

AMÉRICA LATINA, CRIANÇAS E DITADURA: uma análise contextual de “o ano em que meus pais saíram de férias”

*Inara de Amorim Rosas*¹

Resumo: O presente artigo tem como objetivo empreender uma análise do filme brasileiro *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006) tendo como ponto de partida a noção de gênero enquanto categorial cultural e estratégia de comunicabilidade. Para tal, a análise será configurada no Mapa das Mediações de Martín Barbero (1997 e 2004), especialmente no eixo relacionado às Matrizes Culturais e Formatos Industriais, pensando os filmes que tematizam a ditadura na América Latina especialmente os que contam a história do ponto de vista da protagonista infantil.

Palavras-chave: gênero; mapa das mediações; cinema latino-americano; *O ano em que meus pais saíram de férias*; cinema brasileiro.

LATIN AMERICA, CHILDREN AND DICTATORSHIP: A CONTEXTUAL ANALYSIS OF THE YEAR MY PARENTS LEFT ON VACATION

Abstract: *The purpose of this article is to undertake an analysis of the Brazilian film *O ano em que meu pais went on vacation* (2006) taking as a starting point the notion of gender as a cultural category and communicability strategy. To this end, the analysis will be configured in the Map of Mediations by Martín Barbero (1997 and 2004), especially in the axis related to Cultural Matrices and Industrial Formats, thinking about the films that thematize the dictatorship in Latin America, especially those that tell the story from the point of view of view of the child protagonist.*

Key-Words: *gender; map of mediations; Latin American cinema; The year my parents went on vacation; Brazilian cinema.*

¹ Doutorado em Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Universidade Federal da Bahia, UFBA.

Introdução

O teórico e crítico de cinema André Bazin escreveu que o cinema nos coloca cara a cara com a infância. Que somente o cinema poderia captar os gestos imprevistos e o rosto enigmático da infância. Ao longo das últimas décadas, o cinema tem olhado e ensinado a olhá-la (BAZIN apud TEIXEIRA, 2006, p.12,13).

Na cinematografia mundial, temos vários exemplos de filmes lançados em diversas épocas em que a temática da infância – a infância como alegoria, o olhar sobre a criança, ou ainda as crianças como atores sociais foram trabalhados com bastante êxito. O célebre americano *O garoto* (1921) mistura drama e comédia para retratar a sobrevivência de uma criança abandonada que acaba sendo criada por um vagabundo nas ruas. O filme francês *A guerra dos botões* (1962), que ganhou nova versão em 2011, retrata grupos de garotos em vilas rurais que vivem em constante guerra uns com os outros, numa tradição que passa de pai para filho. O filme alemão *Tambor* (1979), produzido pela Alemanha, França, Polônia e Iugoslávia, mostra o desenvolvimento de uma criança em meio ao contexto conturbado que é a ascensão do nazismo na Alemanha.

Independente do contexto de produção, vários cineastas se debruçaram no retrato da infância e suas particularidades. Do diretor norte americano Steven Spielberg, um dos nomes mais populares da indústria cinematográfica hollywoodiana, ao consagrado realizador iraniano Abbas Kiarostami, muitas vezes referenciado como o “cineasta das crianças” nas críticas jornalísticas acerca de suas produções.

Mais recentemente, nas últimas duas décadas, observamos a infância como horizonte de certo cinema contemporâneo. Um cinema que traz o ponto de vista da criança em questões consideradas difíceis: morte, abandono, guerra, maldade humana. Nesse universo de filmes significativos em que crianças-protagonistas vivem situações que transcendem a infância podemos citar o filme argentino *Valentin* (2002), os filmes franceses *A culpa é do Fidel!* (2006) e *Stella* (2008), o inglês *O menino do pijama listrado* (2008), o uruguaio *Acne* (2007) e o franco-uruguaio-brasileiro *O banheiro do papa* (2007). Tratam-se muitas vezes de narrativas sensíveis ao olhar infantil, mais introspectivas, menos centradas na ação narrativa e mais na sondagem interior dos personagens, menos nos diálogos e mais no silêncio, no não dito.

Essa vertente se encontra bastante ligada ao cinema latino americano, sobretudo ao cinema de representação histórica e mais especificamente ao cinema sobre a ditadura. Nos últimos anos, algumas produções da Argentina, Brasil e Chile ressignificaram os filmes sobre a ditadura militar ocorrida nos três países ao usar uma criança como protagonista dos fatos relatados. É o caso dos filmes argentino *Kamchatka* (2002) e *Infância Clandestina* (2011), do filme chileno *Machuca* (2004), do filme brasileiro *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006).

O presente trabalho tem como objetivo avaliar como essa filmografia latino-americana, em especial essa filmografia que retrata a ditadura militar nos filmes da Argentina, Brasil e Chile, possui um novo sentido de expressão a partir desse tratamento mais sutil dado à temática, ao utilizar uma criança protagonista como agente motor da narrativa². Observamos que estes filmes que priorizam as relações interpessoais e tratam a ditadura como pano de fundo, possuem muitas vezes uma maior adesão e sentimento de identificação com o público, justamente pela sutileza da abordagem e por mostrar uma rotina mais ou menos ordinária diante de um contexto marcado por tensões.

Tendo como ponto de partida a contextualização dessa filmografia e essa constatação de uma possível identificação do espectador com o filme, empreenderemos uma análise do filme brasileiro *O ano em que meus pais saíram de férias*, articulando o gênero de filme de representação histórica e da temática da ditadura militar na América Latina, com suas matrizes históricas e as lógicas de produção, observando de que modo esses fatores influenciaram no formato industrial do filme.

Para a análise, nos aproximaremos de conceitos caros aos Estudos Culturais, que encara a concepção de gênero enquanto categoria cultural, que considera não apenas o aspecto textual do produto analisado, mas também as complexidades advindas do seu caráter histórico e mutável, considerando os fatores externos responsáveis pela construção do produto, os valores carregados em cada escolha de elemento. Para analisar a personagem enquanto agente motor da narrativa e responsável por certo tratamento do filme nos utilizaremos de alguns conceitos e categorias da Narratologia e da Estética do Filme, atrelados à questão estética da performance, que encara o corpo como

² Em crítica ao filme *Infância Clandestina* para o jornal *Folha de São Paulo*, o crítico Ricardo Calil opina que histórias de luta contra as ditaduras latino-americanas vistas pelos olhos de crianças se tornaram quase um subgênero do cinema recente, citando os filmes *Kamchatka* (2002), *Machuca* (2004), *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006) e *A culpa é do Fidel!* (2006) Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1197091-critica-trabalho-e-o-mais-amargo-da-leva-atual-de-filmes-politicos-com-criancas.shtm> | Último acesso em 09 de junho de 2018.

tecnicidade, para avaliar a questão da construção do ponto de vista e de como a personagem-protagonista infantil evolui no espaço fílmico.

Para Martín-Barbero, em seu livro *Dos Meios às Mediações*, os gêneros não aparecem como propriedades dos textos, mas sim uma estratégia de comunicação, ligada aos vários universos culturais. Mais do que uma estratégia de produção, o gênero seria também (ou até mais) uma estratégia de leitura das obras (BARBERO, 1997, p.64). Itania Gomes complementa o conceito de gênero, atrelado às definições de Barbero, no que diz respeito à análise de programas televisivos. No entanto, mesmo tratando de narrativas e gênero cinematográficos, o conceito de gênero como plural e além-textual também contempla a análise aqui almejada:

Desejamos a formulação de um conceito de gênero e de um protocolo de análise que nos possibilite ir além das análises textuais, mas sem negá-las, sem recusá-las. Ao mesmo tempo, buscamos um conceito de gênero que nos permita a consideração de elementos contextuais do processo comunicativo, mas sem restringi-las a uma análise “pré-textual”, no sentido aqui daquelas abordagens mais gerais em que o programa televisivo é apenas um pretexto para análises macroeconômicas, sociológicas, para análises empíricas dos processos de produção ou de recepção que muitas vezes recusam-se a olhar o produto televisivo em seu aspecto propriamente comunicacional (GOMES, 2011, p.112).

Partir da definição de gênero enquanto categoria cultural e estratégia de comunicabilidade para uma análise do processo comunicativo de um produto midiático como o filme *O ano em que meus pais saíram de férias* nos parece bastante apropriado, pois a partir daí, entendendo a cultura como produtora de sentido, podemos perceber as articulações entre comunicação, cultura, poder e sociedade.

Para operacionalizar a análise proposta, será utilizado o Mapa das Mediações de Martín-Barbero, através da configuração dada por Itania Gomes (2011) em seu artigo sobre o gênero no centro do Mapa, por melhor articular os elementos considerados em uma análise de gênero, através das Matrizes Culturais, Formatos Industriais, Lógicas de Produção, Competências de Recepção, entremeados às noções de Institucionalidade, Tecnicidade, Ritualidade e Socialidade.

O Mapa das Mediações se movimenta sobre dois eixos, o primeiro diacrônico – das relações entre as Matrizes Culturais e os Formatos Industriais e outro sincrônico – das relações entre Lógicas de Produção e Competências de Recepção.

Figura 1 – Mapa das Mediações ³



³ Figura retirada do artigo de Gomes, 2011, p.117.

O primeiro eixo significa perceber como esses conceitos se relacionam a partir de características dominantes de um meio social (que advém de um processo histórico) residual – do passado, mas que ainda opera no presente e emergente – novas relações formadas em oposição ao meio dominante. Em suma, nos ajudar a compreender o filme analisado como presente em certa realidade/contexto e as configurações que permitiram o formato industrial do filme tal como ele é.

O segundo eixo consiste em perceber as relações do produto com o consumidor e as lógicas de produção pensadas para tal. Um gênero só existe se for socialmente reconhecido. No caso de *O ano em que meus pais saíram de férias*, o espectador irá relacionar a obra a outros produtos com temática e abordagem semelhante, de forma a melhor compreender o produto presente que está sendo consumido.

Os eixos se articulam entre quatro mediações distintas: Tecnicidade, Institucionalidade, Ritualidade e Socialidade. A Tecnicidade se refere ao aparato técnico e a competência da utilização da linguagem do produto e como essas questões interferem nas lógicas discursivas do produto. A Institucionalidade diz respeito ao lugar do Estado, as leis, as empresas e organizações. A Ritualidade relaciona os formatos industriais às competências de recepção, “convoca olhar os diferentes usos sociais dos meios e as múltiplas trajetórias de leituras, que são sempre ligadas às condições sociais do gosto, aos hábitos familiares de consumo cultural e midiático, aos saberes constituídos na memória étnica, de classe ou de gênero” (GOMES, 2011, p. 120). Por fim, a Socialidade “deixa ver os modos e usos coletivos de comunicação, as relações cotidianas que as pessoas estabelecem com os meios, com os gêneros e formatos midiáticos” (GOMES, 2011, p.119).

Realizar uma análise tendo como ponto de partida o gênero enquanto categorial cultural implica numa minuciosa investigação de cada aspecto que constitui o processo comunicativo. O gênero ocuparia, portanto, o centro do mapa das mediações por ser o lugar de articulação das relações de comunicação, cultura e política. Para Itania Gomes, colocar o gênero no centro do mapa nos possibilita compreender a perspectiva histórica da relação dos gêneros com as transformações culturais, além de “enfrentar o desafio metodológico implicado na ambição de adotar uma visão global e completa do processo comunicativo” (GOMES, 2011, p.127).

Certamente, nessa primeira tentativa de análise a partir do Mapa das Mediações, nem todos os seus aspectos serão contemplados aqui. Apontaremos os aspectos que julgamos mais importantes, sobretudo pensando as relações de gênero com o que a obra convoca em termos de matrizes culturais.

Guerras, ditaduras e crianças

Desde o início do cinema, enquanto ele ainda engatinhava em busca de sua linguagem própria das imagens e se consolidava enquanto arte narrativa, o cinema de representação histórica constituiu parte importantíssima nas histórias que eram contadas. O filme *O nascimento de uma nação* (1915), do cineasta norte americano David Griffith (considerado pai da linguagem cinematográfica e do cinema narrativo) é considerado a primeira epopeia hollywoodiana e narra a vida de duas famílias e de como sua amizade é afetada por conta da Guerra de Secessão, já que a primeira consistia numa família nortista pró-união e a segunda, sulistas pró-confederação. O filme retrata momentos históricos significativos como o assassinato do presidente Abraham Lincoln e o surgimento da KuKluxKlan.

Em mais de cem anos de existência, o cinema ajudou e muito a contar nossa história – através de filmes que retratam inclusive as sociedades mais primitivas e o começo da civilização - mas é de uns tempos para cá, relacionado à própria consolidação da grande indústria em Hollywood, temos visto retratado em grande escala filmes da nossa história contemporânea, filmes com testemunhas vivas, e que podem atestar certos horrores representados em filmes ao longo dos anos como os célebres *A lista de Schindler* (1993), de Steven Spielberg, filme sobre o holocausto de bilheteria massiva e expressiva premiação no Oscar; o também sucesso de Spielberg sobre a Segunda Guerra Mundial *O resgate do soldado Ryan* (1998) e *Platoon* (1986), de Oliver Stone, sobre a guerra do Vietnã, igualmente expressivo na bilheteria e nas premiações que recebeu.

Em meio a essas grandes produções de alcance mundial, foram surgindo filmes que ainda tratavam de assuntos delicados da nossa história, mas de maneira a não desgastá-los ou saturá-los, buscavam uma outra abordagem,

outra forma de expressão. Algumas das estratégias que se tornaram bastante recorrentes nas últimas décadas é contar uma história paralela que tenha como pano de fundo o fato histórico, relacionando muitas vezes essa história com elementos cômicos como forma de amenizar a narrativa. Tratando de gêneros cinematográficos, podemos afirmar que se trata de uma mistura entre gêneros os gêneros de guerra, drama e os de romance e comédia. É o caso do já citado *O tambor*, do filme francês *Trem da vida* (1998), de *Feliz Natal* (2005), co-produção entre Alemanha, França, Inglaterra, Bélgica e Romênia e do filme alemão *Adeus, Lênin* (2003). A impressão, a partir da observação de certos filmes, é que essa mistura de gêneros, que já está retratada desde a antiguidade clássica na Poética, de Aristóteles, vem sendo executada de forma cada vez mais eficaz no cinema, evitando muitas vezes uma história contada com estereótipos e maniqueísmos.

Uma das formas recorrentes em retratar esses momentos históricos, mas com outra abordagem, é o uso de uma protagonista infantil como estratégia narrativa. A partir do ponto de vista da criança, vamos absorvendo os fatos dos filmes que nos são entregues de maneira mais sutil, muitas vezes através do não dito, do não mostrado ou do mostrado de outra forma. É o caso do filme francês *Adeus, meninos* (1987), que conta a história de amizade entre dois meninos, um deles judeus, num colégio francês às vésperas de ser invadido pela Gestapo; do filme espanhol *A língua das mariposas* (1999), um filme de formação que tem como pano de fundo a guerra civil espanhola e pelo posterior governo totalitário do General Francisco Franco e do filme sérvio *Quando papai saiu em viagens de negócios* (1985), onde num contexto político de guerra, o pai do menino-protagonista está preso fazendo trabalhos forçados e ele acredita que ele saiu para uma viagem de negócios.

Desses filmes, talvez o que mais tenha se destacado seja o italiano *A vida é Bela* (1997), pela projeção mundial ao ganhar o Oscar de Melhor Filme estrangeiro, que conta a história de um pai judeu que para proteger o filho da violência e do terror dos campos de concentração, envolve-o num mundo de fantasias e jogos.

Argentina, Chile e Brasil: cinema e ditadura

No período histórico da Guerra Fria, várias ditaduras foram impostas na América Latina, a maioria delas fruto de golpe militar. Na cinematografia de alguns desses países, naturalmente, existem filmes que retratam o referido momento histórico da história do seu país. Nos centraremos na filmografia dos países Argentina, Brasil e Chile. Primeiramente porque são países que possuem uma filmografia mais expressiva e mais significativa no diz respeito a tratar do tema da ditadura militar. Além de serem países fronteiriços, possuem uma história do cinema semelhante, refletindo o que consideramos como parte fundamental da matriz cultural do filme *O ano em que meus pais saíram de férias*.

Ao longo do século XX, a Argentina passou por períodos de regimes extremamente autoritários e por intensos abalos econômicos, fatores que vieram a influenciar de forma significativa o seu cinema, tanto em termos de condições de produção, quanto de temática. Os movimentos sociais criticavam ferozmente a classe dominante e o cinema vinha como expressão de opinião e como forma de registrar momentos importantes da história do país⁴.

Grande parte da cinematografia argentina da década de 1980 e 1990 está relacionada ao discurso político, existindo vários filmes que retratam a ditadura militar ocorrida nas décadas de 1970 e 1980 e a crise econômica dos anos 1990. O cinema argentino conhecido no mundo era o cinema que retratava a ditadura, inclusive pela projeção do filme *A história oficial* (1985), vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro.

Entre metade dos anos 1990 e começo dos anos 2000, a produção de cinema argentino ganha a denominação de *Nuevo Cine Argentino*, que caracteriza uma vigorosa retomada nas produções do país (que caiu consideravelmente durante o período ditatorial). Isso ocorreu em grande parte devido a uma resolução assinada pelo INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) em 1994, que estabelecia uma cota de filmes argentinos nas salas de cinema nacionais, que eram até então tomadas em 90% por produções americanas (BIRRI, 2005). O Instituto, ainda, na mesma época, aprovou outras leis de fomento e regulação da atividade cinematográfica que permitiram que a produção argentina aumentasse e tivesse maior projeção nacional e internacional (SILVA, 2006).

⁴ Em artigo publicado no jornal francês *Le Monde* em 2002: “a saúde do cinema argentino é inversamente proporcional a sua situação econômica” (MOLFETTA, 2011, p. 177).

O *Nuevo Cine Argentino*, seguindo essa tendência de resgate histórico, se tratava de um cinema ativo, crítico, social, sobretudo porque estava contextualizado na crise econômica dos anos 1990. Mas era também um cinema de jovens realizadores que conseguiram imprimir grandes marcas autorais em seus filmes. Mais do que a temática, muitos dos filmes desse *Nuevo Cine* tinham grande apuro estético, com narrativas mais incomuns, o que veio a iniciar uma tendência minimalista do cinema contemporâneo argentino, que é um cinema que não trata de temas imediatamente políticos, propondo outra dramaturgia, outra encenação. Dentre os cineastas que se destacaram nesse período estão Pablo Trapero, Lucrecia Martel, Adrian Caetano e Juan José Campanella. Esses diretores realizaram filmes premiados que souberam dosar em sua narrativas temáticas caras ao país e qualidade estética.

Para Gonzallo Aguillar, as produções do *Nuevo Cine Argentino* podem ser interpretadas como “construções críticas que permitam descrever mundos decadentes e movimentos que são capazes de dar conta da relação entre filme e sociedade” (AGUILLAR, 2006, p.8, tradução nossa).

Andrea Molfetta, no livro *Cinema Mundial Contemporâneo*, aborda o cinema argentino no contexto dos acontecimentos políticos sociais e culturais da década de 1990 e 2000, com destaque para o governo liberal de Carlos Menem, afirma que a marcante desintegração social do governo Menem dizimou o sentido de representatividade política e de representação em todos os campos. Essa nova geração de cineastas, “buscou, assim, uma restauração, ou resistência do poder de representação da ficção, no caso, dentro de um realismo cru, com forte influência do tratamento documental da imagem, do cinema direto” (MOLFETTA, 2011, p.179).

O NCA (*Nuevo Cine Argentino*) desenvolveu, como poucos, o poder do cinema para realizar um diagnóstico social. O conjunto é anti-idealista. Depois de tudo, como ser humano num mundo animalizado, onde se assiste ao modo como se desfazem as redes de solidariedade (de classes, pessoas, familiares), reduzindo drasticamente as chances de sobrevivência? No cinema, que, como nos melhores momentos da história do realismo, desenvolveu para seu público, com uma arte austera, a tragédia humana por trás da transfiguração social que atravessa o país (MOLFETTA, 2008, p.179).

Dentro desse contexto, o diretor Marcelo Piñeyro lança *Kamchatka* (2002), um filme que em meio a esse contexto do *Nuevo Cine Argentino* traz uma temática mais recorrente do cinema da década de 1980 pós-ditadura, que era a recente história da ditadura militar. Mesmo tratando de uma temática vista por vezes como “saturada” do cinema argentino, ele trazer um olhar diferente sobre o período ditatorial por se tratar de uma visão através do olhar de uma criança, por estar mais centrada nas percepções do menino protagonista e explorando as relações interpessoais da obra e seu espaço narrativo, que acaba por dizer coisas que a história não diz. Sem mostrar a violência crua da ditadura, já representada em outros filmes, como *La noche de los lápices* (1986), *La amiga* (1989), *Um muro de silêncio* (1993) e *Garagem Olimpio* (1999), por exemplo, *Kamchatka* mostra os efeitos colaterais da perseguição e da violência, como a fuga, a perda da identidade, a solidão.

Kamchatka (...) é o reflexo de uma Argentina madura, vinte anos após o final da ditadura. A memória daquele regime começa a ficar um pouco distante, sendo lembrada vagamente em dois momentos – um deles, uma gravação de TV. A ditadura não é menos violenta neste filme do que nos outros, apenas muda sua violência: ela não é mais escancarada, mas sim silenciosa, perseguidora nas sombras que força as pessoas a fugirem e faz filhos perderem seus pais (PASSETTI, 2003, p.14).

O consagrado ator argentino Ricardo Darín, que atua no filme *Kamchatka*, é questionado em uma entrevista realizada em 2011⁵, sobre o porquê das ditaduras militares terem sido e ainda serem tão recorrentes nos filmes realizados na América Latina, ao que responde:

Porque era necessário falar destes períodos terríveis que nossos países viveram em décadas recentes. Mas, e isto é consenso hoje, o tema parece em fase agônica. Chegaram novos cineastas, integrantes de uma geração que não viveu a ditadura. Se viveu, foi como criança ou adolescente. Então estes realizadores buscam novas narrativas, novas soluções, novos ângulos para arejar o tema. Tive a alegria

⁵ Entrevista disponível em <http://www.brasilefato.com.br/node/6927>. Último acesso em 10 de junho de 2013.

de atuar num destes filmes que buscaram um novo olhar sobre o período ditatorial argentino: Kamchatka (Marcelo Piñeyro/2002). O realizador mostrou a ditadura pelo olhar das crianças. Ao invés de lamentar um tempo de muitas dificuldades, de sinalizar culpas, ele propôs uma bela reflexão sobre o período.

A história de Kamchatka, quinto filme do diretor argentino Marcelo Piñeyro, se passa no ano de 1976, alguns meses após o golpe de estado que se auto-intitulava Revolução Argentina. Matías, um menino de 10 anos, levava uma vida normal para uma criança da sua idade, até quando sua família é obrigada a largar tudo na cidade para ir viver numa fazenda, pois seus pais começam a ser perseguidos pela ditadura argentina. Vivendo isolado e com outro nome, a distração do menino é explorar o lugar sozinho ou com seu irmão mais novo, o jogo de tabuleiro TEG (War, no Brasil) – que joga com o pai e suas tentativas em ser como seu novo ídolo, o escapista e ilusionista Harry Houdini. Dentro desse contexto em que se encontra muitas vezes solitário, o menino protagonista, tendo que conviver com o diferente, acaba por lidar com noções de perda, de solidariedade, de família e amizade.

Na década de 1960, o cinema chileno possuía uma produção modesta, mas que retratava em sua maioria as carências e misérias do país no presente momento. Também foi uma década em que se consolidaram alguns festivais de cinema no país, como O Festival Del Nuevo Cine Latinoamericano e o Festival de Cine em Viña del Mar. Mas em 1974, já no contexto ditatorial de Pinochet, a produção de filmes que vinha em ascensão baixa completamente. Alguns órgãos do Estado e departamentos das universidades que possuem carreiras ligadas ao audiovisual são fechados. Muitos realizadores são presos ou exilados. Nas décadas de 1980 e 1990, os realizadores chilenos fazem filmes fora do país e muitos realizadores estrangeiros realizam filmes sobre a situação política vivida no Chile.

Dos filmes estrangeiros que tratam da ditadura chilena feitos na época do regime de Pinochet se destacam os filmes do cineasta grego Costa-Gavras Estado de sítio (1972) e Missing – Desaparecido, um grande mistério (1982) e o documentário francês El espiral (1975). Em 2008, a cineasta Julie Gavras, filha de Costa Gravas realizou o filme A culpa é do Fidel!, filme com um tom autobiográfico que conta a história de Anna de La Mesa, uma menina vive que em Paris, bem provida, católica e avessa a mudanças, que no contexto da década de 1970 tem seu universo seguro abalado quando seu pai advogado e sua mãe jornalista resolvem largar seus empregos e se envolver pessoalmente no governo do presidente chileno Salvador Allende.

Como na época do regime militar não haviam recursos para a realização de filmes, muitos cineastas começaram a trabalhar com publicidade. Durante esse período, a maior expressão do cinema chileno foi documental, pela menor custo e pela maior facilidade de produção. Os três documentários mais expressivos que tratam de uma ditadura militar na América Latina são chilenos, La batalladel chile – La lucha de um Pueblo sin armas, de Patricio Guzmán, dividido em três partes (1975,1976 e 1979).

Na crítica de Vera-Meiggs intitulada Machuca: los equilibrios de la Historia⁶ que são poucos os filmes de ficção feitos no país que tratam da ditadura militar do país. Sem dúvida o gênero documental expressou esse compromisso com a memória do país, mas que a ficção mais expressiva produzida no Chile foi Machuca (2004)⁷.

No filme Machuca, produção do Chile, Espanha, Reino Unido e França, dirigido por Andrés Wood, vemos representado os últimos meses do governo socialista do presidente chileno Salvador Allende, no ano de 1973, através da história dos meninos Gonzalo Infante e Pedro Machuca. O primeiro é um garoto de classe média que estuda no colégio mais conceituado da capital Santiago. O segundo garoto, Pedro, mora num humilde povoado ilegal. Em meio à política igualitária do presidente Allende, o padre McEnroe, diretor do colégio de Gonzalo, instala uma política de integração para que alunos pobres estudem em seu renomado colégio. Sendo assim, Pedro Machuca vai parar na sala de Gonzalo Infante. Surge uma amizade entre os dois e a partir de sua diferença de classe, vamos observando aproximações e distanciamentos que regem a trama, tendo como pano de fundo o clima de enfrentamento político no Chile e a violenta transição entre o governo socialista de Allende para o ditador Pinochet.

No Brasil, o período do regime militar (1964-1985) consistiu paradoxalmente numa época de intensa atividade cultural. Mesmo com a censura, as expressões artísticas se mostraram bastante resistentes. No cinema, tivemos o nascimento do Cinema Novo na década de 1960, que contestava a lógica anterior nacional de se fazer cinema nos moldes estrangeiros, defendendo um cinema nacional e autoral

⁶ Crítica e principais informações sobre história do cinema chileno contidas neste presente artigo disponíveis no site CineChile – Enciclopedia del cine chileno: www.cinechile.cl. Último acesso em 10 de junho de 2013.

⁷ Recentemente, o a produção americana, francesa e chilena No(2012), que retrata os últimos anos do governo Pinochet, chamou atenção por se destacar em importantes festivais de cinema.

Com Glauber Rocha à frente, os diretores do Cinema Novo defendiam a ideia de que os modos de produção são indissociáveis da linguagem e, portanto, um país subdesenvolvido deveria buscar formas de expressão cinematográfica próprias (sintetizadas nos manifestos da “estética da fome” e da “estética do sonho”, bem como na célebre frase “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão” (BUTCHER, 2005b, p.17).

Apesar de ter filmes significados que tratem da realidade social brasileira da década de 1960 e 1970, o Cinema Novo não pode tratar de forma aberta de assuntos relacionados ao regime político vigente. Desse período, o filme que mais abordou as opressões do período foi *Terra em Transe* (1967), do diretor Glauber Rocha.

O cinema brasileiro de 1969 a 1989 era controlado pela Embrafilme, a Empresa Brasileira de Filmes, com misto de capital público e privado, que funcionava sob controle do governo. Em termos de mercado, ela foi bem sucedida entre meados dos anos 1970 e o começo dos anos 1980. Seu grande título foi *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), que atraiu mais de 11 milhões de espectadores, sendo até hoje o segundo maior público do cinema brasileiro (BUTCHER, 2005b, p. 17,18).

Um dos primeiros filmes a falar sobre o regime militar de forma aberta é *Pra Frente Brasil* (1982), que foi lançado já em um contexto de abertura política. Outro filme significativo é *O que é isso companheiro?* (1997).

O número mais expressivo de filmes sobre a ditadura foi da última década, que coincide com um crescimento do cinema brasileiro, que pode ser considerada uma fase de consolidação do Cinema da Retomada⁸. Dentre alguns desses filmes como *Cabra Cega* (2004), *Quase dois Irmãos* (2002), *Zuzu Angel* (2004) e *Batismo de Sangue* (2006), temos o filme que pretendemos analisar, *O ano em que meus pais saíram de férias*.

O ano em que meus pais saíram de férias: dos contextos de produção

O ano em que meus pais saíram de férias é um filme ambientado no ano de 1970, onde Mauro, um menino apaixonado por futebol, se vê obrigado a passar um tempo na casa do seu avô paterno judeu, porque seus pais fugiam da repressão por sua militância política contra a ditadura militar vigente. Mauro sai então da sua cidade, Belo Horizonte, para ir viver em São Paulo, no bairro do Bom Retiro, forte reduto de judeus e italianos, na época.

Devido à súbita morte do avô, Mauro vai viver com Shlomo, vizinho do seu avô e que trabalha na sinagoga do bairro. Ele passa a viver num exílio particular, esperando por um telefonema dos pais, que nunca vem. Chega a Copa do Mundo de Futebol e as esperanças do garoto aumentam, porque o pai havia prometido que assistiriam ao campeonato juntos. É dentro desse contexto do tricampeonato brasileiro, do regime militar e do bairro do Bom Retiro – onde conviviam judeus, italianos, gregos, que Mauro aprender a conviver com as diferenças nesse mundo novo, fazer amizades e sai da experiência amadurecido.

Trata-se do segundo filme de longa metragem do diretor Cao Hamburger, que havia dirigido anteriormente *Castelo Rá-Tim-Bum*, O filme (1999), que obteve críticas calorosas e grande aprovação do público. Antes dos longas, o realizador dirigiu os curtas *O menino, a favela e as tampas de panela* (1995), as animações *Caçada ao Pantanal* (1990), *A garota das telas* (1989) e *Frankstein Punk* (com co-direção de Eliana Fonseca, de 1989) – todos voltados para o público infanto-juvenil e o documentário *Tietê* (1993), com os quais ganhou prêmios no Brasil e no exterior⁹.

Na TV, além de ter dirigido a premiada série infantil *Castelo Rá-Tim-Bum* (1995), dirigiu um dos episódios da série da TV Globo em parceria com a O2 filmes *Cidade dos Homens* (2004), que mostra o cotidiano de dois garotos em uma favela, Laranjinha e Acerola, em meio às tentações do tráfico e foi responsável pela criação e direção geral da série *Filhos do Carnaval* (2006), parceria da O2 filmes com a HBO e que conta a história do dono de uma escola de samba e banqueiro do “jogo do bicho” e seus quatro filhos.

De acordo com o press release do filme, divulgado na época em seu site oficial, Cao Hamburger teve a ideia para o roteiro de *O ano em que meus pais saíram de férias* alguns anos antes quando morava em Londres e trabalhava com a produtora de programas infantis Radgoll. Com bastante experiência de trabalho com atores mirins, sua experiência na Inglaterra o inspirou a, além de contar uma história sobre diversas formas de exílio e de como o protagonista Mauro aprende a conviver e sobreviver no mundo, falar sobre o mito da seleção brasileira de futebol da Copa de 1970 e também de realizar uma história que ajudasse a dissolver alguns preconceitos e estereótipos do Brasil. Um dos motivos que a Gullane Filmes, principal

⁸ O termo “Cinema da Retomada” diz respeito ao processo de retorno da produção cinematográfica brasileira após sua grande maior crise no Governo Collor, que fechou a Embrafilme e não criou nenhum outro órgão para substituí-la. Trata-se de um termo que prioriza o setor produtivo, já que não havia unidade estética entre os filmes lançados (BUTCHER, 2005, p. 14,15.).

⁹ Esses dados, assim como os dados da produção presentes nessa parte do artigo estão foram extraídos do press release de *O ano em que meus pais saíram de férias* disponível no site oficial do filme na época do lançamento e encontrado atualmente no site de uma das produtora do filme: http://gullane.com/uploads/projects/release/43/O_ano_em_que_meus_pais_sairam_de_ferias-0.pdf Último acesso em 10 de junho de 2013.

produtora do filme, entrou no projeto, ainda de acordo com o press release, é a sua vocação para uma carreira no exterior, por conta da temática universal e tratamento estético do filme.

Para *Cao Hamburger*, trata-se de um filme de geração e de equipe. Apesar de não ser um filme autobiográfico, contém um misto das experiências dos roteiristas e diretores integrantes da equipe do filme. O diretor, assim que assim como o protagonista da sua história é filho de pai judeu e mãe católica e viu os pais serem presos durante a ditadura militar.

O roteiro do filme é assinado também por Cao Hamburger junto com mais três roteiristas Cláudio Galperin, Braúlio Mantovani (roteirista da série e filme *Cidade dos Homens* e dos filmes *Tropa de Elite*) e Anna Muylaert (também roteirista do filme e série de TV *Castelo Rá-Tim-Bum*), tem como diretor de arte Cássio Amarante (diretor de arte de *Central do Brasil* e *Abril despedaçado*) e direção de fotografia de Adriano Goldman (também diretor das séries *Filhos do Carnaval* e *Cidade dos Homens*).

A fotografia foi pensada de forma que a câmera desse um tom de subjetividade e de testemunho. Se em *Castelo Rá-Tim-Bum* *Hamburger* diz trabalhava com referências a Spielberg, *O ano* tinha uma estética mais documental, mais simples, mais próxima ao cinema contemporâneo argentino.

O ano em que meus pais saíram de férias, lançado em 2006, está inserido em um frutífero contexto de produção do cinema brasileiro. Até aquele momento, o cinema da retomada teria o maior número de lançamentos, cerca de 70. Um filme importante responsável por essa fase crescente produção foi o fenômeno *Cidade dos Homens* (2002), que obteve público expressivo nas salas nacionais e fez grande sucesso internacional – entre premiações e festivais.

Cidade dos homens foi responsável por abrir várias portas do cinema nacional. Primeiro com relação à temática – a partir dele, tratar o tema da violência deixou de ser tabu no cinema da retomada. Segundo, porque o projeto bem sucedido da parceria entre O2 Filmes e Globo Filmes, fez surgir inúmeras parcerias entre produtoras independentes e a Globo Filmes, aumentando o público de cinema brasileiro (BUTCHER, 2005a).

A Globo Filmes foi criada em 1997, mas se tornou efetiva a partir de 2000, inicialmente transformando em filme grandes sucessos da televisão. A partir de *Cidade dos Homens*, a Globo Filmes começou a buscar parcerias com pequenas produtoras de cinema para assinar uma co-produção de suas realizações. O retorno que a empresa daria para os filmes seria espaço em mídia.

A presença da Globo viria, em tese, suprir o filme nacional daquilo que ele tem de mais frágil em relação ao poderoso concorrente norte-americano: os altos investimentos em marketing. O preço a pagar é certa domesticação da linguagem audiovisual, adaptada a um padrão de gosto médio, tal e qual se busca em uma televisão de sinal aberto e grande alcance público. Não por acaso, vários filmes recentes parecem se enquadrar com perfeição no famoso “Padrão Globo de Qualidade”, marca registrada da empresa e da qual ela muito se orgulha (ORICCHIO, 2008, p.144).

A entrada da Globo Filmes na coprodução de *O ano em que meus pais saíram de férias* explica muitas escolhas de equipe e elenco. No entanto, por ser também um dos diretores da O2 Filmes (produtora de *Fernando Meireles*, que também assinou em seu nome a coprodução de *O ano*) e já ter trabalhado com a equipe (em suma, a equipe técnica do filme) em *Cidade dos Homens*, eles conseguiram desenvolver um trabalho autoral e de grande qualidade estética. Mesmo tendo uma bilheteria que foi considerada modesta, *O ano* participou de importantes festivais de cinema no mundo, como o Festival de Berlim, e foi o candidato brasileiro a disputar a vaga de melhor filme estrangeiro no Oscar.

Construção da personagem: a criança protagonista como agente motor da narrativa

Ao longo deste artigo, viemos tratando de filmes de guerra e/ou ditaduras que propunham uma outra dramaturgia, uma outra encenação ao contar histórias sob o ponto de vista de crianças protagonistas. Entre outras caracte-

rísticas, atribuímos uma maior sutileza na abordagem dos fatos relatados e no tratamento discursivo e técnico do filme. Acreditamos que possuir uma criança como agente motor da narrativa constitua justamente uma estratégia de condução da história a ser narrada. No filme em que estamos tratando, o diretor Cao Hamburger fala sobre seu trabalho para juntar todos os elementos do filme que forma que conseguisse contar uma história triste de forma singela e suave¹⁰:

Nesse filme, procurei uma frequência mais intimista em tudo. Trabalhei para que a orquestra tocasse pianíssimo. Em todos os seguimentos do filme. Na interpretação, na direção de arte, na própria linguagem de câmera, na montagem etc. Procuramos o tempo todo ficar numa frequência da história que estávamos contando, na cadência das emoções que os personagens estavam vivendo. Nada no filme deveria saltar, se destacar do resto, se destacar da história. Acho que toda a equipe entendeu e mergulhou nesse universo que estávamos criando.

Empreenderemos agora uma análise centrada na figura do ator protagonista Michel Joelsas, que interpreta Mauro. Encararemos a performance do ator como mais um elemento de tecnicidade do filme, e que juntamente com a direção, direção e arte e fotografia, são responsáveis pelas sensações que o filme traz, constituindo um horizonte de expectativa ao nos depararmos com a obra. Queremos pensar o corpo do ator – construído nas imagens - seus gestos, sua voz e suas expressões constituem uma presença no texto fílmico determinante para sua proposta final (AZEVEDO, 2012, p.62).

Na narrativa fílmica, podemos afirmar que o protagonista Mauro orienta a perspectiva narrativa, pois a partir dele é que observamos o estender das ações (quem vê). É importante distinguir de imediato a focalização por um personagem e a focalização sobre um personagem. Em *O ano em que meus pais saíram de férias* predomina a focalização sobre o protagonista, que é aquele que a câmera isola e segue. Temos poucas vezes a ação material mostrada através de Mauro, com a câmera subjetiva, enxergando o que o personagem vê¹¹.

Absorvemos a narrativa conforme a percepção de Mauro dos fatos. Um dos recursos de câmera utilizados com frequência para demonstrar a apreensão e preocupação do protagonista – com o telefonema dos pais que nunca vem e com a solidão no apartamento do seu avô – é o primeiro plano. Naturalmente, para um uso eficaz do primeiro plano, a atuação do ator é fundamental. A personagem se sobressai e se potencializa enquanto seu corpo age, revelando sua presença em pequenos gestos e impulsionando a narrativa.

O primeiro plano interessa-se apenas por uma parte significativa da pessoa. Cria assim uma proximidade e um isolamento privilegiados, oferecendo grandes recursos: em particular, permitindo valorizar o rosto do ator, ele revela ou trai uma expressão. Malraux disse: “o cinema permitiu que se descobrisse a infinita diversidade do rosto humano”. (BETTON, 1987, p. 31)

Assim como o diretor preza por planos escuros e silenciosos, o corpo do ator tem que estar em sintonia com este clima proposta. Por isso, as expressões do ator, sobretudo as silenciosas e sua performance corporal é fundamental a um conjunto onde “nada pode saltar”, o corpo do ator tem que estar em função da emoção da cena.

Drama, em grego, significa etimologicamente ação: se quisermos delinear dramaticamente a personagem devemos ater-nos, pois, à esfera do comportamento, à psicologia extrospectiva e não introspectiva. Não importa, por exemplo, que o ator sinta dentro de si, viva, a paixão que lhe cabe interpretar; é preciso que a interprete de fato, isto é, que a exteriorize, pelas inflexões, por um certo timbre de voz, pela maneira de andar e de olhar, pela expressão corporal, etc. (Candido, 1981, p.91).

No caso de Mauro, tudo é novo para ele, as pessoas, o lugar, a história do seu avô e seus antepassados judeus, a situação de estar sozinho. Isso é representado com movimentos sempre cautelosos por parte do ator, como se

¹⁰ Entrevista disponível no press release do filme, já comentado em outro momento no artigo.

¹¹ Existe uma distinção a ser esclarecida, que segundo Gerard Genette sempre causa confusão conceitual: entre aquilo que ele chama de modo narrativo e voz. Para o autor a diferença é a mesma entre as perguntas qual é o personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa? e a bem oposta quem é o narrador? Ou ainda as perguntas quem vê? quem fala? (Genette, 1995, p.184).

estivesse descobrindo o lugar e grande expressividade no rosto, captados nos frequentes closes da câmera. O livro *A infância vai ao cinema* trata em vários momentos das particularidades de se filmar uma criança.

(...) nada tem a ver com o fato de crianças falarem ou não falarem. A infância cala. Porém, ao mesmo tempo, a infância se expõe, é ela mesma a exposição. Poderíamos dizer, então, que a infância se cala em seus gestos e que o cinema nos dá a imagem desses gestos sem significado; deste silêncio (Teixeira, 2006, p.14).

Considerações finais

Ao tentar empreender a análise do filme *O ano em que meus pais saíram de férias* a partir da definição de gênero como categoria cultural, intencionamos menos tentar enquadrá-lo enquanto gênero fixo como filme histórico ou filme de ditadura e mais nos valer da centralidade do gênero no Mapa das Mediações de Martín-Barbero e o que o filme poderia nos convocar a partir daí.

Nesse quase ensaio, pela inexperiência com a abordagem proposta, esperamos ter conseguido minimamente fazer a articulação entre o filme e suas matrizes culturais, dentro do contexto de produção cinematográfica da América Latina e sua vocação para produzir cinemas com crianças e ditaduras e ter colaborado na interpretação importante de um filme dentro dessa filmografia.

Referências

- AGUILAR, G. **Otros mundos**: Unensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.
- AZEVEDO, R. **Tom Zé em Ensaio**: entre dispositivos e performances. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais.
- BETTON, G. **Estética do Cinema**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BUTCHER, P. **Cidade de Deus, Cidade dos Homens e a nova relação entre cinema e tv no Brasil**. Estudos Socine de cinema: ano VI/ Catani, Afrânio Mendes I Garcia, Wilton e Fabris, Mariarosaria (organizadores). São Paulo: Nojosa Edições, 2005a
- _____. **Cinema Brasileiro Hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005b
- CANDIDO, A. et al. **A personagem de Ficção**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981. (Coleção Debates).
- GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.
- GOMES, I.M.M. **Gênero televisivo como categoria cultural**: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. Revista Famecos, Porto Alegre, v. 18, n. 11, 2011, p. 111-130.
- MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997 .
- _____. **Ofício do Cartógrafo**. Travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- MOLFETTA, A. Cinema Argentino: a representação reativada (1990-2007). In: **Cinema Mundial Contemporâneo**. Campinas, SP: Papyrus, 2008.
- ORICCHIO, L.Z. Cinema Brasileiro Contemporâneo. In: **Cinema Mundial Contemporâneo**. Campinas, SP: Papyrus, 2008.
- PASSETTI, G. **Filmografia recente sobre a ditadura argentina**. Klepsidra – revista virtual de história. Edição 16, abril/maio de 2003. Disponível em: <http://www.klepsidra.net/klepsidra16/argentina.htm> Acesso em 01 de Agosto de 2012.
- SILVA, D. M. **Vizinhos Distantes**: Circulação cinematográfica no Mercosul. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.
- STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas/SP: Papyrus, 2003.
- TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro et al. (org.). **A infância vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autentica, 2006.