em que a dicotomia entre repressor e reprimido simplifica o impacto causado pelo sistema político no cotidiano de toda uma sociedade. Sob esse prisma, o imaginário social acerca do período aparece de uma maneira complexa em *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), visto que infere uma lógica não dualista na sua concepção. Assim, o filme mostra que o regime ditatorial, através de algumas de suas ações consideradas mais arbitrárias, afetava o cotidiano de pessoas que

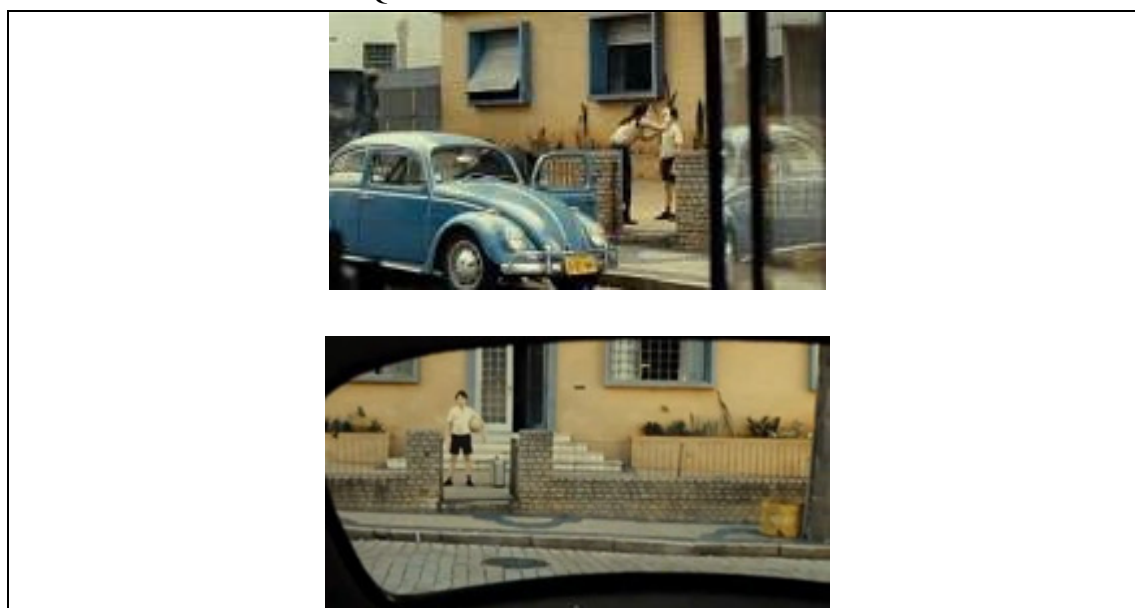
supostamente não buscavam uma relação mais direta com ele, nem de colaboração e nem de oposição. Influenciava na vivência de cidadãos como as personagens Mauro e Shlomo.⁷

O filme procura mostrar essa outra realidade ao optar por construir sua narrativa a partir da ótica infantil, ou ainda, por representar Mauro como personagem central desencadeador da narrativa em torno do contexto político no qual está inserido. Devido a sua pouca idade, sua percepção da esfera política não seria mesmo aprofundada, porém as suas descrições incertas acerca do universo em que está incurso permitem uma leitura para além do drama pessoal do menino e contribuem para que façamos uma reflexão do impacto propiciado pela circunstância histórica. Assim sendo, mesmo que haja um consenso prévio de que todo regime autoritário afete a vida dos sujeitos, em maior ou menor grau, a narrativa de *Cao Hamburger* apresenta esta insígnia de maneira pontual. A partir de aspectos políticos e sociais ligados à Ditadura Militar brasileira e à vida de Mauro na obra fílmica, escolhemos cinco sequências que são representativas das formas simbólicas pela qual o regime adentrava a cotidianidade dos sujeitos, a partir do olhar do garoto, questão chave que aqui pretendemos analisar.

A primeira sequência, que pode ser vista no Quadro 1, marca na narrativa fílmica o primeiro impacto que a Ditadura Militar proporciona na cotidianidade de Mauro e, conseqüentemente, dos que o cercavam: a separação para com os pais e o encontro com outros indivíduos que lhe são estranhos. A incompreensão frente ao que estava acontecendo, as férias dos pais que na realidade estavam fugindo dos órgãos de repressão do governo militar, alia-se à tensão cultural propiciada por um universo simbólico novo, no qual o menino é posto diante das circunstâncias. Em tal perspectiva, a permeabilidade a outros referenciais, que não são mais exemplificados pelos pais, traz, sob o olhar de Mauro, uma modificação constante, pois não apenas a sua cotidianidade entrou em crise, mas também a de todos aqueles que entraram em contato com o garoto a partir do processo desencadeado pela fuga de seus progenitores.

⁷ Após a morte do avô, Mauro é obrigado a conviver com o vizinho deste, Shlomo, um judeu simples de tendência comunista, que oscila entre cuidar do menino e mandá-lo para um reformatório. Os dois iniciam uma vivência que de início é tensa. Porém, apesar das diferenças culturais e de idade, vão se conhecendo melhor ao longo da narrativa. A Ditadura Militar impacta, indiretamente, o cotidiano de ambos os personagens, uma vez que sua vivência diária é modificada por conta da fuga dos pais do garoto que estão fugindo da perseguição política do regime militar.

Quadro 1 – A nova realidade de Mauro



Sinopse: O garoto Mauro é deixado pelos pais, que saem apressados pois estão fugindo dos órgãos de repressão do regime ditatorial, na casa de seu avó paterno.

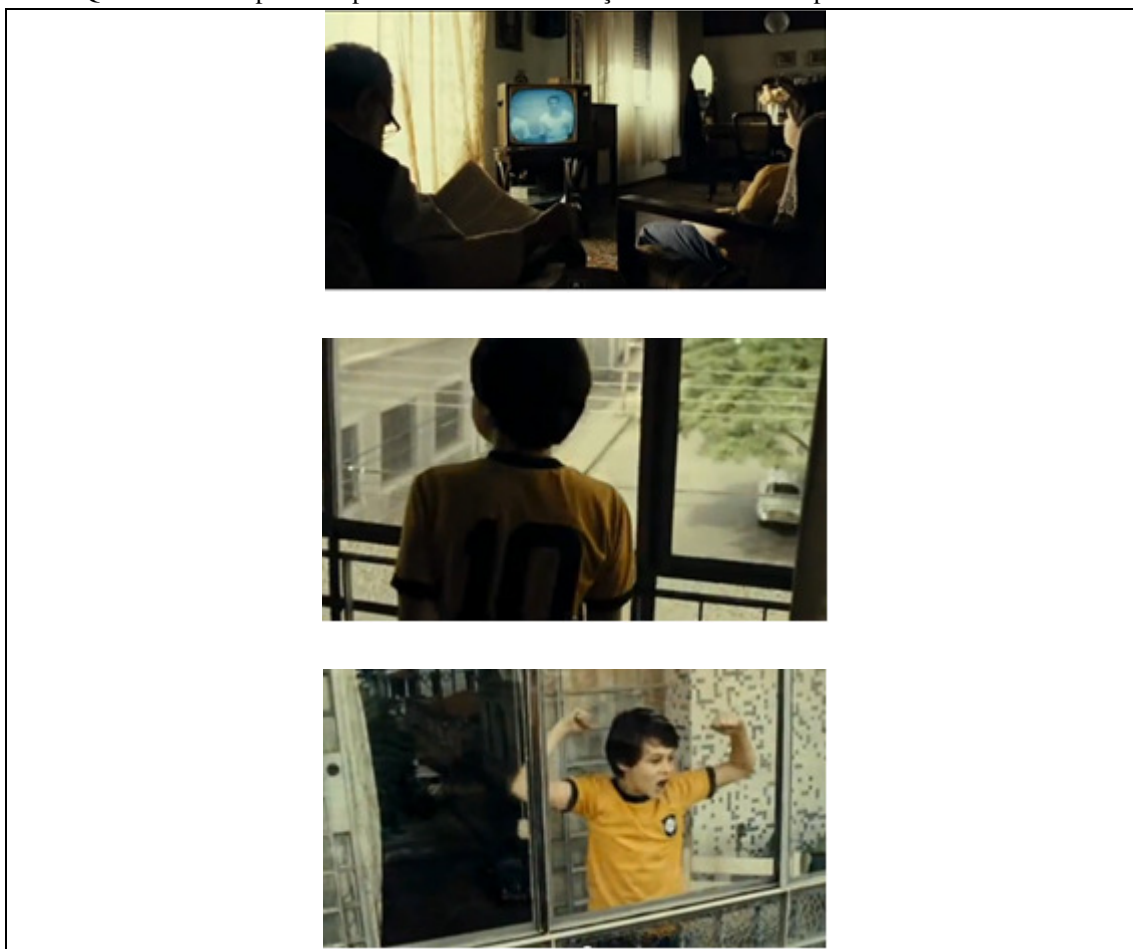
Tempo: 06:23 – 07:43

Dimensão Visual	Dimensão verbal
<p>Mauro e seus pais chegam em São Paulo de carro, vindos de Belo Horizonte. Bia e Daniel (mãe e pai) deixam o garoto em frente ao apartamento do avó paterno, despedem-se e saem apressados.</p>	<p>Bia: – A gente vai voltar logo para te pegar. Mauro: – Eu não quero ficar aqui. Bia: – A gente já falou, não falou, Mauro? Mauro: – Mas eu não quero ficar. Daniel: - Mas meu pai está te esperando filho. Bia: - Filho, entende! A gente não está indo porque a gente quer. Mauro: - Então por quê? Quando vocês vão voltar? Daniel: - Na Copa.Vai dar tudo certo, a gente vai voltar na Copa. Mauro: - Vai demorar muito para chegar a Copa. Daniel: - Não esquece, a gente está de férias. A gente saiu de férias, tá? Daniel: - Vamos embora Bia! Bia, vamos?</p>

Dessa maneira, seguimos o que diz Pierre Bourdieu (1989) quando ele se refere ao campo simbólico como um constituinte de força no âmbito da vida cotidiana, reproduzindo desejos, sonhos, incompreensões, emoções, etc., que são possibilitados, muitas vezes, por fatores externos aos grupos sociais. Com isso, podemos perceber esta primeira sequência na relação entre o subjetivo e o objetivo, ou seja, entre o sentimento de abandono e a incompreensão de Mauro e as pressões impostas pela Ditadura Militar, que obriga a fuga dos pais. Como aponta o autor, o universo simbólico dos indivíduos “é uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada das outras formas de poder objetivo” (BOURDIEU, 1989, p. 15). Em suma, a realidade em que Mauro se encontra, mesmo não

estando explicitamente entendida, é transformada a partir da conjuntura histórica ditatorial na qual vive o garoto. Por esse viés, podemos perceber a dureza dos sentimentos expostos nesta sequência inicial, originada do contexto político em que se encontra o país, não podendo estar desvinculada desse universo, uma vez que seus pais estão diretamente ligados a ele e, conseqüentemente, Mauro. Para além disso, há o pedido que finaliza a sequência: que o menino, toda vez que perguntado sobre seus pais, diga que estes saíram de férias. Mais uma vez, percebemos a ditadura atuando na cotidianidade do garoto, pois a tensão permanente sobre o ato de falar sobre os pais, independente da situação, também alinha-se sob o jugo ditatorial. O que chama atenção na cena é a “ingenuidade” do garoto que, nesse primeiro momento, parece não desconfiar do que realmente está acontecendo com os pais e o esforço deles em não deixar essa verdade vir a tona. Outra inferência possível refere-se a perspectiva de que o menino não deseja que outros entendam sua situação, vinculando-a ao abandono. Ele não apreende a plenitude do motivo de ter sido deixado só e, mesmo que a imagem remeta ao abandono, não deseja que os outros façam a associação que, aparentemente, é a mais óbvia. A obra fílmica parece querer dizer que mesmo Mauro sendo “apenas” um menino, não está livre das agruras da Ditadura.

Quadro 2 – A espera dos pais e da estreia da seleção brasileira na Copa do Mundo de futebol



Sinopse: É o momento de estréia do Brasil na Copa de 1970. Mauro ao mesmo tempo em que assiste o jogo, espera a volta dos pais que prometeram retornar até o início dessa competição.	
Tempo: 52:06 – 53:30	
Dimensão Visual	Dimensão verbal
Shlomo chega ao apartamento onde está Mauro, senta no sofá e lê o jornal. Mauro senta em uma poltrona ao lado. Inicia a transmissão do jogo do Brasil na televisão. Shlomo levanta-se e dá corda ao relógio de pêndulo e volta a sentar. Mauro se levanta e vai até a sacada na esperança de ver os pais chegando como haviam lhe prometido. Volta para dentro e começa a assistir o jogo que começará a pouco.	[Porta abrindo] Shlomo: - Ligou a TV? [Hino Nacional, som da televisão] Narrador esportivo do jogo na televisão: - Aos derradeiros acordes do Hino Nacional brasileiro, estamos abrindo mais uma grande jornada internacional, pela Rede Brasileira de Televisão. A quinta transmissão direta da Copa do Mundo, número nove, graças ao expedido apoio da sua Excelência o Senhor presidente da República, o general Emílio Garrastazu Médice, que se empenhou a fundo para que nosso país visse a Copa em imagens vivas, aqui está a televisão do Brasil, cumprindo o papel que lhe cabe. [Badaladas do relógio] [Chiados da televisão] [Batidas de Mauro no televisor] Mauro: - Começou! Shlomo: - Que bom! Mauro: - Vamos lá Brasil!

Na sequência exposta no Quadro 2, podemos perceber a interferência do regime militar nas diferentes esferas da sociedade e as formas simbólicas com que essa intervenção afetou o cotidiano dos brasileiros através de um pertencimento coletivo forjado pela propaganda política viabilizada, sobretudo, pelos meios de comunicação. Segundo Carlos Fico (1997), a propaganda política produzida pelo regime militar brasileiro evidenciava um imaginário social pautado no otimismo, em que a identificação entre povo e governo fazia-se premente, segundo as bases de uma nação voltada para o progresso e para a ética cívico-moral. Os principais órgãos especializados nessa cruzada publicitária foram a AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas), criada em janeiro de 1968 e produtora de um vasto conjunto de propagandas entre os anos de 1968 e 1973, e a ARP (Assessoria de Relações Públicas), que funcionou efetivamente entre os anos de 1974 a 1978. No que tange à questão, a propaganda política em relação ao regime ditatorial, apregoada pelos militares, evidenciava um governo salvacionista que visava o apoio da sociedade brasileira para com o governo instaurado, de forma que

a propaganda, montada com requintes de sofisticação e abrangendo cópia de meios jamais vista aqui, convenceu a muitos de que a situação se

aproximava da catástrofe, não fosse detida em tempo e violentamente. Assim foram anestesiadas resistências, alcançadas alianças surpreendentes, particularmente em duas componentes de singular relevo na estrutura social e política do país: o clero e os militares. (SODRÉ, 1984, p. 59).

A fala do narrador esportivo remete a esse adentramento publicitário do regime na rotina dos sujeitos e no apaziguamento social que o futebol representava mediante as distensões sócio-políticas existentes.⁸ O esporte, segundo o imaginário constituído, viria a “unir” todos os brasileiros em torno de um referencial comum que podemos perceber na cotidianidade dos indivíduos, quando todos parecem querer a mesma coisa: a vitória da seleção na Copa. Sob esse pressuposto, o orgulho de ser brasileiro fez-se brasão sob o governo militar. Segundo Lívia Magalhães (2011), os jogos futebolísticos auxiliaram no fortalecimento da identidade nacional brasileira e na inserção de seu ufanismo. Durante a Copa do Mundo de 1970, por exemplo, “pela primeira vez, os jogos seriam transmitidos ao vivo pela televisão, o que resultou em uma arma nas mãos da propaganda oficial do regime”. (MAGALHÃES, 2011, p. 4).

Novamente, a inferência do olhar de Mauro conduz a cena para o seio cotidiano brasileiro do período autoritário. O menino assiste à partida de futebol ao mesmo tempo em que espera o retorno dos pais, que marcaram a sua volta para aquele dia. Um dia que poderia ser como qualquer outro, aparentemente “normal”, não fosse o retorno tão aguardado. Nesse momento, são percebidos dois sentimentos antagônicos no garoto: a euforia em relação ao jogo e a melancolia devido à ausência dos pais. A falta que os pais fazem para o garoto, por vezes, é esquecida pelo êxtase que o jogo da seleção produz no menino e, por vezes, é lembrada em um movimento dialético de intersecção com a realidade hostil e autoritária. Esse movimento representado por Mauro, que possui um problema, a ausência dos pais, e que, temporariamente, é esquecido através do futebol, vendo na Copa do Mundo um referencial positivo, uma vez que marcaria o retorno dos progenitores, apresenta ao telespectador uma angústia individual que se torna compartilhada: a sensação de ser um vencedor, possuir uma vitória coletiva via seleção, “cura”, de certa forma, todos os males considerados menores, inclusive a ausência de algo ou alguém. A partir deste pressuposto, surge aquilo que Luiz

⁸ Apesar do caráter ficcional da narrativa de *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), em diferentes momentos do filme, ocorrem incursões de imagens reais da copa de 1970 em tom preto e branco, servindo também para a marcação do tempo em que a história é narrada, mais especificamente de 31 de maio a 21 de junho de 1970. Durante este período, o Brasil está vivendo sua fase de “milagre econômico brasileiro”, ocorrido, principalmente, no governo Médici (FAUSTO, 2000). Cria-se, um fortalecimento identitário no país através da ideia ufanista do “Brasil potência”, que ganharia força com a conquista do tricampeonato em 1970 no México

Carlos Ribeiro (2003) chama de *catarse*⁹ coletiva que a ditadura provocou por meio do futebol: a ideia de um país fortalecido, seguro e unido em torno de um mesmo objetivo. O autor observa que

apesar da campanha bisonha de 1966, a vitória em 1970, no México, em plena vigência do regime autoritário, fortaleceu o imaginário de uma nação moderna e reconhecida como potência mundial. "Ninguém segura esse país" era a palavra de ordem que impulsionava o regime militar. Depois da conquista de 70 - a última participação de Pelé no selecionado -, éramos considerados imbatíveis, pois, "todos juntos" levaríamos o país "pra frente". Não por coincidência o início nos anos setenta foi uma das fases mais violentas da repressão militar (RIBEIRO, 2003, p. 1).

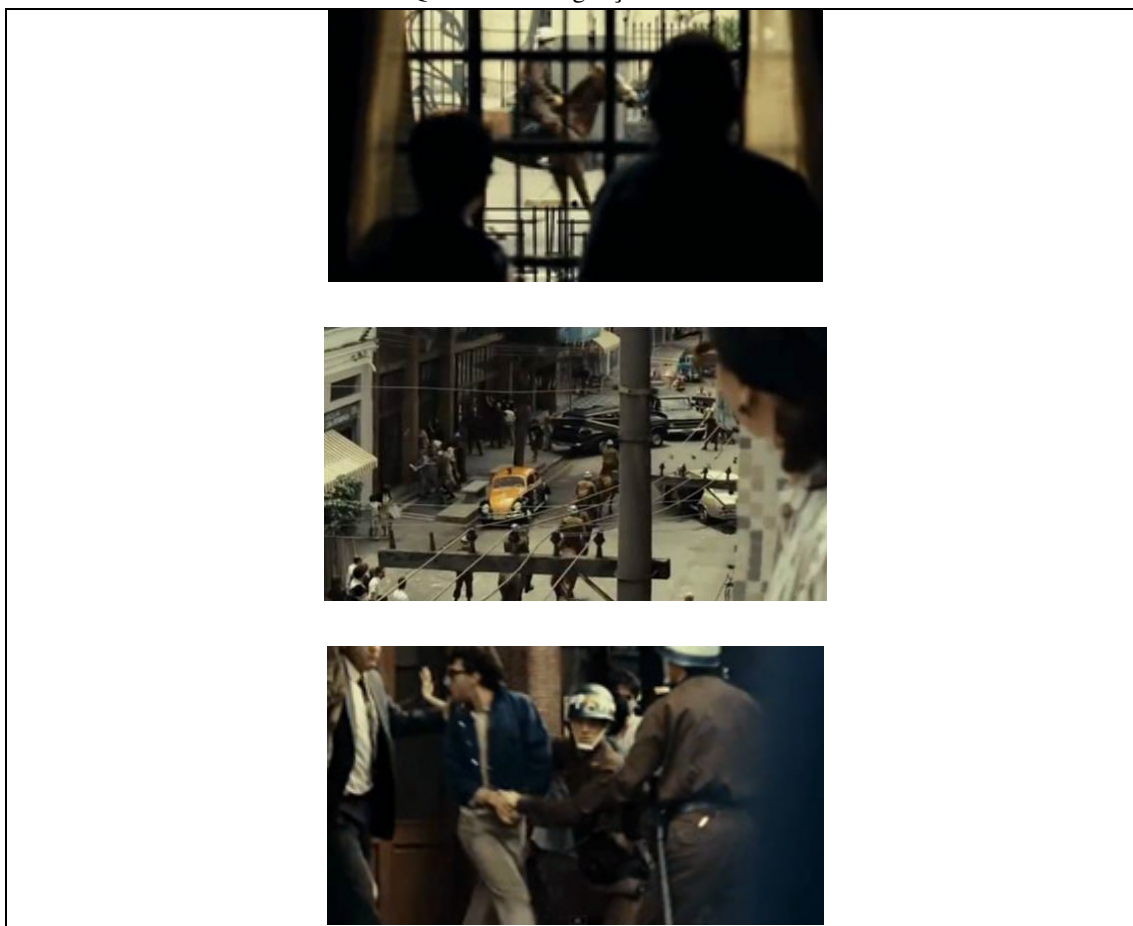
O futebol torna-se, assim, um alento para a saudade de Mauro, de forma análoga, ele impulsiona a passividade dos sujeitos mediante ao cenário político do país, pois incita uma aparente normalidade social, desenhada pelo compartilhamento de ações, práticas e sentimentos. O olhar do garoto, construído por meio dessa sequência demonstra, novamente, o impacto da Ditadura Militar na cotidianidade de diferentes sujeitos através de um fenômeno da cultura de massa e de emoções catárticas que se tornam comuns para a grande maioria dos indivíduos, imbuídos de um pertencimento identitário construído pela referência a uma tradição nacional sem que esses percebam que se trata de uma estratégia política concernente ao período histórico em que vivem, uma vez que o cotidiano estabelece uma "mediação entre o indivíduo e os costumes, as normas e a ética de outras integrações maiores" (HELLER, 2000, p. 19).

A cena subsequente, apresentada no Quadro 3, retrata de maneira mais explícita o regime ditatorial brasileiro. Entretanto Mauro, que em um dado momento observa admirado, junto aos amigos, os militares passando a galope, não sabe do que se trata realmente. Sem se dar conta do perigo iminente de um confronto armado, ele e seus amigos correm atrás dos militares a cavalo, mais uma vez o filme representa a inocência das crianças que se envolvem no contexto como que por brincadeira. Posteriormente, o menino se vê estupefato em meio à uma grande confusão, pessoas sendo presas pelo policiais, sem possuir, no entanto, o conhecimento de que se trata de indivíduos que o governo considerava como subversivos à ordem estabelecida, sem imaginar ou relacionar que essa é a possível experiência vivenciada por seus pais e motivadora do seu próprio momento de vida. Tem-se, a partir de uma primeira leitura, um fragmento da narrativa fílmica que expressa mais claramente o impacto da

⁹ Entendendo aqui a *catarse* sob a lógica de Antônio Gramsci (2006), para quem a fixação do *momento catártico* evidencia a estrutura de força exterior que esmaga o homem, assimilando-o e tornando-o passivo.

Ditadura Militar no cotidiano de atores sociais diversos, em que a atuação do poder autoritário pode ser percebida. Isso se refere também à situação de Mauro, cuja saudade dos pais e a insegurança gerada pela fragmentação familiar também é expressão da violência praticada pelo regime.

Quadro 3 – A agitação nas ruas

	
<p>Sinopse: As crianças (Mauro e seus amigos) saem de uma festa ao perceberem ruídos e movimentos de cavalos e militares na rua.</p>	
<p>Tempo: 1:17:11 – 1:18:52</p>	
<p>Dimensão Visual</p>	<p>Dimensão verbal</p>
<p>Mauro e seus amigos saem de uma festa ao perceberem movimentos estranhos na ruas. Correm atrás dos militares à cavalo e chegam em frente ao que parece ser uma universidade, onde já há uma aglomeração de pessoas. Os policiais estão evacuando o prédio e prendendo algumas pessoas, em meio a grande agitação. Os menores assistem espantados e ,com exceção de Mauro, que permanece assistindo, os demais recuam com medo. Posteriormente, o garoto é levado por um amigo até a sua residência.</p>	<p>[Cavalos galopando] [Pessoas gritando agitadas] Hanna: - Não, Mauro! Vamos embora! [relinchos] [Pessoas agitadas] Edgar: - Vem garoto!</p>

Da mesma forma, os eventos complementares à cena, tais como a festa antecedente em que Mauro estava junto aos amigos e a presença de crianças na representação do tumulto

político, aproximam o período histórico da cotidianidade de outros indivíduos que não os insurgentes ou os militares, diante de uma premissa dual acerca de opressores e oprimidos. Em outras palavras, a vida comum das personagens no filme, que em um primeiro momento podem parecer desligadas do cenário político por eles não se manifestarem em relação a ele são, de qualquer maneira, afetadas pelo contexto histórico. Muito embora Mauro não possa ser colocado, efetivamente como um sujeito “comum”, levando em consideração que era filho de pais militantes, sua rede de relações se dá com indivíduos dos mais diversos grupos sociais. Não há, dessa forma, dissociação entre uma esfera condizente ao governo militar e seus antagonismos, e uma outra, a que se refere aos sujeitos indiferentes ou alienados. Segundo Agnes Heller (1970), a vida cotidiana

é a vida do homem *inteiro*; ou seja, o homem participa na vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade. Nela, colocam-se "em funcionamento" todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, ideias e ideologias. (HELLER, 2000, p. 17).

Sendo a vida cotidiana a vida do homem por inteiro e levando-se em consideração que o homem é produto da conjuntura histórica em que vive, pode-se perceber, através da sequência acima, que o governo ou suas ações permeou a vida social de diferentes formas, atingindo os sujeitos de maneiras distintas. Se o indivíduo não era atingido, diretamente, pelos órgãos de repressão, pela censura ou por outro meio capaz de suprimir seus direitos civis e políticos, isso não infere uma acepção de imunidade para com o regime. O olhar de curiosidade e medo que Mauro expressa na cena é representativo dessa premissa, pois o desconhecido, representado pela Ditadura Militar, gera um impacto direto no menino e, também para os indivíduos que o cercam. O que Mauro vê é o que na cena anterior – o jogo da seleção na Copa de 1970 – se tenta ocultar: a tensão diária por trás do imaginário oficial de ordem social e otimismo propiciado pelos veículos de comunicação. Sendo assim, mesmo que este imaginário possa estar cristalizado, as práticas cotidianas evidenciam outro cenário que apresenta ao indivíduo um paradoxo que pode ser ignorado, mas não excluído de suas vidas.

A analogia do olhar de Mauro mostra um impacto em relação às atividades cotidianas que, embora permaneçam em sua heterogeneidade, não imunizam-se do universo macro histórico.¹⁰ O menino e seus amigos, ao deixarem a festa, particularidade da vida individual,


¹⁰ Aqui, podemos pensar sobre as relações entre o *macro* e o *micro-histórico* trazidas pela analogia do olhar de Mauro. Se recorrermos a Micro-História italiana para pensarmos esta relação, iremos nos deparar com uma abordagem historiográfica que prioriza a microanálise como forma prioritária de explicação acerca de um dado

são “atingidos” pela configuração política do país, o universo macro coletivo, apesar de, talvez, não compreenderem bem o que se passa. Em outros termos, o que acontece é que a ditadura, supostamente tão longínqua, de sentido tão remoto para muitos indivíduos, no caso da cena das crianças, adentra a vida delas em diferentes momentos, de fomas distintas. Se, como observa Agnes Heller (1970), nossa cotidianidade é construída de acordo com a significação¹¹ e a importância que damos aos nossos tipos de atividades, ela também é relativizada por fatores externos que fogem ao domínio de nossa subjetividade. A autora aponta ainda que

a vida cotidiana é, em grande medida, heterogênea; e isso sobre vários aspectos, sobretudo no que se refere ao conteúdo e à significação ou importância de nossos tipos de atividades [...] Mas a significação da vida cotidiana não é apenas heterogênea, mas igualmente hierárquica. (HELLER, 2000, p. 18).

As atividades habituais, de acordo com a autora, sofrem influência de uma hierarquia que é a base da própria prática cotidiana, estando, por sua vez, aberta a fatores externos e internos diversificados que desenharam a vida social. Como se pode ver na sequência inserida no quadro 4.

Quadro 4 – Mauro abriga Ítalo

	
Sinopse: Mauro abriga Ítalo, que foge da repressão.	
Tempo: 1:19:10 – 1:20:24	
Dimensão Visual	Dimensão verbal
Ao chegar em casa, Mauro percebe algo debaixo das escadas do prédio, era Ítalo ferido em decorrência da “confusão” com policiais. O menino leva o rapaz para o apartamento e chama Shlomo, que juntos o escodem.	Mauro: - Quem está aí? Ítalo: - Shshshs! Mauro: “Putá que pariu” você levou um tiro? Ítalo: - Tiro não, uma pancada! Mauro: - Quer que eu chame um médico? Ítalo: - Não, não! Não chama ninguém! Vai, vai pra lá!

contexto histórico, mesmo que a abordagem micro-histórica não corresponda a um campo epistemológico reducionista, que leve em consideração apenas o caráter fragmentário do conteúdo histórico, conforme Giovanni Levi (1992). Nesse sentido, em nossa análise, não se trata de desvalorizar o contexto macro em detrimento do micro espaço, mas antes de perceber estas duas esferas contextuais em seu processo de relações mútuas.

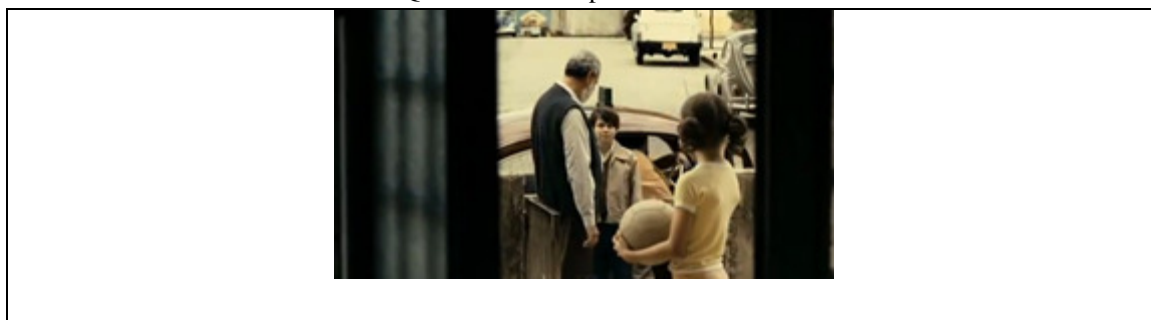
¹¹ Pensando aqui a *significação* como um processo de articulação de sentidos em um dado contexto, atualizando e construindo sentidos para as definições que pautam uma situação cotidiana. Trata-se, portanto, de algo aberto, alterável e plural.


	Mauro: - Mas está doendo? [Barulho de porta abrindo] Mauro: Senta aqui. Fica aí, eu já volto! Ítalo: O quê? [Porta fechando] [Porta abrindo] Shlomo: - Moishale! Ítalo: O quê? [Janelas e cortinas se fechando]
--	---

Depois de ter assistido o tumulto na rua com policiais prendendo algumas pessoas e presenciado o clima tenso que se instaurara, Mauro é trazido de volta à casa por Edgar, um amigo já adulto, a quem respeita por ele ser o goleiro do time do bairro e jogar nessa posição é o desejo do menino. Porém, antes mesmo de chegar ao seu apartamento, depara-se com Ítalo, que foi ferido na confusão da rua. É a representação do contexto se aproximando ainda mais do garoto, convivendo, diretamente, com ele. Além do desaparecimento dos pais, o que entristecia o garoto, ainda se depara com Ítalo ferido, um amigo de seu pai a quem Shlomo havia recorrido para saber notícias sobre o paradeiro de Bia e Daniel. Se por um lado, a ingenuidade de Mauro é destacada, o que talvez seja responsável pela dramaticidade da obra, nesse momento da narrativa, por outro lado, o garoto demonstra astúcia e coragem para proteger o amigo. Tem-se um paradoxo situacional na medida em que consideramos que os pais de Mauro se afastam dele para não o colocar em risco e a presença de Ítalo, militante ferido em confronto com os militares, aproxima o menino de uma situação de extremo risco. A partir dessa cena a obra filmica direciona a temática, ainda mais, no sentido de corroborar a perspectiva de que todos os indivíduos indistintamente estavam sujeitos as ações do regime militar.

Como consequência de Mauro e Shlomo terem abrigado Ítalo, o senhor é preso e o menino fica ainda mais sozinho, precisando ser alimentado cada dia por um vizinho diferente do prédio que passou a residir.

Quadro 5 – A despedida e o exílio



	
Sinopse: Mauro e sua mãe são exilados.	
Tempo: 1:35:15 – 1:37:07	
Dimensão Visual	Dimensão verbal
<p>Mauro arruma as suas coisas no apartamento. Desce e se despede de Shlomo e dos amiguinhos e parte para o exílio com sua mãe que voltara da prisão anteriormente. Saem em um táxi e o menino procura refletir sobre o que lhe aconteceu. Sua voz “<i>in off</i>” faz o encerramento da narrativa.</p>	<p>[Música triste] Bia: - Vamos, Filho! Shlomo: - Fecha a porta Moishale! [Porta fechando] Hanna: - Mauro, sua bola! Mauro: - Pode ficar! Feliz Aniversário! [Barulho do motor do carro] Mauro: - E assim foi o ano de 1970, o Brasil virou tri campeão mundial! E, mesmo sem querer e nem entender direito, eu acabei virando uma coisa que chamada exilado. Eu acho que exilado quer dizer: ter um pai tão atrasado, mas tão atrasado que nunca mais volta para casa.</p>

O Quadro 5 mostra a sequência que finaliza a narrativa fílmica. Mauro depara-se com uma dupla despedida: dos que estiveram próximos enquanto seus pais estiveram “de férias”, como Shlomo e Hanna, e do próprio país, afinal, junto a sua mãe, tornara-se um exilado. O exílio sob o olhar do menino, representado na narrativa, aponta uma realidade complexa, áustera e estratificada, uma vez que ir embora não se trata de uma questão de escolha, mas uma imposição política que ele desconhece os fatores embrionários. De acordo com Ferro (1976), o Cinema permite ao historiador salientar em sua análise caminhos intermitentes ligados a narrativa e a técnica cinematográfica que, por sua vez, se ligam ao contexto histórico tratado pelo filme. Nesse caso, é necessário perceber que, na sequência final, o aparato técnico, como a trilha sonora dramática, os ângulos estéticos, enfatizando o país que é deixado para trás, o foco da câmera na parte traseira do carro e nas faces das personagens, evidenciando o lugar de que se distanciam, funciona como uma “sinfonia da partida”, que carrega em si o olhar agônico de quem precisa partir, mas também apresenta a partida como uma marca traumática para quem fica.¹²

¹² Sobre a questão concernente ao trauma na história recente do Brasil e sua correlação com a violência direcionada contra os sujeitos durante a Ditadura no país, indica-se a obra de Araújo et al. (2013).

A sequência final é emblemática visto que apresenta um momento de tensão para os personagens em que, ao mesmo tempo, a menção ao futebol caracteriza um fato positivo em relação ao Brasil autoritário da época, tornando-o a panaceia da nação. Dessa forma, Mauro verbaliza com a mesma intensidade sua incompreensão frente ao exílio e a sua alegria pela vitória da seleção na Copa de 1970. Assim, as palavras do garoto expressam um efeito integrador que oculta o sentido bélico da realidade ditatorial brasileira que, como se viu, se manifestou por meio de um cotidiano empedernido que afetou, amplamente, os indivíduos. Novamente, podemos perceber que o olhar de Mauro é, mais uma vez, representativo das formas simbólicas pelas quais a ditadura permeou a vida dos atores sociais.

Na sequência, o filme demonstra o drama pessoal daqueles que tiveram em suas famílias pessoas que, sendo abertamente contrárias ao regime autoritário, foram inexoravelmente atingidas por ele. A confluência discursiva do exílio à perda do pai, mediante o olhar do menino, apresenta ao telespectador esta ausência que caracteriza os sujeitos que foram mortos ou permaneceram submergidos no esquecimento. Nesse caso, a falta de conhecimento contextual do menino não o eximiu de perder o pai para a repressão (tendo sido ele morto ou estando desaparecido). Em outros termos, a cena do longa-metragem corrobora a hipótese inicial deste estudo, pois a cotidianidade de Mauro, assim como a dos indivíduos que entram em contato com o menino após a fuga dos pais, é, fundamentalmente, alterada em decorrência dos fatos desencadeados por processos históricos essencialmente ligados ao período da Ditadura Militar no Brasil.

Outras questões se sobressaem como fundamentais na narrativa fílmica. Primeiramente, o filme parece dar mais ênfase à Ditadura Militar do que anunciou o seu diretor em entrevista já citada. Segundo, a obra ficcional em questão é um drama, o que sugere a busca pela comoção e sensibilização, que é uma das características principais desse gênero. Terceiro, o filme constrói a visão de um garoto, ele é a personagem que contempla a centralidade da narrativa, o que acentua as duas primeiras características, ou seja, a crueldade do regime e a dramaticidade da obra.

Cabe ainda destacar que o filme não apresenta propriamente a visão de Mauro sobre a Ditadura, uma vez que, como foi amplamente discutido, a personagem não tem consciência plena dos acontecimentos políticos do país. Não é tampouco a crítica de um menino a esse período. A mensagem do filme é emblemática pelo fato de apresentar o garoto alheio ao seu contexto histórico, sem saber realmente o que está acontecendo, quando está sendo profundamente afetado por ele.

Percebemos a desconstrução sutil de um imaginário social cristalizado, pautado na ideia de que a política atinge apenas aqueles que lhe tomam como ideal de vida e, dessa forma, ligam-se diretamente à ela. As representações simbólicas trazidas pelo olhar de Mauro na narrativa, contudo, mostram um cotidiano histórico em que, mesmo em situações consideradas corriqueiras, é permeado pelos resquícios do contexto político. Assim sendo, os sujeitos não são poupados de serem atingidos pela conjuntura histórica, mesmo estando supostamente alheios à ela.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Cristiane *et. all.* Produção de sentido e construção de valores na experiência com o cinema. In: SETTON, Maria da Graça Jacintho. *A cultura da mídia na escola*. São Paulo: AnnaBlume, 2004, p. 47.

ARAÚJO, Maria Paula; FICO, Carlos; GRIN, Mônica. (Organizadores). *Violência na história: memória, trauma e reparação*. Rio de Janeiro, RJ: Ponteiro Edições, 2013.

BACKZO, Bronislaw. A imaginação social. In: ROMANO, Ruggiero. *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 5. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985, Pág. 296-331.

BAUER, Caroline Silveira. *Brasil e Argentina: Ditaduras, Desaparecimentos e Políticas de Memória*. Porto Alegre: Medianiz, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Bertrand/Difel, 1989.

CARDOSO, Márcia Blanco. *Doutrina de Segurança Nacional: discurso e ação no 19º R. I. de São Leopoldo, RS (1964)*. Dissertação. (Mestrado em História). Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, 2003.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a História entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Difel, 1990.

COSTA, Cristina; IVO, Consuelo. Um filme com muitas portas. *Comunicação & Educação*. Ano XII, Número 2, maio/ago 2007.

DOCKHORN, Gilvan Odival Veiga. *Quando a ordem é segurança e o progresso é desenvolvimento: O Estado Civil-Militar brasileiro*. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1999.

- DREIFUSS, René Armand. *1964: A Conquista do Estado. Ação Política, Poder e Golpe de Classe*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- DUARTE, Rosália. *Cinema e Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2011.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2000.
- FERRO, Marc. Filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J.; NORA, P. (Orgs.). *História: novos objetos*. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p. 202-203.
- FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 314.
- GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987.
- HELLER, Agnes. *O cotidiano e a História*. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2000.
- JODELET, Denise. *As representações sociais*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001.
- LEVI, Giovanni. Sobre a Micro-História. In: BURKE, Peter. *A Escrita da História: Novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.
- MAGALHÃES, Livia Gonçalves. *Futebol em tempos de ditadura civil-militar*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011.
- NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla. *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2011.
- _____. 1964: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Editora Contexto, 2014,
- NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da História. In: *O Olho da História: revista de história contemporânea*. Salvador, v.2, n.3.1996.
- O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS. Direção: Cao Hamburger. Globo Filmes. DVD (1h e 43 min.), 2006.
- REIS, Mírian Sumica Carneiro. O ano em que meus pais saíram de férias: futebol, violência e alteridade. In: NOVAES, Cláudio at. al. *Figuras da Violência Moderna: Confluências Brasil/Canadá*. Feira de Santana: NEC; UEFS Editora, 2010.
- RIBEIRO, Luiz Carlos. *Brasil: futebol e identidade nacional*. EFdeportes.com. Buenos Aires, Ano 8 - N° 56 - Janeiro de 2003. Disponível em: <<http://www.efdeportes.com/efd56/futebol.htm>>. Acesso em 04 de abril de 2013.

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin W; GASKELL, George (Orgs.). *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p. 343 – 364.

SILVA, Salete Therezinha de Almeida. A linguagem cinematográfica na escola: uma leitura d'O Rei Leão. In: CITELLI, Adilson. (Org.). *Outras linguagens na escola – publicidade, cinema e TV, rádio, jogos e informática*. Cortez: São Paulo, 2004.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Vida e morte da ditadura – 20 anos de autoritarismo no Brasil*. Petrópolis. RJ: Vozes, 1984.

SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma*. Paris: Éditions Aubier Montaigne, 1977.

TURNER, Graeme. *O cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

ARTIGO ENVIADO EM: 22.04.2014
ACEITO PARA PUBLICAÇÃO EM: 23.10.2014