



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

DIOGO EDUARDO MOYSÉS CARVALHO DOS SANTOS

A MEMÓRIA DAS DITADURAS (BRASIL E ARGENTINA) PELO OLHAR
INFANTIL NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

NITERÓI

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

DIOGO EDUARDO MOYSÉS CARVALHO DOS SANTOS

A MEMÓRIA DAS DITADURAS (BRASIL E ARGENTINA) PELO OLHAR
INFANTIL NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em
História da Universidade Federal Fluminense, como
requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em
História.

Área de concentração: História Contemporânea II

Orientador: **Prof. Dr. Daniel Aarão Reis Filho**

NITERÓI

2016

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

S237 Santos, Diogo Eduardo Moyses Carvalho dos.
A memória das ditaduras (Brasil e Argentina) pelo olhar infantil no cinema contemporâneo / Diogo Eduardo Moyses Carvalho dos Santos.
– 2016.
133 f. : il.
Orientador: Daniel Aarão Reis Filho.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História,
2016.
Bibliografia: f. 125-132.

1. Ditadura. 2. Brasil. 3. Argentina. 4. Cinema. 5. Memória.
6. Percepção em criança. I. Reis Filho, Daniel Aarão, 1946-.
II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e
Filosofia. III. Título.

DIOGO EDUARDO MOYSÉS CARVALHO DOS SANTOS
A MEMÓRIA DAS DITADURAS (BRASIL E ARGENTINA) PELO OLHAR
INFANTIL NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: História Contemporânea II

Aprovada em 17 de março de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Daniel Aarão Reis Filho (Orientador)

Universidade Federal Fluminense

Prof^a. Dr^a. Janaína Martins Cordeiro (Arguidora)

Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugênio (Arguidor)

Universidade de São Paulo

NITERÓI

2016

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Daniel Aarão Reis pela atenção, pela disponibilidade, pelas leituras atentas e sugestões preciosas ao longo deste percurso. Especialmente pela tranquilidade, pela paciência e pela confiança, proporcionando, desde as primeiras conversas, uma relação franca e horizontal. Mais do que o resultado imediato deste trabalho, fica como aprendizado dessa breve relação o entusiasmo pelo ofício. *Saludos*.

Aos professores Janaína Cordeiro e Marcos Napolitano por aceitarem contribuir com este trabalho e, principalmente, pelas pertinentes e valorosas recomendações que motivaram uma guinada essencial na sua compreensão e trajetória.

Aos que sempre estiveram ao meu lado e que, ao longo destes dois últimos anos, foram essenciais, com sugestões, estímulos e até mesmo sem saber: André Luiz Miranda, Bianca Bender, Fabiano Nascimento, Flávia Belo, Ivan Lima, João Miragaya, Leticia Vargas, Luciana Barraviera, Márcio Camel, Maria Isabela Mendonça, Mariana Monteiro, Marisa Santiago, Sandro Santos, Vanessa Pereira, Vivian Curvelo e Vivian Fonseca. Em especial, aos amigos de toda a vida, Francisco Carvalho e Hugo Duarte. Alexandre Vander Velden pela parceria nas reuniões e compartilhamento de sugestões e angústias acadêmicas.

À Clarice Goulart por todas as leituras, sugestões, revisões e por estar ao meu lado desde o início dessa empreitada, não deixando a bola cair mesmo nos momentos mais difíceis. Sem o seu carinho, o seu amor, o seu companheirismo e a sua dedicação este trabalho não teria sido possível.

Por fim, à CAPES pelo apoio financeiro concedido, sem o qual a trajetória seria muito mais árdua.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo observar e analisar as representações fílmicas das ditaduras civis-militares de Brasil (1964-1985) e Argentina (1976-1983), expressadas pelos filmes de infância realizados nos dois países contemporaneamente, bem como o papel de tais produções como lugares de construção e vetores de memórias. A partir das observações dos múltiplos aspectos construídos pelos longas-metragens de ficção *O ano em que meus pais saíram de férias* (Brasil, 2006) e *Infância clandestina* (Argentina, 2011), busca-se identificar a participação dessas obras nas disputas pela memória do período, bem como, em um exercício dialético, refletir sobre o papel dos filmes como expressões dessas disputas, desempenhando uma função de construção/reconstrução das memórias das ditaduras. Além disso, procura-se observar determinadas especificidades desses “filmes de ditadura” construídos a partir de um olhar infantil em relação à cinematografia sobre o período histórico realizada em épocas anteriores. Compreende-se que os filmes de infância permitem o deslocamento do protagonismo da dimensão pública (a luta política propriamente dita; a representação da luta armada; a caracterização da repressão política etc.) para a dimensão privada (a vida cotidiana de uma criança, de um bairro etc.), privilegiando olhares sobre o cotidiano daquelas sociedades diante dos regimes de exceção.

Palavras-chave: Ditadura, Brasil, Argentina, cinema, memória, olhar infantil.

ABSTRACT

This dissertation aims to observe and analyse filmic representations of civil-military dictatorships in Brazil (1964-1985) and Argentina (1976-1983) made by contemporary childhood films produced in both countries, as well as the role of these productions as mechanisms of memory production and memory tracks. Starting from the observations of multiple aspects built by the feature films *The Year My Parents Went on Vacation – O ano em que meus pais saíram de férias* (Brasil, 2006) – and *Clandestine Childhood – Infancia clandestina* (Argentina, 2011) –, we try to identify how these movies meddle in the quarrel for the memory of the period and, undergoing a dialectical exercise, its role as expressions of those disputes, performing a making/remaking function of the dictatorship memories. Furthermore, we propose to observe certain singularities of those “dictatorship movies”, which are based on a child view and to compare it to the cinematography of the historical period made previously. In childhood films the focus may be shifted from the public (the political struggle itself; the representation of the armed struggle; the characterization of the political restraint and soon) to the private dimension (the ordinary life of a child, in a neighborhood etc.), giving importance to the views of the daily life of those societies during the period of Illegitimate Regime.

Keywords: dictatorship, Brazil, Argentina, cinema, memory, child view.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Fig. 1** Mauro posiciona o goleiro de botão, p. 37
- Fig. 2** As contradições entre angústia e normalidade: o lar que se desfaz e a solidão que se anuncia, p. 39
- Fig. 3** A fascinação-deslumbramento de Mauro com a metrópole, p. 40
- Fig. 4** A solidão e o abandono de Mauro, p. 40
- Fig. 5** A inserção de Mauro em um novo mundo, p. 41
- Fig. 6** Mauro diante do universo do avô, p. 42
- Fig. 7** Mauro em busca de referências, p. 44
- Fig. 8** Reunião na sinagoga do Bom Retiro, p. 46
- Fig. 9** Mauro em conversa com adultos no bar, p. 48
- Fig. 10** Mauro é apresentado a Ítalo, militante que conhece os pais do menino, p. 49
- Fig. 11** Normalidade pelo bairro do Bom Retiro, p. 49
- Fig. 12** Os diversos núcleos se preparando para a estreia da seleção brasileira na Copa do Mundo, p. 51
- Fig. 13** Comemorações da primeira vitória da seleção brasileira na Copa do Mundo, p. 52
- Fig. 14** Clima de festa no “clássico do Bom Retiro”, p. 60
- Fig. 15** “Negro e voador”: o reconhecimento do goleiro como herói, p. 62
- Fig. 16** Mauro, goleiro de verdade, p. 65
- Fig. 17** Reiteração do abandono e o rompimento simbólico com o pai, p. 67
- Fig. 18** Virada na tranquilidade: a ditadura se escancara, p. 69
- Fig. 19** A caminhada solitária de Mauro alheia às comemorações, p. 75
- Fig. 20** Reencontro com a mãe, p. 76
- Fig. 21** Final das férias, início do exílio, p. 77
- Fig. 22** Primeiros planos de *Infância clandestina*, p. 98
- Fig. 23** A família clandestina é emboscada pela *Triple A*, p. 99
- Fig. 24** Transposição das imagens encenadas para desenhos, p. 99
- Fig. 25** Chegada da avó, p. 102
- Fig. 26** Plano-sequência da discussão entre Horácio e Beto, p. 104
- Fig. 27** Juan acompanhando a discussão entre os adultos, p. 105
- Fig. 28** Tensão na família, p. 106

Fig. 29 Juan segue acompanhando a discussão, p. 106

Fig. 30 Cristina e Amália se agridem verbalmente: o ápice das divergências entre duas gerações e visões de mundo, p. 107

Fig. 31 Três gerações fundidas em um abraço, p. 108

Fig. 32 Despedida de Amália, p. 109

Fig. 33 Intimidade entre pai e filho: o convívio com a rotina revolucionária, p. 114

Fig. 34 Juan acompanha uma reunião *montonera*; expressões do militarismo da organização guerrilheira e sua atividade clandestina, p. 116

Fig. 35 – Entre a vida normal e o peso das tarefas, p. 117

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, p. 11

CONSIDERAÇÕES SOBRE AS RELAÇÕES CINEMA E HISTÓRIA, p. 17

CAPÍTULO 1

AS TRAJETÓRIAS SINUOSAS DAS RELAÇÕES CINEMA, HISTÓRIA E MEMÓRIA NOS PÓS-DITADURAS DE BRASIL E ARGENTINA, p. 24

1.1. AS DINÂMICAS DAS DISPUTAS DE MEMÓRIA NOS PÓS-DITADURAS, p. 27

1.2. O CINEMA COMO ESPAÇO DE TRABALHO DE MEMÓRIA, p. 31

CAPÍTULO 2

O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS: O OLHAR INFANTIL COMO LENTE PARA O COTIDIANO DA DITADURA BRASILEIRA, p. 34

2.1. MAURO: ISOLAMENTO, ABANDONO E RESISTÊNCIA, p. 36

2.1.1. MAURO E A IMOBILIDADE DE UM GOLEIRO DE BOTÃO, p. 37

2.1.2. A TRANSIÇÃO DE MAURO PARA UM GOLEIRO DE VERDADE, p. 43

2.1.2.1. Primeiro jogo do Brasil: a vitória com sabor de derrota, p. 50

2.1.2.1.1. Sentidos do torcer pela seleção e representações da conciliação nacional, p. 53

2.1.2.1.2. Televisão, p. 57

2.1.3. MAURO, GOLEIRO DE VERDADE, p. 59

2.1.3.1. O goleiro Mauro entra em campo, p. 60

2.1.3.1.1. O “clássico do Bom Retiro”: o campo de jogo como síntese de conflitos, p.62

2.1.3.2. Entre as ilusões e as desilusões e o peso da camisa número um: Mauro, titular dentro e fora de campo, p.65

2.1.4. FIM DA INOCÊNCIA: A DITADURA SE ESCANCARA, p. 68

2.1.4.1. *O ano em que meus pais saíram de férias* e as peculiaridades dos filmes de infância na representação cinematográfica da ditadura brasileira, p. 70

2.1.5. FINAL DA COPA, FINAL DAS FÉRIAS, p.74

CAPÍTULO 3

INFÂNCIA CLANDESTINA: AS BATALHAS PELA MEMÓRIA E O OLHAR INFANTIL NA REIVINDICAÇÃO DO PASSADO, p. 79

3.1. A DITADURA NO CINEMA ARGENTINO: A TRAJETÓRIA PENDULAR DA MEMÓRIA, p. 83

3.1.1. AS OPERAÇÕES DE MEMÓRIA DURANTE A TRANSIÇÃO DEMOCRÁTICA, p. 84

3.1.2. AS TRAJETÓRIAS DAS POLÍTICAS DE MEMÓRIA, p. 87

3.1.3. ANOS 1990 E 2000: NOVOS GRUPOS E NOVO REGIME DE MEMÓRIA, p. 89

3.1.4. O CINEMA ARGENTINO E OS TRABALHOS DE MEMÓRIA, p. 92

3.2. *INFÂNCIA CLANDESTINA*: RECONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES E A REIVINDICAÇÃO DA LUTA POLÍTICA DA GERAÇÃO DOS 70, p. 93

- 3.2.1. JUAN: A CRIANÇA EM OPOSIÇÃO À PASSIVIDADE DIANTE DO MUNDO ADULTO, p. 97
- 3.2.2. *INFÂNCIA CLANDESTINA* E A CONTEXTUALIZAÇÃO DO IMAGINÁRIO REVOLUCIONÁRIO, p. 100
- 3.2.2.1 Horácio e Beto: tempo de compromisso x presente de felicidade, p. 101
- 3.2.2.2. Discussão entre Cristina e Amália: *la carne al asador*, p. 104
- 3.3. INFÂNCIA E MORAL REVOLUCIONÁRIA: A PRESENÇA DE CRIANÇAS NO CONTEXTO DA LUTA CLANDESTINA, p. 110

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O PONTO DE VISTA DA INFÂNCIA SOBRE AS DITADURAS DE BRASIL E ARGENTINA: APONTAMENTOS SOBRE AS PARTICULARIDADES E RELEVÂNCIAS DESTA FORMA DE REPRESENTAÇÃO FÍLMICA, p. 119

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, p. 125

FILMOGRAFIA, p. 133

INTRODUÇÃO

O objetivo desta dissertação é apresentar – sem a pretensão de esgotar os questionamentos – as representações fílmicas das ditaduras civis-militares de Brasil e Argentina da segunda metade do século XX, compreendendo os filmes como específicos lugares de construção e difusão das memórias relativa ao período. Essa análise tem como objetos os longas-metragens de ficção¹ que apresentam narrativas das ditaduras do ponto de vista de protagonistas infantis, produzidos contemporaneamente pelo cinema dos dois países. Os filmes em questão são *O ano em que meus pais saíram de férias*² (Brasil, 2006) e *Infância clandestina*³ (Argentina, 2011).

As representações fílmicas produzidas pelos objetos selecionados para a pesquisa são compreendidas a partir do que Henry Rousso denominou como “vetores de memória”, ou seja, suportes que expõem, de forma explícita ou implícita, um conjunto de representações, delimitadas no tempo e situadas no espaço.⁴ Através desses filmes, pretende-se observar como operam e que sentidos produzem nas disputas pelas memórias do passado ditatorial no período pós-ditaduras. No documento cinematográfico – o filme entendido como fonte para a análise histórica – não se busca depreender vestígios de autenticidade do passado ou uma fidelidade das representações em relação ao que ocorreu. Antes, os filmes históricos devem ser compreendidos como vetores de discursos elaborados no presente e influenciados pela experiência histórica, mas que necessitam ser entendidos em sua integralidade: em certa medida independentes, os discursos sobre o passado promovidos pelos filmes devem ser entendidos também a partir das especificidades e das regras do discurso cinematográfico, o que envolve a observação dos papéis dos signos, dos símbolos, das linguagens, dos gêneros e das técnicas próprias. Portanto, através dos discursos cinematográficos e “encarando os filmes selecionados

¹ Compreende-se nesta dissertação que o cinema ficcional não está em simples oposição ao cinema documentário, como se fossem gêneros nitidamente separados, onde, de um lado, estaria a manipulação da ficção e, de outro, a autenticidade do documentário. De acordo com as proposições de Ismail Xavier, “o cinema, como discurso composto de imagens e de sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora”. Cf. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p.14.

² O ANO em que meus pais saíram de férias. Direção: Cao Hamburger. Produção: Caio Gullane, Cao Hamburger e Fabiano Gullane. Roteiro: Cláudio Galperin, Bráulio Mantovani, Anna Muylaert e Cao Hamburger. Brasil, 2006. DVD (110 min).

³ INFÂNCIA clandestina. Direção: Benjâmin Ávila. Produção: Luiz Puenzo. Roteiro: Benjâmin Ávila, Marcelo Müller e Dieguillo Fernández. Argentina, 2011. DVD (112 min).

⁴ Cf. ROUSSO, Henry. Pour une histoire de la mémoire collective: l'après-Vichy. In: PECHANSKY, Denis; POLLAK, Michel; ROUSSO, Henry (org.) *Histoire politique et sciences sociales*. Bruxelles: Éditions Complexe, 1991.

como obras estéticas que dão forma a certas visões do passado mais ou menos difundidas socialmente”,⁵ busca-se identificar as influências das disputas pela memória das ditaduras ao longo das transições democráticas e no tempo presente. Além disso, objetiva-se observar de que forma são abordadas cinematograficamente outras temáticas, como a repressão política, a luta das organizações revolucionárias de esquerda e, especialmente, o tratamento dado pelos filmes ao cotidiano daquelas sociedades.

O que é identificado como singular e potencialmente revelador em *Infância clandestina* e *O ano em que meus pais saíram de férias* – e o que encaminha uma das hipóteses desta dissertação – é o fato de ambos os filmes, ao darem destaque ao ponto de vista de crianças, abordarem de forma amplificada o cotidiano das sociedades sob regimes de exceção, ressaltando determinados aspectos daquele período explorados de forma menos intensa pelas cinematografias das ditaduras e pela análise historiográfica. Ao contrário das produções que concentram seus enfoques no ponto de vista de adultos ou personagens reais, ou que representam ficcionalmente os acontecimentos de destaque daquele período (como as ações de resistência ou a biografia de figuras políticas reconhecidas),⁶ as duas obras selecionadas se destacam por tomarem como base o cotidiano de crianças filhas de pais militantes políticos opositores às ditaduras.

Há que se destacar que o ponto de vista infantil sobre as ditaduras de Brasil e Argentina não é uma exclusividade do cinema ficcional. Há uma vasta produção do cinema documental de ambos os países, realizados contemporaneamente, que trabalham as memórias de crianças ou as de adultos que foram crianças durante as ditaduras. Essa constatação leva à necessidade de se destacar os porquês da seleção dessas duas obras ficcionais baseadas em fatos históricos em detrimento de documentários, bem como estabelecer as motivações pelas escolhas de *O ano em que meus pais saíram de férias* e *Infância clandestina*. Antes, mas sem aprofundar os diversos debates metodológicos entre as diferenças e convergências entre ficção e documentário, é necessário localizar, em linhas gerais, o que distinguiria o documentário do filme ficcional.

⁵ SELIPRANDY, Fernando. Imagens divergentes, “conciliação” histórica: memória, melodrama e documentário nos filmes *O que é isso, companheiro* e *Hércules 56*. 2012. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p.13.

⁶ É possível citar como exemplo, dentre uma gama de filmes produzidos a partir de meados dos anos 1990 e que retratam as ditaduras da perspectiva de personagens adultos e reais, os brasileiros *O que é isso, companheiro* (1997), *Ação entre amigos* (1998), *Batismo de Sangue* (2006) e os argentinos *Garage Olimpo* (1999) e *Crônica de uma Fuga* (2006).

Conforme Fernão Pessoa Ramos, “documentário é uma narrativa que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo”.⁷ Ou seja, o filme dependeria da forma como é recebido pela audiência e, no caso do documentário, recepcionado como um gênero que estabelece afirmações baseadas em “fatos reais”. Por outro lado, o cinema de ficção também estabelece “asserções” sobre o mundo, mas o que o distinguiria é o fato de ser fruído a partir da percepção de um universo de “faz de conta”. Para além de uma caracterização que possa transmitir a impressão de uma simples oposição entre verdade/objetividade, o autor afirma que uma ficção baseada em fatos históricos se aproxima do conceito de “docudrama”. Esse estilo notabiliza-se por utilizar estruturas narrativas do cinema ficcional e é fruído pelo espectador como ficção, dentro da chave do “faz de conta”, porém modulado pela realidade histórica. O “docudrama” pertenceria à narrativa clássica ficcional, mas com peculiaridades distintas da ficção pura: “Como a trama do “docudrama” é histórica, a estrutura do faz de conta no qual se baseia o universo ficcional encontra-se um pouco deslocada”.⁸ Pensando nessa perspectiva, *Infância clandestina e O ano em que meus pais saíram de férias* podem ser enquadrados nessa chave de leitura: obras ficcionais estruturadas com base na experiência histórica.

Na trajetória de pesquisa e seleção de fontes para este trabalho, a partir das análises mais detalhadas sobre os filmes selecionados e da comparação com a cinematografia anterior sobre as ditaduras, evidenciaram-se determinadas particularidades dos filmes contemporâneos com base no ponto de vista de crianças ao abordarem as ditaduras de Brasil em Argentina. Um dos objetivos buscados ao longo deste trabalho é demonstrar como esses filmes de infância permitem o deslocamento do protagonismo da dimensão pública (a luta política propriamente dita; a representação da luta armada; a caracterização da repressão política etc.) para a dimensão privada (a vida cotidiana de uma criança, de um bairro etc.), ampliando os olhares e possibilidades de tratamento do passado ditatorial desses países na segunda metade do século XX. Há nesses filmes determinadas especificidades que permitem abordagens mais ampliadas sobre o período histórico das ditaduras, especialmente enfoques mais detalhados sobre o cotidiano das sociedades e a vida das pessoas comuns.

⁷ RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008, p.22.

⁸ SELIPRANDY, op. cit., p.28.

Infância clandestina é uma produção argentina, em coprodução com Brasil e Espanha, de 2011. Dirigido por Benjamín Ávila, o filme, ambientado em 1979, foi construído a partir de fatos e acontecimentos reais da vida do diretor, que teve sua mãe presa e desaparecida pelo regime. A obra narra a história do ponto de vista de Juan, uma criança de onze anos que passa a viver na clandestinidade junto de sua irmã, de seus pais e do tio – estes últimos, militantes de um grupo da esquerda revolucionária da Argentina, os *Montoneros* – durante a última ditadura da Argentina (1976-1983). O cotidiano de Juan, nome clandestino de Ernesto, é marcado pela transição da infância para a adolescência sob as rígidas condições de uma vida clandestina. Ao longo da obra é possível identificar alguns elementos daquela sociedade, a qual se encontrava em um dos processos mais violentos dos regimes de exceção latino-americanos das décadas de 1960 e 1970, ainda que a ditadura não seja retratada explicitamente.

Tendo principalmente o ponto de vista da criança como protagonista, a história se desenvolve em espaços da cidade aparentemente afastados de demonstrações ostensivas do poder do Estado, nos quais as pessoas seguem suas rotinas normalmente. No filme, a presença da ditadura é sugerida em determinadas situações – como a exaltação ao nacionalismo nas escolas, os aspectos da vida familiar do menino que devem ser mantidos em segredo em relação aos amigos, os sons afastados de patrulhas policiais que circulam pelos bairros – e apresentada de forma mais ostensiva em outras: a demonstração das reuniões clandestinas na casa da família de Juan, a violência na morte de seu tio, o noticiário anunciando o assassinato de seu pai e a invasão de sua casa por agentes policiais da repressão no final do filme.

O ano em que meus pais saíram de férias é uma produção brasileira de 2006 dirigida por Cao Hamburger. O filme apresenta a trajetória de Mauro, uma criança que é deixada pelos pais com o avô paterno enquanto eles precisam passar um tempo na clandestinidade ou, como é contado ao menino, de férias. Ao contrário da obra argentina, não é claro se os pais da criança são militantes de organizações armadas ou de outro grupo de resistência à ditadura no Brasil (1964-1985). Assim como em *Infância clandestina*, a ditadura também não é apresentada diretamente no cotidiano dos moradores de um bairro de imigrantes na cidade de São Paulo.

A história se desenvolve durante a Copa do Mundo de Futebol de 1970, a qual apresenta múltiplas características na narrativa do filme. Ao mesmo tempo em que funciona como elemento de ligação do menino com seus pais, os quais haviam prometido

a Mauro que retornariam durante os jogos, o futebol e a Copa servem como ponte para a integração de Mauro com a nova comunidade em que passa a viver. Além disso, o futebol e a seleção brasileira são apresentados como elementos que unificam e conciliam a diversidade e as tensões do microcosmo de um bairro de classe média e de imigrantes da cidade de São Paulo.

O objetivo da comparação entre dois filmes de países distintos e que tratam de experiências traumáticas semelhantes é tentar identificar como as sociedades, a partir do cinema, produzem, revisam e amplificam determinadas memórias das ditaduras. Especificamente, observar de que forma as demandas por reparação e justiça – tanto no âmbito do Estado, quanto por parte de organizações de familiares de vítimas ou de luta por direitos humanos –, bem como as ações dos múltiplos grupos sociais (partidos, sindicatos, movimentos sociais etc.) ou instituições estabelecem um movimento dialético entre cinema e memória.

Da comparação entre *Infância clandestina* e *O ano em que meus pais saíram de férias* é possível depreender aspectos convergentes e divergentes. Quanto às convergências, merece atenção a opção de reelaboração da memória através de olhares de crianças.⁹ Nesse sentido, cabe a investigação dos motivos dessa escolha e o que ela autorizaria nas disputas da memória: o olhar de uma criança – ainda incapaz de exercer qualquer atividade política direta, mesmo que estivesse diretamente envolvida no drama de seus pais – representaria um ponto de vista isento ou mais qualificado para estabelecer um balanço do período histórico que adultos não poderiam fornecer? Que visões sobre o passado das ditaduras estariam autorizadas ou desautorizadas pela adoção da perspectiva infantil? Quais os significados, imediatos ou não, da representação contemporânea de um passado traumático a partir de pontos de vistas lúdicos do universo de uma criança: um simples contraste dramático na representação fílmica ou a sobreposição de memórias afetivas em relação ao passado? Quais as relações desses filmes com o presente das

⁹ São necessárias outras pesquisas, mas, a partir dos anos 2000, aparenta ser uma tendência a reelaboração da memória das ditaduras latino-americanas no cinema através do olhar de personagens infantis ou de filhos de vítimas das ditaduras em busca por remontar suas trajetórias pessoais. É possível elencar outros longas-metragens de ficção com esse viés, como o argentino *Kamchatka* (2002) e o chileno *Machuca* (2004), além das produções do cinema documental, como os argentinos *Los Rubios* (2003), *Papá Ivan* (2004) e os brasileiros *Diário de uma busca* (2010), *Repare bem* (2013), *Orestes* (2015). Contudo, a adoção do ponto de vista infantil não é uma tendência exclusiva do cinema latino-americano sobre as ditaduras. Existe uma extensa filmografia contemporânea, especialmente sobre a 2ª Guerra Mundial, mas não apenas, que também concentra suas narrativas na perspectiva infantil: *A vida é bela* (Itália, 1998), *O menino do pijama listrado* (EUA/Inglaterra, 2008), *A menina que roubava livros* (EUA, 2013), *O diário da esperança* (Hungria, 2013), *A culpa é do Fidel* (França, 2006).

disputas políticas pela memória? Apesar do destaque dado ao ponto de vista infantil e ao fato do potencial de abordagem mais ampliada sobre o cotidiano, indo além das representações costumeiras centradas nas disputas políticas, o contexto histórico da ditadura ainda é elemento central desses filmes. Afinal, os dramas apresentados nesses filmes são decorrentes das opções de luta política e de oposição aos regimes dos personagens, especialmente os pais das crianças protagonistas.

Em relação aos aspectos divergentes entre as duas formas de representação das ditaduras, merecem destaque alguns pontos. Ainda que ambos os filmes adotem o protagonismo do ponto de vista da infância (especificamente, de filhos de militantes revolucionários) e privilegiem as representações fílmicas da vida cotidiana sob as ditaduras, o filme argentino apresenta um destaque maior à figura dos pais-revolucionários e da luta política desenvolvida pelos mesmos, chegando ao limite de uma quase mitificação desses personagens.¹⁰ Em *Infância clandestina* é indissociável a associação dos pais ao seu caráter de militantes revolucionários. Esse destaque, entre outras motivações, talvez decorra do fato do filme identificar-se, de forma explícita, com determinada narrativa da memória mais hegemônica no período de sua produção, que busca revalorizar no presente as escolhas dos atores políticos daquele contexto. Na comparação com *O ano em que meus pais saíram de férias*, é perceptível no filme brasileiro um destaque menor à figura dos pais como militantes revolucionários e do seu ideário de luta (tanto que não é possível identificar a qual grupo de resistência à ditadura pertencem os pais de Mauro, se são integrantes de alguma organização político-militar, do PCB etc., ao contrário de *Infância clandestina* e os pais-militantes, declaradamente *montoneros*). Ao oferecer menos destaque a essas figuras como militantes, mas privilegiando o olhar do menino para o novo mundo ao seu redor (novos amigos, novos territórios), o filme é capaz de ampliar ainda mais as abordagens sobre o cotidiano e sobre as pessoas comuns, além de temas diversos, como a televisão e o futebol em tempos de ditadura.

¹⁰ A construção dos personagens, especialmente os pais-guerrilheiros, a possível mitificação dessas figuras e a relação dessas construções com as disputas pelas memórias no período de produção do filme serão analisadas com mais detalhes no Capítulo 3. Desde já, cabe demarcar que tal mitificação não é sinônima para personagens caricaturais ou pouco complexos. Ao contrário, esse processo de “heroicização” em *Infância clandestina* está intimamente ligado a certa humanização dos personagens e a uma revalorização, no presente, de determinadas características destes, como as opções políticas da geração dos anos 1970, personificadas nos pais e no tio do menino Juan.

Esta dissertação não se afasta da perspectiva de compreender e apresentar questionamentos a respeito das permanências do passado das ditaduras no tempo presente. Os temas e os objetivos propostos nesta pesquisa mostram-se relevantes na medida em que os debates sobre o passado das ditaduras latino-americanas ainda são temas vivos nas sociedades de Brasil e Argentina, cada uma com suas demandas e questionamentos. Ademais, é de se destacar o fato de que esta pesquisa se desenvolveu entre duas comemorações – ou “descomemorações” – dos últimos golpes de Estado dos dois países: os cinquenta anos do golpe brasileiro, comemorados em 2014, e os quarenta anos do golpe argentino, a serem recordados em 2016. Como aponta Souza, nos períodos pós-ditatoriais ocorre um processo de releitura do passado no qual se busca dar sentido às disputas pela memória. Tais disputas não deixam de ser permeadas pelas questões colocadas pelo presente e influenciadas pelas demandas de sua época. As histórias elaboradas pelos filmes estão vinculadas às demandas da vida social no pós-ditadura. Desta forma, ao trabalhar o passado das ditaduras, os filmes elaboram, sobretudo, o que está fora dele e, ao mesmo tempo, com o que é eleito daquele passado, constituem uma evocação *do e para* o presente.¹¹

CONSIDERAÇÕES SOBRE AS RELAÇÕES CINEMA-HISTÓRIA

As considerações acerca das possibilidades de utilização de produções cinematográficas como fontes de pesquisa histórica já estão estabelecidas em um campo de conhecimento robusto, não cabendo neste espaço uma descrição densa a respeito dos caminhos que a área pode seguir. Entretanto, como a presente dissertação tem como objeto de análise as representações fílmicas das ditaduras de Brasil e Argentina, faz-se necessário um balanço da trajetória das relações entre Cinema e História e as principais contribuições dos teóricos para a metodologia desse campo de estudos.

A respeito dessas relações, é possível afirmar que as indagações sobre as associações entre obras cinematográficas e a pesquisa histórica remontam ao próprio surgimento do cinema no final do século XIX. Até a década de 1960 o debate sobre o valor dos filmes como fontes para a pesquisa historiográfica se ateve à identificação da imagem produzida pelo cinema com a verdade obtida pelo registro da câmera. Os debates

¹¹ SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964-1985) e na Argentina (1976-1983). 2007. 234 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Centro de Pesquisa e Pós-Graduação sobre as Américas, Universidade de Brasília, Brasília, 2007, p.13-14.

acerca das implicações dos discursos cinematográficos ficavam restritos aos próprios cineastas e aos teóricos dessa área. As discussões propriamente metodológicas da relação cinema e história tomaram forma a partir dos questionamentos apresentados pela Nova História francesa.¹² Nesse contexto de abertura da história para novos campos de estudo, o filme adquiriu o estatuto de fonte para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo e dos valores, visto como meio de representação e refletindo de maneira particular sobre essas realidades. Desta forma, o filme pode tornar-se um documento para a pesquisa histórica na medida em que nele é possível articular, através dos elementos próprios da linguagem cinematográfica, o contexto histórico e social que o produziu.¹³

Mesmo não sendo plenamente identificado como pertencente ao movimento da Nova História, o historiador francês Marc Ferro, com o lançamento do artigo *Société du XX^e siècle et histoire cinématographique* em 1968, será o primeiro a sistematizar uma metodologia para a utilização dos filmes como fontes históricas.¹⁴ Ferro afirma que por meio do estudo do filme é possível revelar as crenças, intenções e o imaginário do homem em determinado contexto. Em seu entendimento, a principal contribuição para a investigação histórica da utilização de obras cinematográficas consistiria na possibilidade de se averiguar o não visível e ir além das imagens ilustradas, uma vez que elas excederiam o seu próprio conteúdo, para assim “descobrir o que está latente por trás do aparente, o não visível através do visível”.¹⁵ Dessa forma, o filme possibilita contar outra história, a qual Ferro denomina de contra-história, propiciando assim uma contra-análise da sociedade.

Para além das possibilidades de elucidação das intenções dos diretores, bem como das ideologias e das realidades aparentes ou não aparentes, é importante ressaltar que, para compreender o sentido histórico de um filme, cabe ao historiador demonstrar de que forma o cinema funciona como representação, direta ou indireta, do período e da sociedade que o produziu. Conforme afirma Valim,¹⁶ recuperando o aprofundamento das contribuições de Ferro realizadas por Michele Lagny, é fundamental observar as

¹² A Nova História teve como uma de suas principais características a identificação de novos objetos e novos métodos, ampliando a possibilidade de trabalho do historiador com novas fontes e, especialmente, a necessidade da crítica aos documentos.

¹³ KORNIS, Mônica Almeida. “História e cinema: um debate metodológico”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.237-250, 1992, p.239.

¹⁴ Idem, *Ibidem*, p. 242.

¹⁵ FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 31-33.

¹⁶ VALIM, Alexandre Busko. “História e Cinema”. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 283-300, p. 285.

narrativas e o momento de produção dos filmes, o que pode demonstrar que estes sempre se referem ao presente e produzem relatos a respeito do momento e do local que constituem o contexto de sua produção.

Afora a observação do contexto em que os filmes estão inseridos quando de sua produção, para compreender como funcionam as estruturas e forças que atuam sobre eles – inclusive não perdendo a perspectiva de estudar a cultura e o sistema social que a cerca –, deve-se evitar o erro de “ler”, a partir do filme, a sociedade como um todo, conforme aponta Valim ao recuperar o alerta de Ciro Flamarion. Ao se interrogar um filme

deve-se tratá-lo como um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente ao período e à sociedade que o produziu. A análise das narrativas e do momento de produção dos filmes (...) comprova que sempre falam do presente, dizem algo a respeito do momento e do lugar que constituem o contexto de sua produção.¹⁷

À observação de Ciro Flamarion, resgatada por Valim, é importante delimitar que o referido “conjunto de representações” deve ser filtrado pela especificidade fílmica, baseada em uma narrativa com regras próprias que envolvem gênero, figuras, técnicas.

Tendo em vista que os filmes dialogam com as questões latentes no momento de suas produções, as obras sobre as ditaduras latino-americanas – ao remontarem o passado de formas diversas, seja a partir de discursos hegemônicos, pontos de vistas marginalizados ou silenciados da memória do período – possibilitam novas leituras sobre aquele passado, bem como a cristalização de determinadas visões sobre o período. Dessa forma, o filme pode ser entendido, como lugar de construção da memória e, conforme a definição de Henry Rousso, um “vetor de memória” que amplifica e difunde determinadas memórias.

Nos últimos anos, novas contribuições para a relação entre cinema e história têm se desenvolvido a partir da crítica aos postulados mais consagrados da teoria desse campo. Essa nova historiografia busca estabelecer outras acepções, com o objetivo de ampliar o debate para além das dicotomias entre realismo e ficção ou cinema documental em oposição às ficções cinematográficas. Pesquisadores brasileiros como Marcos Napolitano

¹⁷ VALIM, Alexandre Busko. *Imagens vigiadas: uma História Social do cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954*. 2006. 302 f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006, p. 28.

e Eduardo Morettin¹⁸ vão dirigir suas análises no sentido da necessidade da identificação das tensões internas próprias à linguagem cinematográfica, reconhecendo suas estruturas e seus mecanismos de representação da realidade, sem a desconfiança em relação à manipulação do material filmado, que poderia, de acordo com a historiografia clássica, pôr em dúvida a “veracidade” das representações.¹⁹

Conforme observa Napolitano, Ferro fixa uma percepção do documento fílmico como portador do valor de testemunho indireto e involuntário de um processo histórico. Sua veracidade ou não estaria condicionada à manipulação intencional dos produtores do filme, no sentido de deturpar o seu conteúdo original. É o que gera o entendimento dos filmes como “agentes da história” ou testemunhos indiretos dos processos históricos. Haveria, em última instância, uma realidade externa ao filme, à qual a encenação poderia ser fiel ou não.²⁰

Entretanto, as ressalvas a esses apontamentos enfatizam o caráter de manipulação intrínseco à linguagem do cinema, que não pode ser ignorado. Cabe ao historiador que trabalha com esse tipo de documento reconhecer em suas análises as escolhas dos diretores, manifestadas, por exemplo, no enquadramento, nos diálogos e nas edições sem entendê-las como uma manifestação de adulteração da realidade. Além do mais, essas ressalvas indicam que na teoria de Marc Ferro existiriam ainda determinadas lacunas não respondidas, tais como: de que forma a linguagem intrínseca ao filme interfere no registro de um evento? Como o filme traduz o presente ao representar o passado? Quais as tensões internas do filme, pensadas a partir de sua estrutura narrativa, na tentativa de representar os fatos históricos?²¹

Para tentar responder a essas perguntas, o historiador Eduardo Morettin sistematizou algumas críticas às lacunas de Ferro.²² Para Morettin, as tensões internas de um filme vão além da oposição entre “história oficial” e “contra-análise”, da manipulação

¹⁸ Além de Napolitano e Morettin, outros historiadores têm buscado enriquecer e dar corpo aos estudos acerca das relações entre cinema e história no país. É válido citar a pesquisa de Valim, cujo trabalho se propõe a articular o cinema com a História Social buscando a construção de uma possível História Social do Cinema, na qual deve haver um equilíbrio entre história do cinema, teoria e crítica cinematográfica. Valim apontará que, para compreender os elementos presentes nos filmes é necessário trabalhar como pesquisador de diversas áreas, como historiador da economia, da cultura, das técnicas, dentre outras, posto que o cinema é uma instituição que está inserida no meio social. Cf. VALIM, op. cit., 2006.

¹⁹ NAPOLITANO, Marcos. “Fontes audiovisuais: a História depois do papel.” In: PINSKY, Carla (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 241.

²⁰ Idem, *Ibidem*, p. 243.

²¹ Idem, *Ibidem*, p. 243.

²² Cf. MORETTIN, Eduardo. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n.38, p.11-42, 2003.

fílmica em oposição a uma verdade por trás dele. O mais relevante é perceber a ambiguidade das imagens que nem sempre conseguem apresentar uma leitura unívoca e incontestável dos processos históricos. O grande problema da busca pela veracidade na metodologia de Ferro está na separação feita entre a manipulação e a adulteração dos códigos narrativos básicos, os quais estruturam a imagem fílmica (ângulo de enquadramento das imagens, trucagem, montagem, edição etc.) e são compartilhados pelos cineastas, mas constituem operações que são entendidas por Ferro como estranhas ao ofício cinematográfico.²³

Com relação às acepções sobre o documento fílmico, Morettin avança em seus questionamentos e aponta para três problemas das elaborações clássicas das relações entre cinema e história: 1) o filme como contraponto e complemento ao documento escrito; 2) o filme como registro histórico do real, sem uma linguagem própria; 3) o filme observado como resgate do passado, testemunho do presente e indicador de caminhos para o futuro.²⁴ Para superar esses limites e em oposição a tais problemas de abordagem – também ressaltando os filmes como produtores de sentidos – Morettin propõe que

para que possamos recuperar o significado de uma obra cinematográfica, as questões que presidem o seu exame devem emergir de sua própria análise. A indicação do que é relevante para a resposta de nossas questões em relação ao chamado contexto somente pode ser alcançada depois de feito o caminho acima citado, o que significa aceitar todo e qualquer detalhe [...] trata-se de desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro do seu contexto.²⁵

Os filmes trabalhados nesta dissertação são enquadrados como obras de ficção histórica. Ou seja, são produções de longa-metragem com enredos baseados em fatos e processos históricos “reais”. O cinema de ficção ocupa, conforme afirma Marcos Napolitano, um lugar entre o que ele considera como duas “ilusões”: a visão objetiva e a visão subjetiva do registro fílmico.²⁶ O caráter ficcional e a linguagem artística dos filmes

²³ NAPOLITANO, op. cit. p. 244.

²⁴ Idem, Ibidem, p. 244.

²⁵ Idem, Ibidem, p. 245.

²⁶ De acordo com Napolitano, as relações entre cinema e história foram marcadas tradicionalmente por “ilusões” nas tensões entre subjetividade e objetividade das obras audiovisuais. Para o pesquisador, as visões objetivistas são marcadas pela compreensão das imagens capturadas pela câmera como portadoras de um “efeito de realidade”, no qual a realidade imediata poderia ser apreendida a partir do registro em si. A visão subjetivista, por outro lado, entende as obras fílmicas como portadoras de um conjunto de interpretações variáveis de acordo com o espectador. NAPOLITANO, op. cit., p. 236.

de ficção conferem, por um lado, uma identidade estética ao documento, vista como subjetiva em um primeiro momento. Já a natureza técnica, a capacidade de registrar e encenar realidades objetivas, remete ao fetiche da objetividade e do realismo. A força das imagens, mesmo as ficcionais, tem a capacidade de criar uma realidade em si mesma. O historiador que trabalha com o documento fílmico, em particular o filme histórico, corre o risco de reproduzir o “fetiche” em sua análise quando centraliza sua avaliação ao grau de realismo e fidelidade do filme histórico em relação aos eventos realmente ocorridos.²⁷

Ao caracterizar o filme histórico, o pesquisador do cinema Pierre Sorlin indica-o como “um espião da cultura histórica de um país, de seu patrimônio histórico”.²⁸ O cinema, dessa forma, funciona como fonte e veículo de disseminação de uma cultura histórica, com todas as implicações ideológicas e culturais que isso representa. Sorlin identifica três formas de pensar a relação cinema e história: 1) o filme histórico ancora-se no presente – a partir de seus elementos de produção, distribuição e exibição – e no passado – através das referências às datas, eventos e personagens; 2) o filme histórico está inserido em uma rede de produção social de significados que envolvem não somente historiadores, mas também críticos, cineastas e público; 3) a narrativa fílmica possibilita a problematização da tensão entre documentos não ficcionais e imaginação/encenação.²⁹

A partir das perspectivas encaminhadas por Eduardo Morettin e das contribuições de Pierre Sorlin, Marcos Napolitano aponta, por fim, que, na análise das obras cinematográficas, o historiador deve ter a compreensão de que as manipulações fazem parte do cinema, e de que as contradições internas dos filmes não representam simplesmente indícios de falsificação. Mais do que a busca pela autenticidade e pela objetividade, como propõe Marc Ferro, o importante é questionar a representação do passado partindo dos próprios filmes, de sua significação interna, buscando nos seus elementos narrativos “o que o filme diz e como diz”. Nas palavras de Napolitano, “o cinema é manipulação e é essa natureza que deve ser levada em conta no trabalho historiográfico, com todas as implicações que isso representa”.³⁰

Esta dissertação observará o seguinte percurso. Tem como trajetória a seguinte ordem. No Capítulo 1, realiza-se um breve apontamento das trajetórias e disputas pela

²⁷ NAPOLITANO, op. cit. p. 236

²⁸ Cf. SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

²⁹ NAPOLITANO, op. cit., p. 245-246.

³⁰ NAPOLITANO, op. cit., p. 247.

memória das ditaduras civis-militares de Brasil e Argentina nos períodos pós-ditaduras, além do papel do cinema como produtor e difusor dessas memórias, questões que são retomadas nos capítulos seguintes. O Capítulo 2 aborda o filme brasileiro *O ano em que meus pais saíram de férias* e se detém nas representações fílmicas sobre a ditadura a partir do ponto de vista infantil e esse específico enfoque como lente para a observação do passado da ditadura brasileira. No Capítulo 3, são realizadas as análises sobre o filme argentino *Infância clandestina*, contextualizando o presente de sua produção com a trajetória das disputas pela memória desde a transição democrática em meados dos anos 1980. Por fim, nas Considerações Finais, são realizados apontamentos que buscam avaliar as particularidades e relevâncias dos filmes de infância sobre as ditaduras latino-americanas, avaliando as potencialidades da abordagem do período histórico a partir dessa forma de representação cinematográfica, além de um balanço sobre conclusões e limites desta pesquisa.

CAPÍTULO 1

AS TRAJETÓRIAS SINUOSAS DAS RELAÇÕES CINEMA, HISTÓRIA E MEMÓRIA NOS PERÍODOS PÓS-DITADURAS DE BRASIL E ARGENTINA

Entre meados das décadas de 1960 e de 1980, quase todos os países sul-americanos estiveram submetidos a regimes políticos de exceção. Projetos políticos e econômicos autoritários, apoiados por fortes aparatos repressores, foram gradualmente implantados. Tanto no Brasil quanto na Argentina, os governos que se sucederam durante esse período declaravam agir em defesa da democracia, afastando o “perigo do comunismo”³¹ do Cone Sul da América Latina. Na face menos visível desses regimes, em quartéis ou dependências civis, assassinatos, torturas, desaparecimentos e violências de todo tipo eram praticadas contra o “inimigo interno”. Apesar do terror, os regimes buscavam exibir uma aparência de progresso, modernidade e tranquilidade. Amparados por parte significativa da sociedade, que por indiferença, medo, ou apoio – velado ou aberto – não se opunha e também se beneficiava da aliança entre Forças Armadas, empresariado nacional e capital internacional, tais eventos marcaram profundamente esses países, mesmo após os processos de redemocratização.

Ao longo da transição à democracia durante a década de 1980, uma questão que se impôs foi a necessidade de apuração dos crimes perpetrados pelos Estados ditatoriais. Impulsionados inicialmente por grupos que denunciavam as violações ainda durante esses regimes – como o projeto Brasil: Nunca Mais e os Comitês Brasileiros pela Anistia; e as Mães, e Avós da Praça de Maio, na Argentina – cada país apresentou determinadas trajetórias e sentidos históricos diferentes em nome de uma possível reconciliação ou pacificação nacional.³²

No Brasil, entre os anos de 1977 e 1979, durante o autodenominado processo de distensão gradual da ditadura iniciado pelo governo do general Ernesto Geisel (1974-1979), determinados setores da sociedade que voltavam a se articular em oposição ao

³¹ Expressões como “perigo do comunismo” e “inimigo interno” eram jargões comuns da Doutrina de Segurança Nacional, ideologia e prática que permeou as ditaduras civis-militares na América Latina nas décadas de 1960 e 1970. Para este tema, Cf. D’ARAÚJO, Maria Celina. “Justiça Militar, segurança nacional e tribunais de exceção.” 30. *Encontro Anual da ANPOCS*, 2006. Disponível em: http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=3278 Acesso em: 25 mai. 2015 e MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

³² QUADRAT, Samantha Viz. “Batalhas pela justiça e pela memória.” *Anais do XXIII Simpósio Nacional de História*. Londrina. História: Guerra e Paz, 2005, p.1.

regime, como a Igreja Católica e Ordem dos Advogados do Brasil (OAB),³³ bem como os exilados brasileiros, os presos políticos em greve de fome e os Comitês Brasileiros pela Anistia (CBA) levaram adiante a campanha pela anistia e o retorno dos exilados. As múltiplas reivindicações³⁴ e negociações com o governo culminaram na aprovação da Lei da Anistia (Lei Federal 6.683 de 1979), que beneficiou tanto os responsáveis pela repressão quanto suas vítimas.³⁵ A legislação, decorrente da tradição de conciliação e de acordos entre as elites políticas brasileiras para a reconciliação e o esquecimento,³⁶ e que possibilitou o retorno dos exilados ao país, ainda se encontra em vigor apesar das reivindicações de grupos de direitos humanos, das críticas de organismos internacionais para sua revisão,³⁷ além das recentes recomendações da Comissão Nacional da Verdade (CNV), que, em seu relatório final, recomenda a revisão das aplicações da Lei da Anistia em relação aos agentes públicos que participaram das graves violações de direitos humanos.³⁸ É possível afirmar que no Brasil a bandeira da reconciliação passou pela impunidade dos crimes cometidos pelo Estado ao longo dos governos civis-militares.

³³ Sobre a trajetória do posicionamento em apoio e oposição à ditadura das entidades da sociedade-civil como a OAB, a Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) e a Associação Brasileira de Imprensa (ABI), cf. ROLLEMBERG, Denise. “Memória, opinião e cultura política. A Ordem dos Advogados do Brasil sob a Ditadura (1961-1974)”. In: REIS, Daniel Aarão; ROLLAND, Denis (orgs.). *Modernidades Alternativas*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2008, p. 57-96.

³⁴ As reivindicações eram múltiplas e não consensuais dentro das oposições à ditadura. As posições variavam desde propostas por uma anistia “ampla, geral e irrestrita”, no caso dos Comitês pela Anistia, até à desconfiança nas mobilizações, ao exemplo da posição inicial de alguns setores que acabavam de florescer na sociedade e buscavam legitimidade para suas lutas específicas, como o caso das lutas feministas e dos operários organizados. Cf. GONÇALVES, Danyelle Nilin. “Os múltiplos sentidos da anistia”. In: MINISTÉRIO DA JUSTIÇA. *Revista Anistia Política e Justiça de Transição*. Brasília, n. 1, jan./jun. 2009, p. 283.

³⁵ Essa reciprocidade não é uma questão consensual, visto que a Lei da Anistia não contemplou todos os presos políticos. Aqueles que haviam cometido crimes classificados pela Lei de Segurança Nacional da ditadura como ações terroristas, assaltos, sequestros e atentados pessoais, com julgamentos definidos em última instância, ficaram de fora da Anistia. O resultado é que os militantes envolvidos em “crimes de sangue”, já presos, e condenados em última instância, permaneceram nos cárceres e somente obtiveram liberdade condicional com a reformulação posterior da Lei de Segurança Nacional. Cf. GONÇALVES, Danyelle Nilin, op. cit., p. 281.

³⁶ RODEGHERO, Carla Simone. “A anistia entre a memória e o esquecimento”. *História Unisinos*, São Leopoldo, v.13, n.2, p. 131-139, maio/agosto 2009.

³⁷ Em 2013, a chefe da Organização das Nações Unidas para assuntos relacionados aos Direitos Humanos, Navi Pillay, recomendou a revisão da Lei da Anistia brasileira, a qual qualificou como um obstáculo para que seja feita justiça em relação aos crimes praticados durante os governos civis-militares do Brasil. Ver: “ONU denuncia Lei de Anistia no Brasil como ‘obstáculo para a Justiça’” em <http://politica.estadao.com.br/noticias/geral,onu-denuncia-lei-de-anistia-no-brasil-como-obstaculo-para-justica,1103228>. Acesso em: 25 jan. 2015.

³⁸ A Comissão Nacional da Verdade (CNV), instituída pela Lei Federal 12.528/2011 e que divulgou seus resultados em 2014, surgiu como demanda da revisão do 3º Plano Nacional de Direitos Humanos (PNDH-3), em 2009. A CNV soma-se a esforços anteriores do Estado brasileiro de registros dos fatos e de esclarecimentos das graves violações de direitos humanos ocorridos ao longo da ditadura, como a Comissão Especial Sobre Mortos e Desaparecidos Políticos, de 1995. Apesar de ter como escopo formal as violações praticadas pelo Estado brasileiro no período de 1946 até 1988, a CNV decidiu, no início de seus trabalhos, que se ocuparia exclusivamente dos crimes perpetrados pelo Estado e seus agentes a

No caso argentino, o processo se deu de forma distinta, com diversos avanços e recuos iniciados ainda durante o regime civil-militar. Em 1983, a Junta Militar que comandava o país desde o golpe de Estado em 1976, decretou uma autoanistia para os crimes praticados entre 1973 e 1982. Após a saída dos militares do comando do governo, a lei foi revogada depois da eleição de Raul Alfonsín (1983-1989) para a Presidência, conduzindo o país à instauração de uma comissão para apurar as violações cometidas pelo Estado, bem como levar a julgamento os responsáveis pelos crimes. Contudo, atendendo às demandas das Forças Armadas e buscando a “pacificação nacional”, o governo da Argentina retrocedeu, promulgando as leis conhecidas como *Punto Final* e *Obediencia Debida*, que foram revogadas apenas na década de 2000 – no contexto da chegada à direção do governo argentino de figuras ligadas à oposição à ditadura, que estabelecem novos marcos de memória baseados nas reivindicações por memória, verdade e justiça de grupos de direitos humanos, caso dos governos Néstor (2003-2007) e Cristina Kirchner (2008-2015).³⁹

Nos períodos pós-ditatoriais ocorre um processo de releitura do passado no qual se busca dar sentido às disputas pela memória. Tais confrontações não deixam de ser permeadas pelas questões colocadas pelo presente e influenciadas pelas demandas de sua época. Como indica Paul Ricoeur, o presente da enunciação é o “tempo de base do discurso”.⁴⁰ O narrador, seja ele uma testemunha do passado ou um diretor de um filme, tem como ponto de partida para sua fala o presente e as questões implicadas nesse momento. As histórias elaboradas pelos filmes que representam o período dos regimes de exceção latino-americanos, portanto, não deixam de estar vinculadas às demandas da vida social pós-ditaduras. Ao trabalhar com o passado ditatorial, os filmes elaboram, sobretudo, o que está fora dele e, ao mesmo tempo, nas suas escolhas visando o passado, constituem uma evocação *do e para* o presente.⁴¹

partir da instauração da ditadura, em 1964. Sobre a recomendação para a revisão dos benefícios concedidos pela Lei da Anistia aos agentes do Estado que cometeram violações de direitos humanos: “Determinação, pelos órgãos competentes, da responsabilidade jurídica – criminal, civil e administrativa – dos agentes públicos que deram causa às graves violações de direitos humanos ocorridas no período investigado pela CNV, afastando-se, em relação a esses agentes, a aplicação dos dispositivos concessivos de anistia inscritos nos artigos da Lei no 6.683, de 28 de agosto de 1979, e em outras disposições constitucionais e legais”. BRASIL. Relatório da Comissão Nacional da Verdade – Volume I – Parte V: Conclusões e recomendações. Brasília: CNV, 2014, p.961-975.

³⁹ Cf. BISQUERT, Jaquelina; LVOVICH, Daniel. *La cambiante memoria de la dictadura: discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Los Polvorines: Universidad de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.

⁴⁰ Cf. RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1997.

⁴¹ SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964-1985) e na Argentina (1976-1983). 2007. 234 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais)

1.1. AS DINÂMICAS DAS DISPUTAS DE MEMÓRIA NOS PERÍODOS PÓS-DITADURAS

As disputas estabelecidas nas sociedades brasileiras e argentinas nos períodos pós-ditaduras não ficam restritas às questões políticas sobre a reparação judicial dos crimes cometidos pelos Estados naquela época. Também se desenvolvem reivindicações acerca dos sentidos e da memória desse passado. Em primeiro lugar, a memória pode ser entendida, conforme afirma Maurice Halbwachs,⁴² como um fenômeno construído socialmente e coletivamente no presente. É um processo que reforça a coesão social não pela coerção, mas pela “adesão afetiva ao grupo”. Para Halbwachs toda memória é em alguma medida seletiva, visto que realiza uma negociação para conciliar memória coletiva e memórias individuais. Ademais, a seletividade é dada pela necessidade de escolher alguns pontos – recusando outros – para serem lembrados, o que varia de acordo com a conjuntura e a luta política.

Nos períodos pós-ditatoriais ocorre um processo de releitura do passado que articula a memória coletiva às memórias à margem e silenciadas. Nesse diálogo de narrativas estabelecem-se disputas entre grupos que tentam apresentar suas versões como hegemônicas. Elizabeth Jelin, em *Los trabajos de la memoria*, indica que aqueles que lutam para definir e nomear o ocorrido no passado durante o período de terrorismo de Estado⁴³ no Cone Sul da América Latina, que buscam homenagear as vítimas e priorizar a identificação dos responsáveis pelos crimes, frequentemente o fazem não vislumbrando

– Centro de Pesquisa e Pós-Graduação sobre as Américas, Universidade de Brasília, Brasília, 2007, p. 14.

⁴² Cf. HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

⁴³ Neste trabalho, as ditaduras civis-militares de Brasil e Argentina são entendidas como praticantes de terrorismo de Estado – através da adoção das Doutrinas de Segurança Nacional – devido ao caráter da utilização expressiva dos aparelhos repressivos para a aniquilação da oposição política e de qualquer protesto social contrário aos projetos dos regimes autoritários (Cf. VALDES, Jorge. *El terrorismo de Estado – La Doctrina de la Seguridad Nacional en Cono Sur*. México: Editorial Nueva Imagen, 1980). Independente das ambiguidades e nuances das relações entre Estado e sociedade em cada país, bem como do consentimento de determinados setores dessas sociedades aos projetos postos em marcha, esses regimes, independentemente da heterogeneidade de forças políticas em sua gênese, terminaram por se coesionar em torno de projetos políticos, econômicos e sociais específicos, através de um controle repressivo e da utilização pelo governo do aparato coercitivo do Estado. A destituição de autoridades legais, a submissão do Poder Judiciário, a desarticulação de partidos políticos e das liberdades públicas, a intervenção em sindicatos e universidades e a censura sobre meios de comunicação e artísticos foram medidas adotadas e que propiciaram a geração de terror e a difusão de uma “cultura do medo”. Para um debate mais abrangente sobre a questão do consentimento na construção dos regimes autoritários, cf. QUADRAT, Samantha Viz; ROLLEMBERG, Denise. (org.) *A construção social dos regimes autoritários – Brasil e América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. Em relação à construção da ditadura brasileira como poder para a execução de um projeto político, econômico e social específico de determinados grupos, conferir a clássica obra DREIFUSS, René Armand. *1964: a conquista do Estado*. Petrópolis: Vozes, 1981.

virar a página ou apagar o passado, mas como uma forma de evitar sua repetição – *nunca más* – e sua condenação ao esquecimento.⁴⁴

Na Argentina, esse trabalho de interpretação do passado violento teve impacto inicial com a publicação do relatório elaborado em 1984 pela Comissão Especial sobre o Desaparecimento de Pessoas (CONADEP). Conhecido como *Relatório Sábado* ou *Nunca Mais*,⁴⁵ o documento reuniu depoimentos de sobreviventes da repressão e formulou um quadro do aparato repressivo de torturas, assassinatos e desaparecimentos montado a partir do golpe de Estado argentino, processo esse denominado pelos grupos que tomaram o poder como *Proceso de Reorganización Nacional*.⁴⁶ Em relação ao Brasil, antes mesmo do final da ditadura, algumas iniciativas já articulavam as memórias sobre esse passado. Iniciado ainda na década de 1970 e publicado em 1985, o relatório *Brasil: nunca mais*⁴⁷ apresentou, a partir de cópias de processos judiciais obtidas por advogados defensores de presos e perseguidos políticos, as práticas de torturas a partir de depoimentos de pessoas que passaram pelos cárceres do Estado brasileiro.

Em sentido semelhante ao apresentado por Elizabeth Jelin, Beatriz Sarlo aponta, no seu trabalho *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, que, nos países latino-americanos que vivenciaram regimes de exceção entre as décadas de 1960 e 1970, acionar a memória não serviu apenas para a produção de registros da experiência desse passado; tratava-se de um dever. No caso da Argentina, por não existirem outras provas que pudessem incriminar os responsáveis pelo terrorismo de Estado no imediato pós-ditadura, visto que o acesso a arquivos oficiais ou outras documentações era dificultado, as lembranças e os testemunhos sobre a violência da repressão política tiveram um peso muito grande durante a transição democrática. As denúncias públicas e até mesmo as condenações de assassinos e torturadores foram frutos diretos dos relatos produzidos pelas vítimas.⁴⁸ No caso brasileiro, por outro lado, parte significativa dos testemunhos dos que foram vítimas da repressão política ou que fizeram oposição armada à ditadura operou no sentido da conciliação e a favor de uma memória que valorizava a resistência civil (institucional ou não), assumindo um tom indulgente e irônico a respeito das

⁴⁴ JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002, p. 11-12

⁴⁵ NUNCA MAIS: *informe da Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas na Argentina, presidida por Ernesto Sabato*. Porto Alegre: LP&M, 1984.

⁴⁶ Cf. NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. *A ditadura militar argentina 1976-1983: do golpe de Estado à restauração democrática*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

⁴⁷ Cf. ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil: Nunca mais*. Petrópolis, Vozes, 1985.

⁴⁸ SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 20.

experiências armadas como erro político ou frutos de uma inexperiência juvenil. Foi o caso de Fernando Gabeira, ex-militante de organização guerrilheira que voltou do exílio⁴⁹ e obteve sucesso editorial com suas memórias, tendo influência no contexto das lutas pela anistia.⁵⁰

Contudo, ao problematizar o “dever de memória”, Sarlo indica que essa operação gera uma relação afetiva e moral com o passado, cujo registro é pouco compatível com a tentativa de distância e inteligibilidade do ofício do historiador. A memória, fruto do dever, age como uma imposição de determinada visão de passado quase sagrada e intocável, que prejudica a possibilidade de debate e de confrontação críticos.⁵¹ Ademais, a autora frisa que questionar o testemunho em primeira pessoa não equivale a negar o seu caráter como prova jurídica pela reparação de crimes, mas sim relativizá-lo como modalidade de escritura ou como fonte para a história. A forte carga subjetiva do testemunho não pode ser impedimento para a sua crítica, a qual é exercida também sobre outras fontes.⁵² Em seu entendimento:

Até que outros documentos apareçam (se é que aparecerão os que dizem respeito aos militares, se é que se conseguirá recuperar os que estão escondidos, se é que outros vestígios não foram destruídos), eles [os testemunhos] são o núcleo de um conhecimento sobre a repressão; além disso, têm a textura do vivido em condições extremas, excepcionais. Por isso são insubstituíveis na reconstituição desses anos. Mas o atentado das ditaduras contra o caráter sagrado da vida não transfere esse caráter ao discurso testemunhal sobre aqueles fatos. *Qualquer relato da experiência é interpretável.*⁵³

Retomando as elaborações de Elizabeth Jelin, a relação entre memória e história ganha outro sentido quando se incorpora a dimensão de um evento traumático, como a lembrança da tortura ou demais violências estatais. Por carregar a intensidade do acontecido, o evento traumático gera nos sujeitos uma tendência à incapacidade de repensá-lo de imediato: acaba reprimido e é representado somente passado algum tempo, trazendo em si a manifestação de diversos sintomas. Nas sociedades em que se vivenciaram acontecimentos traumáticos massivos, como o terrorismo de Estado das

⁴⁹ GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

⁵⁰ NAPOLITANO, Marcos. Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. *Antíteses*, v.8, n.15 esp., p. 9-44, nov.2015, p. 23.

⁵¹ SARLO, op. cit., p. 43.

⁵² Idem, *Ibidem*, p. 21.

⁵³ Idem, *Ibidem*, p. 61 (grifo e colchetes nossos).

ditaduras de Brasil e Argentina – independente da extensão e da disparidade entre ambos os países em seus números de atingidos diretamente pela repressão, como mortos e desaparecidos⁵⁴ –, os processos de expressão pública das interpretações e dos sentidos desse passado (superações, silêncios, esquecimentos) são dinâmicos e não seguem uma simples linearidade cronológica. Estão sujeitos a rupturas, lacunas e recordações que não se diluem com a passagem do tempo e vão se transformando por ação das estratégias dos diversos atores envolvidos naquele passado, inclusive das novas gerações, a partir de questões colocadas no presente.⁵⁵ Em determinados períodos pode-se vislumbrar consensos mais estabelecidos – a “teoria dos dois demônios”⁵⁶ ou a sociedade, em conjunto, ora como cúmplice, ora como vítima – mas sempre existirão outras memórias e interpretações alternativas ao discurso hegemônico, bem como existirão ambiguidades entre elas. Isso porque os testemunhos e a construção social da memória estão sempre referenciados pelas demandas de seu tempo e marcados pelas disputas políticas do presente, gerando assim um constante movimento entre as possíveis significações do passado.

⁵⁴ A Comissão Nacional da Verdade (CNV) apurou em 434 o número de mortos e desaparecidos políticos no Brasil. Apesar de ter tido competência para apuração das violações de direitos humanos cometidas pelo Estado brasileiro, abrangendo o período prévio ao golpe civil-militar de 1964 até a promulgação da atual Constituição Federal (1946-1988), a maior parte desses crimes diz respeito ao período dos governos da ditadura. Sobre a Argentina, há divergências em relação à quantidade total de vítimas do Estado. A *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (CONADEP), criada pelo governo argentino em 1984 para apurar os crimes da ditadura, relacionou em 8.960 a quantidade de mortos e desaparecidos. Por outro lado, entidades de direitos humanos, como as Mães e Avós da Praça de Maio, reivindicam em até 30.000 o número de desaparecidos no país.

Independente da disparidade dessa conta macabra entre Brasil e Argentina, não é razoável estabelecer uma comparação entre as ditaduras como uma mais branda do que a outra. A despeito das diferenças entre os dois processos históricos e da tentativa de veicular-se a memória de uma suposta “ditabranda” no Brasil (cf. editorial do jornal Folha de São Paulo de 17 fev. 2009, “Limites a Chávez”. Ver: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz1702200901.html>> Último acesso em: 29 jan. 2016), a violência política e a tortura foram práticas disseminadas de forma gradual e contínua, desde os primeiros momentos do regime de exceção brasileiro, como instrumentos das atividades de inteligência e segurança (cf. FICO, Carlos. “Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p.167-206.)

⁵⁵ JELIN, op. cit. p. 68.

⁵⁶ Após o final da ditadura argentina, o presidente Raul Alfonsín fez um discurso em que declarou que o país esteve refém de dois demônios: as forças repressoras do Estado e as organizações revolucionárias de esquerda. Com esse tipo de discurso, ao mesmo tempo, absolve-se a responsabilidade dos grupos responsáveis pela repressão e dos setores da sociedade que os apoiavam, bem como se equipara a violência do terrorismo de Estado à ação dos grupos guerrilheiros. Cf. ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. “Memórias comparadas das esquerdas no Brasil e Argentina: o debate da luta armada”. Comunicação à XVI Conferência Internacional de História Oral. Praga, 2010. http://www.cedema.org/uploads/Araujo_MPN-2010.pdf Acesso em: 25 jan. 2016. No Brasil, essa “teoria” ganhou fôlego e foi reativada quando da repercussão da instalação da Comissão Nacional da Verdade pelo governo federal. Cf. “Dois demônios”, artigo do filósofo Vladimir Safatle no jornal Folha de São Paulo de 11 jan. 2011. Acesso em: 25 mai. 2015.

Nas disputas pela memória e pelos seus usos políticos, é possível considerar diversos atores individuais e coletivos que buscarão construir e legitimar seus discursos sobre o passado, além de influenciar o debate público com suas demandas. Nessas disputas destacam-se: instituições político-ideológicas (partidos, sindicatos, associações de classe); instituições voltadas à produção e preservação de memória (arquivos, museus); mídia jornalística (imprensa, rádio, televisão); campo artístico vinculado aos meios de massa (cinema, música, televisão); universidades e outros centros de produção e legitimação do conhecimento sobre o passado; movimentos sociais e culturais. Esses espaços são importantes na construção de memórias hegemônicas sobre o passado, bem como veículos de revisão ao longo do tempo, mas as relações das sociedades com o seu passado não ficam restritas exclusivamente a esses espaços. Conforme ressalta Marcos Napolitano: “Redes de sociabilidade privada (família, vizinhança, círculos culturais, entidades profissionais, grupos de sociabilidade juvenil) também podem atuar para disseminar memórias hegemônicas ou contramemórias (que inclui também o esquecimento) sobre um determinado período histórico”.⁵⁷

Como esta dissertação privilegia o campo cinematográfico como espaço de análise sobre os debates sobre a memória, destacam-se agora algumas das características específicas do cinema como espaço de difusão, consolidação ou revisão da memória.

1.2. O CINEMA COMO ESPAÇO DE TRABALHO DE MEMÓRIA

Um dos campos em que ocorrem os trabalhos de memória e a confrontação entre os mesmos, e que é objeto desta dissertação, é o espaço cinematográfico. Michel Pollak observa nos filmes um dos principais suportes para captar os objetos da memória. A especificidade do cinema está em dar forma e reorganizar a memória a partir da representação, enquadrando-a.⁵⁸ Nesse processo de enquadramento, o filme favorece uma articulação das memórias (oficiais, coletivas, subterrâneas), promovendo e amplificando determinadas perspectivas sobre o passado, hegemônicas ou não nas sociedades. Há no filme uma capacidade de representação e de expressão através da articulação de uma variedade de elementos (sons, imagens, silêncios) que, além de consolidar ou desconstruir

⁵⁷ NAPOLITANO, op. cit., p.17.

⁵⁸ POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento e silêncio”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989, p.11.

determinadas leituras sobre o passado, possibilita a confrontação entre as memórias, ao colocar em cena as diversas dimensões sobre determinados períodos históricos.

Nas últimas décadas, especialmente as que se referem a este estudo, chama atenção a recorrência da representação das ditaduras civis-militares de Brasil e Argentina através de filmes de longa-metragem,⁵⁹ sejam eles de ficção ou documentários. Entre 1994 e 2009 foram produzidos no Brasil mais de quarenta filmes tendo diretamente o contexto sócio-histórico da ditadura brasileira como problema central de suas narrativas ou ao menos com alguma referência na construção de seus enredos.⁶⁰ Na Argentina, entre 1994 e 2011, foram produzidos cerca de duzentos filmes com temática direta ou indireta sobre o período ditatorial.⁶¹ José D'Assunção Barros, em seu estudo acerca das relações Cinema e História, ressalta que a análise da presença de filmes com a mesma temática e realizados em um breve espaço de tempo pode representar ao historiador algum indício mais significativo relacionado ao contexto sociocultural ou político que propiciou a renovação do interesse pelo período.⁶²

Um traço essencial de determinados filmes produzidos a partir dos anos 2000 – dentre os quais os dois longas-metragens de ficção que serão trabalhados mais detalhadamente nesta dissertação, *O ano em que meus pais saíram de férias* (Brasil, 2006) e *Infância clandestina* (Argentina, 2011) – é o fato de terem crianças como protagonistas de seus enredos. Nesses filmes, a representação dos aspectos ligados aos passados ditatoriais (a vida cotidiana sob um regime de exceção, a luta política de oposição aos governos exercida por seus pais etc.) é tomada a partir do ponto de vista do olhar infantil. A recorrência desse traço específico pode dar indícios de como a memória do passado ditatorial dessas duas sociedades vem sendo construída e representada pelas obras cinematográficas de ficção dos dois países nos últimos anos, bem como quais questões

⁵⁹ São considerados filmes de longa-metragem aqueles com duração superior a setenta minutos. Esse formato foi escolhido para este trabalho de pesquisa por ser dominante no circuito comercial e gerar um impacto maior sobre os debates nas sociedades analisadas.

⁶⁰ Informações sobre as produções brasileiras extraídas da base de dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual da Agência Nacional de Cinema (OCA – Ancine) e sistematizadas em LEME, Caroline Gomes. Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil. 2011.389f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Departamento de Sociologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011, p.13-16.

⁶¹ O projeto *Memoria Abierta*, ação conjunta de diversas organizações ligadas à luta pelos direitos humanos na Argentina (*Madres de Plaza de Mayo, Asamblea Permanente por los Derechos Humanos Centro de Estudios Legales y Sociales*, dentre outras), elaborou o catálogo online *La dictadura en el cine* (<http://memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine>). Essa pesquisa realizou o levantamento de mais de quatrocentas produções cinematográficas (curtas, médias e longas-metragens de ficção ou documentários) com a temática da ditadura argentina, criadas no país entre 1976 e 2011.

⁶² BARROS, José D'Assunção; NÓVOA, Jorge. (orgs). *Cinema-História: Teoria e representações sociais no cinema*. Petrópolis: Apicuri, 2008, p. 59.

acerca desse passado se apresentam latentes no presente. Entretanto, é preciso destacar que há um aspecto de memória afetiva dos diretores ao colocarem a criança como eixo do foco narrativo, afinal, esses filmes trabalham a visão de quem foi criança durante as ditaduras: Cao Hamburger nasceu em 1962 e Benjamín Ávila em 1972.

Este trabalho buscará desenvolver essa questão adiante e com mais profundidade, mas algumas perguntas iniciais podem ser elencadas sobre o tipo de representação que vem sendo construído pela cinematografia latino-americana contemporânea. Em primeiro lugar, que visões estariam autorizadas ou desautorizadas pela adoção de um olhar infantil? Uma suposta inocência ou isenção do olhar sobre o passado, visto que crianças são incapazes de estabelecer uma participação mais efetiva nas questões políticas do momento, poderia ser a opção dos diretores ao adotarem tal perspectiva? Ou, como já ressaltado, há algo de memória afetiva de um tempo passado de felicidade? Esses são questionamentos possíveis que tentarão ser elucidados no desenvolvimento deste trabalho, mas que podem demonstrar algumas pistas iniciais para o entendimento do caráter das memórias produzidas nos anos pós-ditatoriais.

CAPÍTULO 2

O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS: O OLHAR INFANTIL COMO LENTE PARA O COTIDIANO DA DITADURA BRASILEIRA

O ano em que meus pais saíram de férias é um longa-metragem de ficção ambientado na ditadura civil-militar brasileira. Dirigido por Cao Hamburger,⁶³ o filme narra a trajetória de Mauro, um menino de onze anos que foi deixado pelos pais na casa do avô paterno, às vésperas da Copa do Mundo de Futebol de 1970. Sem explicitar os motivos pelos quais precisam abandonar a criança, apenas sugerindo uma fuga ou passagem para a clandestinidade, os pais revelam a Mauro que estão saindo de férias e que retornarão em breve, antes do início dos jogos da Copa. Com a presença de sinais difusos de um regime de exceção no cotidiano tanto dos personagens quanto de uma pequena comunidade, o filme narra a rotina de angústia do menino, marcada pelo abandono, pela construção de novos laços afetivos e pela sua integração em uma comunidade judaica em um bairro de classe média baixa da cidade de São Paulo, o Bom Retiro – local caracterizado pela multiplicidade de culturas dos mais diversos imigrantes.

O futebol, a Copa do Mundo e a seleção brasileira exercem funções centrais na narrativa fílmica e atravessam todos os aspectos referidos acima. Seja em jogos oficiais, seja nas peladas entre os times do bairro, nos jogos de botão de Mauro, nas famílias e nos diversos grupos reunidos para torcerem pela “seleção canarinho” – em casa, no bar ou na universidade –, no álbum de figurinhas, nas brincadeiras com bola entre as crianças ou nas demais representações relacionadas ao futebol, esses elementos estruturam múltiplos papéis: são elos do menino com seu pai e relacionam-se à expectativa e à angústia pelo retorno dos pais, além de servirem como ponte para a integração de Mauro com os novos amigos e com a comunidade. O futebol e a seleção brasileira servem também como elementos que unificam e conciliam a diversidade e as tensões do microcosmo do bairro e, por extensão, de um fragmento da sociedade brasileira da época. Imigrantes de diversas origens, crianças e idosos, os diversos extratos sociais, e mesmo estudantes opositores da ditadura: sob à sombra do futebol, todos celebram, “juntos num só coração”.

⁶³ Cao Hamburger, até o período da produção de *O ano em que meus pais saíram de férias*, havia dedicado sua carreira à elaboração de filmes voltados para o público infantil. Seu primeiro longa-metragem foi *Castelo Rá Tim-Bum* (1999), adaptação para o cinema do programa infantil da TV Cultura de São Paulo, que, assim como *O ano*, lida com os processos de transformações da passagem da infância para a adolescência.

Essa multiplicidade de elementos abordados em *O ano em que meus pais saíram de férias* é apresentada em uma narrativa que privilegia as opções simbólicas e metafóricas, ao invés de expressões explícitas das tensões históricas do período da ditadura brasileira. Os efeitos desse regime sobre os pais de Mauro são traduzidos através da intimidade e da subjetividade da criança. É possível compreender que a solidão, o abandono e a angústia de Mauro são representadas pela posição de constante incerteza e espera, simbolizada no filme pela figura do goleiro. Da mesma forma, os efeitos da ditadura também podem ser observados nas representações do cotidiano do bairro e da comunidade, no dia a dia das pessoas comuns, que mesmo à margem da história – até mesmo indiferentes – sofriam as consequências de um regime de exceção. A narrativa de *O ano* desenvolve o drama político do período através da vida privada.

Em *O ano em que meus pais saíram de férias* observa-se um dos aspectos que caracterizam os filmes sobre a ditadura a partir da perspectiva de crianças: o deslocamento do protagonismo da dimensão pública (a luta política propriamente dita e as representações explícitas da oposição ditadura x resistências, da violência estatal) para a dimensão privada (a vida cotidiana e as subjetividades de personagens não propriamente envolvidos diretamente na luta política), permitindo uma abordagem do período histórico por olhares diferentes de grande parte da cinematografia sobre a ditadura brasileira.⁶⁴ A tortura, os confrontos entre as oposições e o regime, os personagens e os acontecimentos políticos mais notórios cedem espaço para o enfoque no cotidiano das pessoas comuns, das angústias de militantes e familiares anônimos, além da abordagem de demais aspectos da sociedade no período. Esse deslocamento não quer dizer que *O ano em que meus pais saíram de férias* é indiferente à esfera pública, isolando as questões políticas em benefício de questões privadas descontextualizadas da conjuntura da época. Ao contrário, a narrativa do filme está subordinada à necessidade de fuga dos pais de Mauro, consequência direta do envolvimento do casal com a luta política. Ademais, são realizadas ao longo do filme menções a aspectos diretamente relacionados à dimensão pública, que corroboram a relevância dessa esfera na narrativa, como: as discussões na comunidade judaica sobre a suspeita de que o desaparecimento dos pais de Mauro

⁶⁴ Desde os momentos finais da ditadura brasileira até o ano de lançamento de *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), foram produzidos no Brasil mais de sessenta longas-metragens com o período histórico da ditadura como tema. Dentre os de maior repercussão, é possível citar *Pra frente, Brasil* (1983), *O bom burguês* (1983), *Nunca fomos tão felizes* (1984), *Lamarca* (1994), *O que é isso, companheiro?* (1997), *Cabra-cega* (2005) e *Quase dois irmãos* (2005) e *Zuzu Angel* (2006). São elementos em comum entre esses filmes o protagonismo de histórias de personagens ligados à luta armada contra a ditadura e a recorrência das representações da repressão política. Cf. LEME, op. cit.

estivesse relacionado à questões políticas; o debate de pessoas em um bar sobre o fato de o técnico João Saldanha ser comunista ou não; a repressão policial aos estudantes de uma universidade; a pichação “Abaixo a ditadura” em um muro; a manchete de um jornal “Ministro define o crime de terrorismo”; entre outras representações.

Neste capítulo, optou-se por levantar os temas abordados pelo filme seguindo a ordem do roteiro, realizando, quando necessário, o cruzamento desses temas com os objetivos desta dissertação. Além disso, também se optou pela descrição densa das principais cenas e sequências da produção. A linearidade, como se verá ao longo do texto, se relaciona tanto à própria estrutura narrativa do filme quanto à opção de tratar os temas seguindo a trajetória de transformações do protagonista da produção, o menino Mauro.

2.1. MAURO: ISOLAMENTO, ABANDONO E RESISTÊNCIA

A construção do personagem Mauro (interpretado por Michel Joelsas), protagonista de *O ano em que meus pais saíram de férias*, se dá, inicialmente, a partir da perspectiva de uma criança inocente e impotente, à mercê das decisões de adultos. Aspectos essenciais de seu destino passam necessariamente pelas opções realizadas pelos pais. As ações que determinam as profundas transformações na vida do menino, como a saída de casa, a mudança para São Paulo e a espera pelo retorno dos pais são subordinadas às ações dos adultos, independente da vontade do garoto. Ao longo do filme, porém, Mauro vivencia experiências que afastam a caracterização do seu personagem como a de um sujeito impotente. Ainda que condicionado pelas limitações inerentes à idade, o menino passa por experiências que o levam, gradualmente, à tomada de consciência da situação de seus pais e de sua solidão. Mauro buscará se desprender dos condicionamentos de sua existência e tomará atitudes para agarrar o destino em suas mãos.

Determinante é a utilização de metáforas dos dramas do futebol para simbolizar os dramas de Mauro, particularmente o uso da figura do goleiro como a principal representação para a condição do menino. Mesclada com as situações de abandono vivenciadas pelo garoto – e que são reiteradas em diversas passagens do filme –, desde as sequências iniciais são criadas analogias entre o jogador solitário na pequena área e o menino. Nos primeiros planos de *O ano em que meus pais saíram de férias*, Mauro, em *off*, apresenta a definição de seu pai para o jogador da camisa número um. Com a imagem

em close nas mãos do menino na mesa, enquanto ajeita o goleiro do time de botão (Figura 1), Mauro afirma: “Meu pai diz que no futebol todo mundo pode falhar, menos o goleiro. Eles são jogadores diferentes porque passam a vida ali, sozinhos, esperando o pior.”⁶⁵



Figura 1 – Mauro posiciona o goleiro de botão.

Por todo o filme Mauro será como um goleiro: quase sempre solitário, abandonado na casa de estranhos ou debaixo das traves. Contudo, essa caracterização não é linear. Ora o menino é um goleiro de botão, imóvel, dependente de alguém para ajustar sua posição, sem mobilidade própria, na espera constante de um telefonema ou da volta dos pais; ora é um goleiro de verdade, o jogador diferente dos outros que, debaixo da trave, está entre o limite de ser herói ou vilão, mas o único no jogo que pode pegar a bola – entendida metaforicamente como destino – com as mãos para mudar sua trajetória. Conforme a definição de José Miguel Wisniky, “o goleiro é sabidamente um ser de exceção, e, nos momentos cruciais, um solitário. Como os indivíduos sagrados e malditos, ele pode o que os outros não podem (tocar a bola com as mãos) e não pode o que os outros podem (atravessar todo o campo e consumir o desejo maior do jogo, o gol)”⁶⁶

2.1.1. MAURO E A IMOBILIDADE DE UM GOLEIRO DE BOTÃO

Nas primeiras cenas do filme o espectador é apresentado tanto à faceta de Mauro como um goleiro de futebol de botão quanto ao clima que permeará a narrativa, o de contradição entre a angústia (da espera, das incertezas) e as situações de normalidade (as

⁶⁵ 0:01:10

⁶⁶ WISNIKY, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 137. Em situações excepcionais, pode, batendo faltas ou pênaltis, como o goleiro do São Paulo Futebol Clube, Rogério Ceni, que chegou a fazer mais de 100 gols.

brincadeiras, o cotidiano, o futebol, o jogo que segue). Enquanto Mauro brinca sozinho na mesa de botão, sua mãe (Bia, interpretada por Simone Spoladore) está apreensiva à espera do marido. Em uma sucessão de planos com rápidos cortes, a personagem fuma, fala ao telefone (momento no qual sabemos que o menino será levado para a casa do avô) e observa pela janela.⁶⁷ Com expressões tensas, pede a Mauro que junte suas coisas, pois o pai já está para chegar e eles devem partir imediatamente. A trilha sonora da cena é suave, mas sinaliza um drama. O garoto segue praticamente alheio à situação e continua a brincar. Daniel (personagem interpretado por Eduardo Moreira) finalmente chega em seu Fusca azul e Bia o repreende: “Você está sempre atrasado!”.⁶⁸ Os pais apressam Mauro, mas antes da saída ainda há tempo para um último lance na brincadeira do garoto – último lance do jogo e também do lar que se desfaz: Daniel participa da jogada ajeitando o goleiro antes que Mauro “chute”; o menino acerta o gol e ambos comemoram. De imediato, o pai apressa o filho e a família se dirige para o Fusca. Mauro pergunta se eles vão demorar e o pai diz que não, pois serão “apenas umas férias rápidas”.⁶⁹ O carro, enquadrado do ponto de vista de dentro para fora da casa, dá a partida e a câmera realiza uma panorâmica acompanhando a saída, parando em um close no goleiro de botão esquecido sobre a mesa. No mesmo instante, surge um intertítulo, que localiza a ação no tempo e no espaço: “Belo Horizonte, 1970”⁷⁰

⁶⁷ Entre 00:01:10 e 00:02:28

⁶⁸ 00:02:33

⁶⁹ 00:03:04

⁷⁰ 00:03:07



Figura 2 – As contradições entre angústia e normalidade: o lar que se desfaz e a solidão que se anuncia.

A família segue viagem e a tensão dos pais permanece. Os personagens fumam e se mantêm em silêncio. Em uma tentativa de quebrar a tensão, Daniel sintoniza o rádio em um programa esportivo sobre a seleção brasileira, mas a angústia é retomada quando o carro cruza com um caminhão do Exército na estrada. Para Mauro não há nenhum problema nesses acontecimentos. Fica evidenciada a gravidade do momento em contraste com a inocência do personagem: o menino quer saber por que Tostão não pode jogar com Pelé e brinca ao ver os militares na estrada. Na passagem de um plano ensolarado para um plano noturno, Mauro diz, em *off*: “Enquanto todo mundo duvidava da seleção, meu pai tinha certeza que 1970 era o ano do Brasil na Copa do Mundo. Mas tava tudo tão esquisito que até eu comecei a duvidar.”⁷¹ Em seguida, após uma noite na estrada e um telefonema de Daniel para seu pai, Mótél (personagem de Paulo Autran), um enquadramento em contra-plongée pelo lado de fora do Fusca registra o rosto de Mauro em sua fascinação-deslumbramento com a grandiosidade da cidade grande e o novo território que adentra (Figura 3). Simultaneamente ao reflexo de prédios na janela do carro e aos sons de motores e buzinas, surge o intertítulo “São Paulo”⁷².

⁷¹ 00:04:48

⁷² 00:05:50



Figura 3 – A fascinação-deslumbramento de Mauro com a metrópole.

Nos planos seguintes, o carro cruza por ruas menos movimentadas, com pessoas caminhando pelas calçadas. Observam-se judeus ortodoxos em seus trajes típicos. Mais um intertítulo: “Bairro do Bom Retiro”.⁷³ Em um corte, precedido pela imagem de uma ambulância em disparada (mais adiante, fica revelado que nela se encontrava o avô de Mauro, falecido), Daniel e Bia deixam o filho na porta do prédio de Mótél. O menino não quer ficar, mas os pais insistem que é preciso. Bia tenta explicar: “Filho, entende, a gente não está indo porque a gente quer.” Mauro pergunta quando retornarão, mas eles não sabem o que responder. Daniel então abraça o filho e diz: “Na Copa. Vai dar tudo certo. A gente volta na Copa. (...) E não esquece: a gente está de férias. A gente saiu de férias, tá?”⁷⁴ Daniel e Bia entram no carro e partem, deixando Mauro sozinho na calçada e com a bola debaixo dos braços (Figura 4). Situações de solidão e abandono como essa serão uma constante na vida de Mauro e são reiteradas em diversas passagens do filme.



Figura 4 – A solidão e o abandono de Mauro.

Após ser deixado pelos pais e ao adentrar no prédio do avô, o menino se vê sozinho e em um universo estranho ao seu. Mauro cruza por corredores escuros, escadas

⁷³ 00:06:04

⁷⁴ Diálogo entre 00:06:26 e 00:07:04

e elevadores, além de tomar contato com pessoas conversando em outras línguas. Ao finalmente chegar ao seu destino, o apartamento de Mótél, e tocar a campainha, não tem resposta. Sem imaginar o que possa estar acontecendo, o ingênuo Mauro recorre aos passatempos que estão às suas mãos: a bola, o jogo de botão e o álbum de figurinhas da Copa. Após adormecer no corredor, o garoto acorda quando Shlomo (vivido pelo ator Germano Haiut), vizinho de seu avô, chega em casa. O homem é uma figura estranha ao mundo de Mauro. Idoso, Shlomo tem no rosto uma constante expressão de mau humor e fala em *ídiche* com o menino. A inserção forçada de Mauro em um universo estranho ao seu culmina com o laço familiar sendo totalmente rompido após o encontro com Shlomo: há um corte na cena, levando ao cemitério judaico e ao enterro de Mótél. Mais uma situação de estranhamento para Mauro: o garoto se vê cercado de idosos e de parte da comunidade judaica do novo bairro (Figura 5). Na cena seguinte ao enterro, Mauro é abandonado novamente na porta do prédio.⁷⁵



Figura 5 – A inserção de Mauro em um novo mundo.

Não havendo alternativa, Mauro ficará sob a responsabilidade de Shlomo. O menino segue para o apartamento do velho judeu enquanto ele conversa com o rabino da comunidade para buscar uma solução para o garoto. Mauro aguarda sentado no sofá, folheando o álbum de figurinhas da Copa: a ligação com o futebol é o laço que segura Mauro aos seus pais e ao seu passado. O telefone toca no apartamento de Mótél e Mauro se desespera para tentar entrar na casa do avô, pois podem ser seus pais do outro lado da linha. Nesse momento, surge Hanna (personagem de Daniela Piepszyk), menina com quem Mauro estabelecerá laços de amizade e de afeto. A garota indica que, para conseguir as chaves da casa do avô, basta pedi-las ao zelador do prédio. Com a porta aberta, Mauro entra quando é feito um enquadramento em plongée, apresentando um plano geral da sala do apartamento de Mótél (Figura 6). A imagem é de um menino diminuído em meio à

⁷⁵ Sequência entre 00:08:09 e 00:15:24

grandiosidade e à diversidade dos objetos do avô. A trilha sonora triste complementa o tom dramático de isolamento e de abandono. O menino pega o telefone e liga para sua casa em Belo Horizonte, na ingênua esperança de ser atendido pelos pais. Enquanto o telefone soa, há um corte para um close no goleiro de botão – esquecido e abandonado – na mesa da casa vazia, em Minas Gerais.⁷⁶ Em um espaço ao mesmo tempo estranho e familiar, é em vão a tentativa de ligação com o espaço que ficou para trás.



Figura 6 – Mauro diante do universo do avô.

A convivência de Mauro com Shlomo não será das mais fáceis. Além do claro corte geracional, há uma significativa disparidade cultural entre os dois. Apesar de ser filho de judeu, o menino é *gói*:⁷⁷ não foi criado nas tradições, nos hábitos e nos preceitos da religião judaica, o que gera um intenso conflito entre ambos. São diferenças que vão desde os hábitos alimentares até os ritos e dogmas da religião, praticada pelo velho e desconhecida pelo menino. Tais confrontações e repreensões vão se acentuando e chegam ao ponto de Shlomo agredir Mauro, quando o menino jogava futebol utilizando uma manta usada para realizar orações.⁷⁸ Mauro sofre as consequências de várias versões de autoritarismo: da ditadura política ao autoritarismo de Shlomo.

O menino, em confronto com um mundo estranho em que não escolheu estar, aos poucos é forçado a tomar consciência, se não das motivações que levaram ao abandono, ao menos da situação de isolamento e impotência em que se encontra. A tomada de consciência será representada no filme através da caracterização de Mauro não mais como um goleiro de botão, mas como um goleiro de verdade.

⁷⁶ Sequência entre 00:16:08 e 00:19:10

⁷⁷ Entre os judeus, *gói* significa o indivíduo ou povo que não é de origem judaica.

⁷⁸ 00:26:42

2.1.2. A TRANSIÇÃO DE MAURO PARA UM GOLEIRO DE VERDADE

A transição da caracterização de Mauro como um goleiro de botão para um goleiro de verdade não ocorre de um momento para outro no filme. O personagem realiza essa passagem aos poucos e a partir de múltiplas situações: através da sua integração ao cotidiano do bairro, ao tomar contato com crianças da mesma idade, com o olhar diferente com que passa a olhar para as mulheres, inclusive com a observação de sinais mais visíveis da ditadura (pichações, violência policial), bem como com a angústia do decorrer dos jogos da Copa que, a cada mudança de fase, representa uma distância maior de seus pais. Além disso, o personagem tem a sua caracterização alterada para uma figura não mais puramente inocente e ingênua, passando a agir de forma mais ativa diante de sua realidade e compreendendo, mesmo que de forma fragmentada, alguns aspectos da realidade que o envolve.

Com a acentuação dos conflitos na convivência entre Mauro e Shlomo, o menino procura refúgio no apartamento de seu avô. Mesmo sendo um terreno desconhecido, esse espaço apresenta traços mais familiares e acolhedores. Mauro passa então para uma posição ativa, atuando diretamente sobre esse território. O garoto abre a persiana e ilumina a casa, além de vasculhar as fotos, as roupas e os demais objetos do avô. Em determinado plano, o menino se veste com o chapéu de Mótél e se observa diante do espelho (Figura 7). No plano imediatamente seguinte, um close nas mãos de Mauro pegando em um porta-retratos uma foto onde estão seu pai e o avô. Sucedem-se planos do menino remexendo fotos antigas de pessoas desembarcando de um navio (indicando a imigração do avô) e abrindo pequenas caixas, até encontrar um par de luvas de couro e calçando-as.⁷⁹ Essas ações demarcam a busca do menino por uma identidade própria, ainda que referenciada nos laços originários de sua linhagem familiar.

⁷⁹ 00:33:14



Figura 7 – Mauro em busca de referências.

Na cena seguinte são registrados outros aspectos de um menino que busca a ação, mas aonde ainda transparece ingenuidade e inexperiência. Na procura por algo para comer, Mauro se desdobra na cozinha e deixa patente sua falta de habilidade com as tarefas domésticas: derruba potes, desperdiça alimentos e queima a mão na frigideira. Hanna surge para socorrê-lo com um prato preparado pela mãe, mas o menino, orgulhoso, recusa. Antes da menina se retirar, Mauro pede para Hanna comprar pacotes de figurinhas e uma revista Placar.⁸⁰ No dia seguinte, enquanto o menino joga com seus botões na mesa da sala, Hanna pergunta a Mauro se ele sabe jogar futebol e desafia-o a demonstrar suas habilidades com a bola. Em seguida, convida o garoto para brincar com os outros garotos do bairro. Nessa sequência evidenciam-se dois aspectos. Primeiro, a construção de uma intimidade entre as duas crianças a partir de gestos de solidariedade. A amizade entre Hanna e Mauro simboliza que, aos poucos, a vizinhança se abre ao elemento externo, permitindo que a onipresença do abandono seja substituída pelo acolhimento. O segundo aspecto diz respeito à preferência compartilhada entre as duas crianças: o futebol evidencia-se cada vez mais como um elemento que reforça tanto a ligação entre ambas,⁸¹ quanto a religação de Mauro com uma rotina normal de criança.

Contudo, essa religação com um cotidiano é normal na aparência e não está ausente de momentos em que se elevam as tensões pela presença do estranho,

⁸⁰ A revista Placar é uma das mais tradicionais revistas de esportes do Brasil. Seu lançamento ocorreu meses antes da Copa do Mundo de 1970, em março daquele ano.

⁸¹ Cabe ressaltar que, contrariando o lugar-comum do machismo que identifica de forma exótica a possibilidade de uma menina gostar de futebol, Hanna demonstra intimidade com o assunto ao saber que para Mauro e para todo mundo falta a rara figurinha do jogador Everaldo. E essa intimidade de Hanna com o futebol não é apenas “teórica”. Em cenas seguintes a menina também joga bola com outros meninos do bairro, de igual para igual, e vibra nas arquibancadas durante uma pelada entre os times de imigrantes do Bom Retiro.

representado por Mauro. Por mais que a comunidade, aos poucos, estabeleça uma aproximação com o menino, Mauro não perde a marca de ser um sujeito diferente, filho de diferentes. Algumas situações em que são demonstradas essas tensões são vivenciadas pelo menino diretamente e, em outras, de forma indireta.

Em uma reunião com os membros mais idosos da comunidade judaica na sinagoga do bairro, Shlomo compartilha suas angústias com o fato de ter ficado com a responsabilidade de cuidar do menino e tenta encontrar soluções para o problema (Figura 8). A comunidade se apresenta dividida. A cena é registrada com planos alternados de forma acelerada, enquadrando os diversos participantes alternadamente e com câmera tremida, transmitindo uma sensação de confusão no ambiente.⁸² Shlomo argumenta que não é parente do menino e não tem culpa pelos pais não se preocuparem com o garoto. Um dos participantes pede que Shlomo conte a todos que descobriu que o menino não é judeu e sugere que Mauro seja enviado para um orfanato, o que gera uma comoção no ambiente. Os presentes divergem sobre o destino de Mauro, empurrando um para o outro a tarefa de cuidar do menino. Alheio ao bate-boca até então, o rabino (que estava lendo uma revista Placar) intervêm na conversa: “O problema não é o menino. O problema é saber por que os pais dele não voltam.”⁸³ O participante que estava mais exaltado levanta uma suspeita: “O rabino acha que eles estão metidos com política?”⁸⁴ O rabino assente com a cabeça e uma mulher diz: “Daniel Stein virou comunista!”⁸⁵ Um outro homem retruca, em meio ao burburinho instalado na sala: “Não fale bobagem! Agora todo mundo é comunista?”⁸⁶ Interrompendo o tumulto, o rabino bate na mesa e diz: “Vocês agora já passaram dos limites. Daniel, filho de Mótél, avisou que está de férias. Todos entenderam? Férias.”⁸⁷ Os presentes concordam com a advertência do rabino, como se a chamada do religioso lembrasse a todos de que se vivia em uma ditadura e determinados assuntos deveriam ser evitados. Mesmo com a excepcionalidade que a situação do pai e do menino exigia, além da precaução acordada entre os participantes da reunião, é significativa a estigmatização de Mauro e de Daniel como sujeitos estranhos à normalidade daquela comunidade. Um *gói* e o outro comunista. Mostra-se com essa cena,

⁸² Cena entre 00:26:55 e 00:28:28

⁸³ 00:27:39

⁸⁴ 00:27:47

⁸⁵ 00:27:53

⁸⁶ 00:27:56

⁸⁷ 00:28:01

também, uma sociedade que silencia diante da ditadura ou daqueles que a questionavam, seja por medo, por convicção ou por indiferença.



Figura 8 – Reunião na sinagoga do Bom Retiro.

Em outro episódio, as tensões de membros do bairro com a existência de uma pessoa diferente são vivenciadas diretamente por Mauro. Ao ser levado por Hanna para conhecer as demais crianças da comunidade, o menino é confrontado por sua condição de estranho – *gói* e filho de comunista. Ao encontrar os meninos, a câmera os enquadra em contra-plongée (de baixo para cima) e do ponto de vista de Mauro, transmitindo a impressão de inferioridade do garoto em relação aos olhares inquisidores dos outros personagens. “Já sei, não é você que é *gói*?”, “Ah, seu pai que está preso, né?”, “Não, ele fugiu.”, questionam.⁸⁸ Imóvel, Mauro apenas recebe a hostilidade sem retrucar e observa os meninos negociando com Hanna a entrada no galpão, um espaço contíguo à loja de roupas da mãe da menina, no qual poderão observar mulheres se despindo no provador. Ainda na entrada do local e por trás das grades, um dos garotos, desafiador, pergunta se Mauro está com medo de entrar. O menino nega e com a anuência de Hanna (“Entra, a primeira vez é de graça.”) cruza o portão.⁸⁹

No cruzamento do portão, o cruzamento de fronteiras. Mauro realiza um rito de passagem ao observar as mulheres pela parede dos provadores, aproximando-se do universo dos outros amigos através da cumplicidade com o proibido. Nessa trajetória, executa a expansão de fronteiras, subjetivas e também do território do bairro. Mauro é cada vez menos o goleiro imóvel do jogo de botão. Ao sair do galpão, Mauro corre atrás dos amigos, atravessa por espaços vazios, quase hostis, e chega até regiões mais afastadas

⁸⁸ 00:39:55

⁸⁹ 00:40:33

e movimentadas do bairro do Bom Retiro. Perde-se dos outros garotos e procura por ajuda em um bar. Nesse local, Mauro participa em pé de igualdade com adultos em uma discussão sobre temas que domina: o futebol e a seleção brasileira. (Figura 9). Desorientado, o menino entra no local no instante em que três homens discutem sobre a possibilidade da troca de João Saldanha por Zagalo no comando da seleção brasileira.⁹⁰ “O Saldanha é um doido. E comunista!”⁹¹ brada um dos homens, sendo retrucado por outro: “Eu to pouco ligando se ele é comunista. O que me preocupa é o time entrando em campo com essa indefinição toda”.⁹² Mauro, observando a conversa, se aproxima do balcão onde os homens estão e é surpreendido por Irene (vivida pela atriz Liliana Castro), uma jovem que trabalha no bar e que já observara a entrada do menino no local. A moça pergunta se o menino quer algo, enquanto os homens a interpelam solicitando sua opinião na discussão sobre a seleção. “Irene, ajuda a gente a resolver um problema. O Carlão aqui acha que o Pelé e o Tostão não podem jogar no mesmo time. O Robson acha que o Carlão só fala besteira. O que você acha disso?”⁹³ Irene se desvencilha da pergunta e Mauro responde: “Eu acho que o Carlão não fala coisa com coisa”.⁹⁴

⁹⁰ A substituição de João Saldanha por Zagalo poucos meses antes do início da Copa de 1970 criou uma das grandes polêmicas em relação à intervenção ou não da ditadura na seleção. Saldanha teve sua vida associada ao futebol e à política devido a sua militância no Partido Comunista Brasileiro (PCB). Sua participação na vida partidária ocorreu entre meados da década de 1940 e de 1950. Ao afastar-se do Partido, passou a se dedicar ao mundo do futebol, como radialista e técnico do Botafogo. Foi escolhido como técnico da seleção em 1969 e, no mesmo ano, classificou o time nas eliminatórias e formou a base da equipe para a competição no México. Com um perfil considerado polêmico, tanto por suas declarações e decisões no comando do time, Saldanha foi demitido em março de 1970. A demissão do treinador ainda está repleta de algumas lacunas e contradições entre a memória dos personagens da época e as evidências, de acordo com as pesquisas de Livia Gonçalves Magalhães em sua tese sobre o futebol e as relações entre sociedades e ditaduras no Brasil e na Argentina. Apesar disso, é considerado como estopim para a saída do técnico, além do temperamento, alguns resultados ruins no início do ano e seus posicionamentos políticos, a não convocação do jogador Dario José dos Santos, o Dadá Maravilha, sugerida pelo general Médici. Substituindo João Saldanha, assumiu uma nova comissão técnica, formada inclusive por membros das Forças Armadas, comandada por Mario Jorge Lobo Zagalo, ex-jogador e campeão do mundo com as seleções de 1958 e 1962. Zagalo esteve à frente do time campeão da Copa de 1970 e soube conciliar os interesses do governo e da Confederação Brasileira de Desportos (CBD). Assim, pode comandar a equipe de acordo com seus planos e sem maiores sobressaltos. Cf. MAGALHÃES, Livia Gonçalves. *Com a taça nas mãos: sociedade, Copa do Mundo e ditadura no Brasil e na Argentina*. Rio de Janeiro: Lamparina, FAPERJ, 2014, pp. 87-96.

⁹¹ 00:44:02

⁹² 00:44:09

⁹³ 00:44:20

⁹⁴ 00:44:33



Figura 9 – Mauro em conversa com adultos no bar.

Os homens gargalham com a confrontação do menino.⁹⁵ Irene então quer saber quem é e de onde vem o menino. Quando Mauro se identifica como neto de Mótél, surge no segundo plano desse quadro um jovem até então não apresentado e que demonstra surpresa e curiosidade pela identificação do garoto. Mauro pede ajuda para retornar para casa e, enquanto Irene se dirige para fora do balcão para acompanhar o menino, Ítalo (personagem vivido por Caio Blat) se aproxima e se apresenta para o garoto. “Você é filho do Daniel Stein? Eu sou amigo do seu pai”, no que Mauro responde, obedecendo à recomendação de seus pais: “Ele está de férias”.⁹⁶ No plano seguinte, Irene sai para levar Mauro embora e Ítalo se despede: “Se precisar de alguma coisa é só falar comigo” (Figura 10).

⁹⁵ Recorrente em algumas cenas do filme, as dúvidas sobre Pelé e Tostão poderem jogar juntos foi uma das grandes questões que envolveu a seleção brasileira tricampeã do mundo. Os dois jogadores, craques extraordinários dos grandes times do Santos e do Cruzeiro na década de 1960, ocupavam a mesma posição e exerciam a mesma função em campo – meias atacantes com capacidade de visualizar e preparar as jogadas, com a capacidade de chegar ao gol para finalizar. Essas dúvidas e questionamentos percorreram a trajetória da seleção desde o período prévio à competição, ainda sob o comando de João Saldanha, até o primeiro jogo contra a Tchecoslováquia, já sob a liderança de Zagalo, sendo resolvidas sem dúvidas: a dupla, bem como os demais craques Gérson, Rivelino, Jairzinho e o trabalho tático “metodicamente ensaiado de Zagalo”, funcionou perfeitamente, dando forma a um time que permitia “a expressão da ‘diferença’ e a plena conjunção da prosa com a poesia”. Cf. WISNIKY, op. cit., p.295-305.

⁹⁶ 00:45:05



Figura 10 – Mauro é apresentado a Ítalo, militante que conhece os pais do menino.

No trajeto de Irene e Mauro de volta para casa, cenas externas do Bom Retiro: lojas de roupas, judeus ortodoxos caminhando pelas calçadas, pessoas preparando decorações para a Copa do Mundo. Com os personagens caminhando lado a lado, Irene guia o menino pelo ombro e Mauro lança alguns olhares de desejo para a jovem. A cena é acompanhada por trilha sonora animada e uma luz clara de final de tarde, transmitindo finalmente uma sensação de tranquilidade e normalidade na rotina de Mauro (Figura 11).



Figura 11 – Normalidade pelo bairro do Bom Retiro.

Na passagem pelo bar, o cruzamento de diversos elementos e identidades de Mauro: o futebol, o confronto com o mundo adulto, o reconhecimento por alguém próximo ao seu pai, sinais de uma paixão platônica que transmite afeto e leva de volta para a segurança do lar. O bairro expandido, um território que não é seu originalmente, agora é cada vez mais de seu domínio. Ao chegar acompanhado de Irene, Mauro ganha um beijo no rosto da jovem mais admirada, gera ciúmes em Hanna – primeira figura feminina do bairro que lhe deu acolhimento –, além de conquistar o respeito dos outros

meninos. A situação parece estar ficando sobre controle. A nova vida parece tomar rumos de normalidade, permitindo inclusive gestos de paz com Shlomo, aquele que representou o terror e o choque da entrada forçada no novo mundo (Mauro deixa na porta de Shlomo cartas que estavam na caixa de correio do prédio). Mauro é cada vez mais integrado na comunidade e sucedem-se cenas do menino almoçando a cada dia em um vizinho diferente.

Passada as agruras das angústias e das incertezas iniciais, como um momento de preparação e aquecimento para o jogo de verdade, chega o momento de entrar em campo pra valer: é chegada a hora da estreia do Brasil na Copa do Mundo. Mauro espera mais do que uma simples vitória da seleção; mais do que a alegria dos gols, a alegria prometida de ter a volta dos pais.

2.1.2.1. Primeiro jogo do Brasil: a vitória com sabor de derrota

“No dia 3 de junho de 1970 o Brasil inteiro parou”, Mauro conta, em *off*.⁹⁷ Sucodem-se tomadas dos diversos núcleos de personagens realizando preparativos para acompanhar o primeiro jogo da seleção na Copa. Os vizinhos do prédio se organizam para assistir ao jogo, o rabino sintoniza a televisão junto de outros religiosos, o zelador acompanha a narração pelo rádio e sua esposa estende uma bandeira na janela, lojas na rua fecham as portas, os estudantes se reúnem no centro acadêmico da universidade. O filme constrói uma representação da união convergente daqueles microcosmos em torno de um objetivo comum (Figura 12). A trilha sonora que acompanha essas cenas é de uma alegre canção tradicional judaica. Em casa, Mauro organiza seus objetos e, tal qual um jogador no vestiário, se apronta para a entrada em campo: toma banho, penteia o cabelo, guarda seus botões, separa a mala arrumada na sala e, claro, se veste com a camisa da seleção canarinho. A agitação do menino é grande, afinal, faltam poucos momentos para o término das duas grandes expectativas dos últimos dias: o início da competição e o retorno prometido por seus pais.

⁹⁷ 00:50:44



Figura 12 – Os diversos núcleos se preparando para a estreia da seleção brasileira na Copa do Mundo.

“Coitado do goleiro da Tchecoslováquia. Logo no primeiro jogo vai ter que enfrentar o Pelé e o Tostão no mesmo time. Do jeito que meu pai queria.”⁹⁸ Com tudo arrumado, Mauro vai à varanda observar a rua, na espera da chegada dos pais. Hanna e os outros meninos convidam o garoto para assistir ao jogo no bar, mas Mauro recusa, pois seus pais podem chegar a qualquer momento. Resignado com o atraso dos pais, Mauro liga a televisão da casa de seu avô, acompanhado por Shlomo que, alheio ao evento, lê um jornal e acerta o relógio da casa, que estava parado. Nas imagens dos times perfilados, é possível acompanhar a narração da época saudando o governo da ditadura brasileira pela concessão do privilégio de poder assistir aquele jogo ao vivo: “Pela rede brasileira de televisão, a quinta transmissão direta da Copa do Mundo número nove, graças ao apoio do Excelentíssimo Senhor Presidente da República, o general Emílio Garrastazú Médici, que se empenhou a fundo para que nosso país visse a Copa.”⁹⁹ Mauro, envolvido em uma mistura de tristeza e resignação, imóvel e impotente sentado na poltrona diante da televisão, acompanha o início do jogo, que é seguido por um balde de água fria: o Brasil sofre o primeiro gol da partida. No centro acadêmico da universidade, Ítalo e outros estudantes comemoram de forma contida e constrangida o gol do time adversário. Antes do início da partida, o jovem havia proclamado: “Se a Tchecoslováquia vencer é uma vitória do socialismo.”¹⁰⁰ No plano seguinte, Mauro se mostra inquieto e vai novamente

⁹⁸ 00:51:30

⁹⁹ 00:52:48

¹⁰⁰ 00:51:10

até a janela para ver se seus pais estão chegando. Alternando planos entre a casa, o bar e a universidade, sai o primeiro gol do Brasil. Mauro comemora pela casa, o centro acadêmico vibra, o zelador pula de alegria, crianças e adultos se abraçam no bar, os judeus ortodoxos celebram (em comum nessas comemorações é o enquadramento dos ambientes em festa a partir do ponto de vista de onde as televisões se localizavam). Acompanhando a unidade da vibração, entra como trilha sonora a música-tema daquela Copa do Mundo: *Noventa milhões em ação, pra frente Brasil...* Ao som desse hino sucedem-se planos com a continuidade do jogo, com os outros gols da vitória do Brasil por 4x1 e com celebrações nos diversos ambientes. *De repente é aquela corrente pra frente, parece que todo Brasil deu a mão...*¹⁰¹ O centro acadêmico, provável núcleo de oposição à ditadura, parece comemorar de forma mais efusiva do que os outros núcleos. Aos gritos de “Brasil, Brasil!”, os estudantes se abraçam e, com explosões de comemoração, celebram erguendo uma taça.¹⁰² (Figura 13). No plano seguinte, final de jogo e fim da euforia. Mauro está sozinho na varanda e a rua em silêncio. O juiz encerra a partida e o menino caminha lentamente para desligar a televisão. “Acabou”, diz, com uma voz triste.¹⁰³

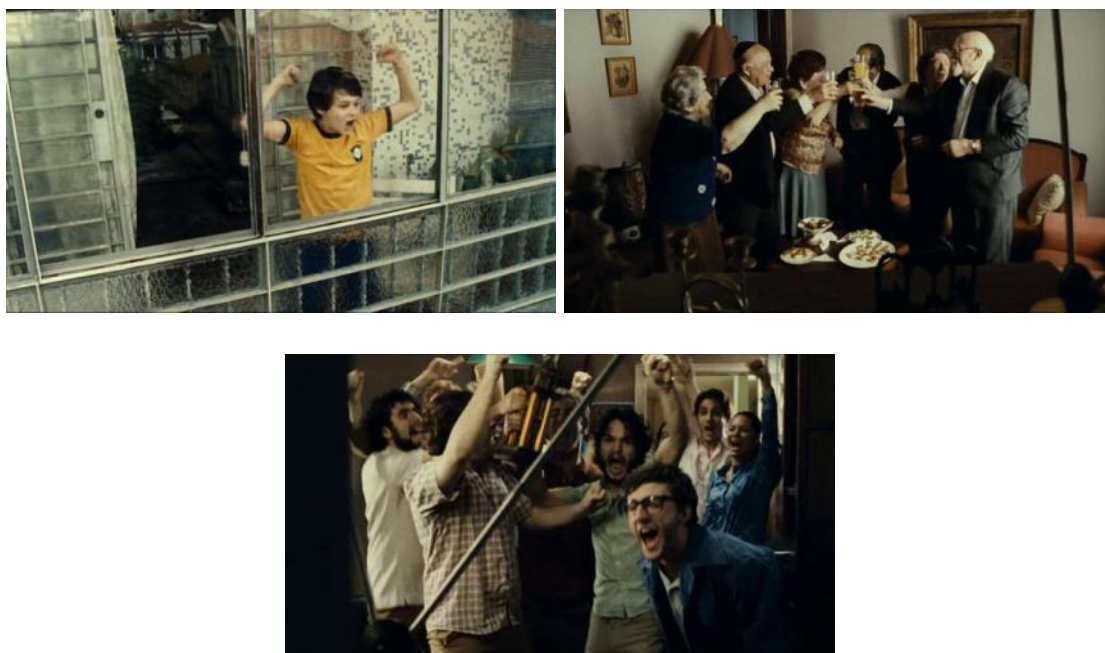


Figura 13 – Comemorações da primeira vitória da seleção brasileira na Copa do Mundo.

Nessa sequência do primeiro jogo da seleção brasileira na Copa de 1970, além do drama pessoal de Mauro ser potencializado pela concretização cada vez mais acentuada

¹⁰¹ 00:54:35

¹⁰² 00:55:12

¹⁰³ 00:55:36

do sentimento de ausência dos pais, é possível destacar elementos relevantes ali representados. As ações dos personagens e dos diversos núcleos evidenciam determinados aspectos: algumas características daquela sociedade no início da década de 1970, anos do “milagre econômico”¹⁰⁴ e dos momentos mais duros dos “anos de chumbo”; dos usos da Copa como propaganda política do governo; e da seleção brasileira como um elemento de unidade daquela sociedade, agregando a todos, inclusive os opositores do regime.

2.1.2.1.1. Sentidos do torcer pela seleção e representações da conciliação nacional

Naquele contexto, torcer pela seleção brasileira carregava múltiplos significados. Esse ato não era uma ação exclusiva de determinados grupos, mas um ponto em comum inclusive entre aqueles que não compartilhavam as mesmas visões de mundo e realidades sociais. Mesmo os que entendiam que torcer pela seleção não era legítimo diante de um quadro político repressivo, ou mesmo um ato de apoio à ditadura, não ficaram imunes ao mês da Copa.¹⁰⁵ O dilema entre torcer ou não pela seleção é expressado no comportamento de Ítalo – o personagem do filme que representa um militante clandestino contra a ditadura – antes e durante o jogo. A divisão de sentimentos entre torcer pelo Brasil, somada à fala do personagem sobre a vitória da Tchecoslováquia ser uma vitória do socialismo (também um recurso do filme para demarcar o campo político no qual esse militante se situava, além de resolver a construção de um personagem político sem recorrer à representação caricatural, mas sim contraditória) expressam os dilemas daqueles que encaravam a torcida pela seleção como apoio à ditadura.

Por outro lado, o filme busca representar a torcida pela seleção como expressão de uma união nacional por cima das diferenças. A torcida em conjunto pela seleção

¹⁰⁴ O período entre 1967 e 1973 foi chamado de “milagre econômico” devido às elevadas taxas de crescimento e de modernização da economia brasileira. Nesses anos, o Produto Nacional Bruto (PNB) cresceu a uma taxa média de 10% ao ano, permitindo a incorporação de um expressivo número de trabalhadores ao mercado formal e a consolidação de um segmento médio de consumidores. Contudo, é preciso ressaltar que esse crescimento proporcionou um intenso processo de concentração de renda, devido especialmente à política de “arrocho salarial” – a restrição dos ganhos resultantes do crescimento da produtividade para os trabalhadores. Além disso, o “milagre econômico” ocorreu na fase mais repressiva da ditadura brasileira. O autoritarismo estava presente em todas as esferas do governo, impossibilitando críticas em um momento em que eram realizados volumosos investimentos no setor produtivo, concedidos altos subsídios ao setor privado, controle de preços e salários, crescimento do endividamento externo, etc. Cf. LUNA, Francisco Vidal; KLEIN, Herbert S. Transformações econômicas no período militar (1964-1985). In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p.92-111.

¹⁰⁵ MAGALHÃES, op. cit., p.17.

brasileira é identificada com o poder de dissolução de fronteiras entre os divergentes, construindo um elo entre jovens e adultos, entre imigrantes de diversas origens, entre as diversas classes sociais. Tal representação se coaduna com os objetivos da ditadura brasileira, que se utilizou da vitória da seleção nacional como símbolo do sucesso do regime e de unidade do país. Para o governo brasileiro, o futebol era um elemento que permitia “promover a suposta união nacional em um espaço que não passava pelo setor político. A seleção de futebol era um elemento comum, um espaço de diálogo e de identificação entre a ditadura e importantes parcelas da sociedade brasileira.”¹⁰⁶

A caracterização da torcida como expressão da união nacional é evidenciada em algumas passagens da sequência do primeiro jogo da seleção, descrita anteriormente. Nessa sequência são apresentados diversos elementos que transmitem a ideia de unidade e conciliação, como os preparativos dos diversos núcleos de personagens para acompanhar a transmissão da partida e a comemoração dos gols. Contudo, há uma sucessão de planos que chama a atenção para a caracterização da unidade e da conciliação, o momento do primeiro gol brasileiro.¹⁰⁷ Após o gol, são sucedidos planos de cada um dos núcleos de personagens do filme comemorando (Mauro e Shlomo, o rabino e outros religiosos, homens e mulheres, crianças e adultos, estudantes do centro acadêmico), acompanhados da ufanista música-tema daquela Copa, que fala da união nacional, da participação de todo o país como torcedor e responsável pela vitória.¹⁰⁸

As representações das celebrações da Copa do Mundo de 1970 realizadas por *O ano em que meus pais saíram de férias* e a utilização do futebol como elemento de conciliação nacional não são recursos inéditos no cinema brasileiro. A sequência envolvendo o jogo entre Brasil e Tchecoslováquia pode ter sido referenciada em sequência semelhante do filme *Pra frente Brasil*, de 1983.¹⁰⁹ Produzido ainda durante os governos militares, esse filme é conhecido como o primeiro a tratar diretamente do período mais repressivo da ditadura brasileira e da tortura contra presos políticos, apesar de produções menos conhecidas terem abordado o tema anteriormente, casos de *E agora*,

¹⁰⁶ Idem, *Ibidem*, p.109.

¹⁰⁷ Planos entre 00:54:16 e 00:54:36

¹⁰⁸ A música foi composta pelo radialista Miguel Gustavo Werneck de Souza Martins, com o título “Pra frente, Brasil”, e surgiu em um concurso organizado pelos patrocinadores da Copa: Noventa milhões em ação/ Pra frente Brasil, do meu coração/ Todos juntos vamos pra frente, Brasil/ Salve a seleção!/ De repente é aquela corrente pra frente/ parece que todo Brasil deu a mão!/ Todos ligados na mesma emoção,/ tudo é um só coração!/ Todos juntos vamos pra frente, Brasil, Brasil!/Salve a seleção!

¹⁰⁹ PRA frente Brasil. Direção: Roberto Farias. Produção: Roberto Farias. Roteiro: Roberto Farias baseado em argumento “Sala escura” de Reginaldo Faria e Paulo Mendonça. Brasil, 1983. DVD (110 min).

José? Tortura do sexo (1979) e *Paula – A história de uma subversiva* (1980).¹¹⁰ *Pra frente Brasil* – uma produção do chamado “cinemão”, com um orçamento elevado e distribuído pela estatal Embrafilme, ao contrário de *E agora, José?*, produzido pela chamada “Boca do Lixo” paulistana – narra a história de Jofre, um homem de classe média, “apolítico”, que é acidentalmente ligado a um militante de esquerda. Em consequência, é torturado até a morte para revelar o que não sabe. O filme trata a tortura como ato excessivo, sem sugerir que as violações são praticadas pelo governo ou por militares, mas sim por sujeitos clandestinos.

Assim como em *O ano em que meus pais saíram de férias*, o filme de Roberto Farias construiu uma representação do primeiro gol brasileiro na Copa acompanhado simultaneamente pela música-tema e seguido por uma comemoração representando a unificação de todos em uma só comemoração – numa festa em um bar onde se comemora a vitória da seleção com carnaval, bebidas e abraços, é possível identificar pessoas com camisas, bandeiras e chapéus de clubes rivais do Rio de Janeiro, como Flamengo, Fluminense, Vasco e Botafogo (um dos protagonistas do filme segura a camisa deste último clube, inclusive), celebrando harmonicamente no mesmo espaço.¹¹¹ Ainda que *Pra frente* e *O ano* tenham sido produzidos em contextos históricos diferentes e o futebol cumpra papéis diferentes em cada roteiro, é de se ressaltar o recurso a discursos aparentemente semelhantes sobre a Copa de 1970: um momento de unidade e conciliação nacional da sociedade brasileira.

Apesar das semelhanças entre essas sequências, há diferenças na caracterização desta “união nacional” nos dois filmes. Em *Pra Frente Brasil* essa unidade é apresentada de forma mais agressiva, evidenciando o contraste entre a celebração e a “vida dura” dos revolucionários – ou acusados como tais. Esse contraste pode ser observado em algumas sequências, mas é bem nítido em uma específica.

Enquanto Jofre é torturado, seus algozes dão uma pausa nos suplícios para ouvirem a transmissão de um jogo da seleção brasileira pelo rádio. Durante essa pausa, Jofre estabelece um monólogo revelador: “O que que eu to fazendo aqui? Eu sempre fui neutro, apolítico. Nunca fiz nada. (...) Eu não sou dos que são contra. Eu sou um homem comum.” Na cena seguinte, há um corte para um plano em um bar com diversas pessoas assistindo ao jogo do Brasil, entre elas o irmão de Jofre e uma colega do trabalho, no que

¹¹⁰ LEME, op. cit., p.16-36.

¹¹¹ Sequência de *Pra frente, Brasil* entre 00:08:15 e 00:10:47.

parece ser um dia útil, com os indivíduos em trajes formais. Sucedem-se imagens da transmissão televisiva e a execução da música-tema da Copa após um gol. Em seguida, uma cena com dois militantes clandestinos se encontrando na rua, alheios às comemorações. Os militantes caminham conversando sobre a prisão de outro companheiro. Ao fundo, acompanhando a cena desde o monólogo de Jofre, o som da transmissão do jogo.¹¹²

Nessa sequência é perceptível a delimitação dos campos: nas extremidades, dois polos em confrontação (torturadores e militantes); no meio, uma sociedade independente desses conflitos, que segue sua rotina e que tem na Copa do Mundo e nos festejos um alívio no cotidiano, mas que acaba atingida por essas estranhas disputas. Jofre é o símbolo dessa sociedade vitimada por luta alheia: um homem comum e “apolítico”, que não sabe de nada e procura não se envolver, que, por um acaso do destino, se vê enredado em um jogo do qual não conhece as regras e não tem responsabilidade alguma.

Ainda que *Pra frente Brasil* não seja objeto de uma análise completa e mais detalhada nesta dissertação, é possível afirmar que as cenas relacionadas à Copa do Mundo, bem como a narrativa dessa produção, transmitem a ideia de uma sociedade alheia aos conflitos políticos, inocente, e que, de repente, se vê atingida pelas consequências de um conflito que não lhe diz respeito. Seria a reprodução pela via cinematográfica do discurso da “teoria dos dois demônios”. Ademais, *Pra frente Brasil* se insere de forma mais incisiva em uma proposta de conciliação dos conflitos daquela sociedade, apresentando a Copa do Mundo como um dos elementos dessa pacificação. A tese sustentada pelo filme de uma sociedade inocente e vítima de disputas alheias, além da proposição de “página virada na história” é explicitada nos créditos de abertura da produção:

Este filme se passa durante o mês de junho de 1970, num dos momentos mais difíceis da vida brasileira. Nessa época, os índices de crescimento apontavam um desempenho extraordinário no setor econômico. No político, no entanto, o governo empenhava-se na luta contra o extremismo armado. De um lado, a subversão da extrema esquerda, de outro, a repressão clandestina. Sequestros, mortes, excessos. Momentos de dor e aflição. Hoje uma página virada na história de um país que não pode perder a perspectiva do futuro. *Pra frente Brasil* é um libelo contra a violência.¹¹³

¹¹² Sequência de *Pra frente Brasil* entre 00:37:45 e 00:41:40.

¹¹³ A liberação de *Pra frente Brasil* pela censura se deu com a condição de inserção desses créditos no início do filme. Cf. LEME, op.cit., p.34.

Já em *O ano em que meus pais saíram de férias*, as representações dos jogos da seleção brasileira ocorrem de forma mais harmônica e tranquila, como momentos de síntese das tensões presentes na comunidade do bairro do Bom Retiro.¹¹⁴ A união não é representada com uma marca da “alienação”, como aparenta em *Pra Frente, Brasil*. Em *O ano em que meus pais saíram de férias*, ainda que as comemorações das vitórias da seleção brasileira indiquem uma síntese dos conflitos e também simbolizem uma expressão de unidade, tais representações apresentam elementos de contradições, caracterizando uma homogeneidade apenas na aparência. Como já referido em descrição anterior, essa contradição é bem demarcada no caso do militante Ítalo, uma das representações dos conflitos entre torcer pela seleção e ao mesmo tempo se opor ao regime, visto que este buscava alinhar sua imagem àquela conquista.

2.1.2.1.2. Televisão

Outro elemento interessante representado na sequência da primeira partida do Brasil, bem como em outras passagens do filme que acompanham os jogos da seleção e o cotidiano dos personagens, é o papel da televisão naquela sociedade. Sua importância na estrutura narrativa *O ano em que meus pais saíram de férias* é demarcada logo nos créditos iniciais, quando são apresentadas as logomarcas das empresas patrocinadoras da produção, reveladas em uma sucessão de planos com sons e imagens simulando a mudança de canais dos antigos televisores. O protagonismo da televisão no roteiro fica evidenciado na afirmação do diretor, Cao Hamburger:

“De certa forma foi intencional colocar a televisão no filme, porque é sobre a infância da televisão brasileira também. (...) A televisão era o grande veículo ali, não podia faltar; acho que faz parte da caracterização da época. A Copa do Mundo de 1970 foi a primeira a ser transmitida ao vivo, por isso a TV fez parte da história (...).”¹¹⁵

Sobretudo, o filme evidencia o papel do aparelho na sociabilidade das pessoas no bairro e, de forma sutil, a instrumentalização do eletrodoméstico como ferramenta de propaganda da ditadura brasileira.

¹¹⁴ O futebol como elemento de síntese de conflitos em *O ano em que meus pais saíram de férias* será mais bem desenvolvido em tópico específico adiante.

¹¹⁵ COSTA, Maria Cristina Castilho; IVO, Consuelo. Um filme com muitas portas. *Comunicação & Educação – Revista do Departamento de Comunicações e Artes da ECA/USP*, São Paulo, v. 12, n.2, p.69-77, maio/ago 2007, p.70-71.

Durante o regime civil-militar no Brasil, o mundo vivenciou transformações proporcionadas pela expansão da televisão em cores, pelas transmissões ao vivo, pela consolidação desse veículo como principal forma de entretenimento social e acessório essencial para as classes médias e populares dos principais centros urbanos. Presente no país desde a década de 1950, a televisão teve papel central no projeto do Estado autoritário de integração nacional pela comunicação. Em 1965, foi inaugurada a Empresa Brasileira de Comunicações (EMBRATEL), desenvolvendo um sistema de telecomunicações que utilizou expressivos investimentos públicos, possibilitando, a partir de 1969, a transmissão das emissoras por micro-ondas. Tais medidas permitiram a popularização do aparelho e, conseqüentemente, seu uso como ferramenta de propaganda política e também de publicidade comercial. Em 1970, o presidente Médici – tendo a seu favor o gosto pessoal por futebol e recorrendo a essa característica para se aproximar da população – fez questão de divulgar que o governo garantiu à sociedade brasileira a possibilidade de assistir aos jogos da seleção ao vivo, tanto pelos investimentos nos sistemas de transmissão, quanto pela possibilidade de adquirir os televisores – frutos diretos do “milagre econômico.”¹¹⁶ “Solidariedade também é juntar-se às paixões da alma popular. E, nas asas dessa paixão, meu governo se empenhou para que trouxéssemos o México à plateia de todos os lares do Brasil”, afirmou o general às vésperas da Copa.¹¹⁷

No filme, podem ser observados dois registros da utilização da televisão como instrumento de propaganda política do regime. O primeiro demonstra a exaltação do governo como responsável pela transmissão dos jogos ao vivo, quando são reproduzidas as imagens e o áudio de época do locutor da partida entre Brasil e Tchecoslováquia, antes do início do jogo, dando “graças ao apoio do Excelentíssimo Senhor Presidente da República, o general Emílio Garrastazú Médici, que se empenhou a fundo para que nosso país visse a Copa.”¹¹⁸ Em outro momento, quando Mauro está sozinho na casa do avô, assistindo televisão, é reproduzida uma das séries de campanhas do governo que visavam exaltar ou transmitir os valores daquele regime, aos moldes de “Brasil, ame-o ou deixe-o” ou “Esse é um país que vai pra frente”. Estrelada por um desenho animado cujo

¹¹⁶ MAGALHÃES, op. cit., p.80-81.

¹¹⁷ MÉDICI, Emilio Garrastazu. “Na praça do povo”, discurso pronunciado no dia 25 de janeiro de 1970, no 416 aniversário de fundação da cidade de São Paulo. Apud MAGALHÃES, op. cit., p.122.

¹¹⁸ 00:52:48.

personagem principal era o “Sujismundo”, a propaganda assistida por Mauro tinha como objetivo controlar e melhorar os hábitos de higiene e limpeza dos brasileiros.¹¹⁹

2.1.3. MAURO, GOLEIRO DE VERDADE

Neste momento, retomamos a trajetória de Mauro e a transição do personagem, de um goleiro de botão para a caracterização de um goleiro de verdade. Em uma sucessão de acontecimentos, Mauro passará da ingenuidade e da passividade para a posição de titular.

Após o primeiro jogo da seleção e a decepção com o não aparecimento de seus pais, Mauro é acolhido por Shlomo em seu apartamento. No dia seguinte, o velho avisa para o menino que irá viajar, mas sem dizer para onde. Mauro, vivenciando mais uma situação de abandono, repete a pergunta feita para os pais quando foi deixado no prédio do avô: “Quando você vai voltar?”.¹²⁰ Na cena seguinte,¹²¹ o menino está na casa do avô e, ao som de uma música tradicional, explora novamente os espaços familiares: observa porta-retratos com fotos de seus pais e mexe impacientemente no telefone. Assim como em outra cena anteriormente descrita, Mauro telefona para casa, mas dessa vez, no corte para um plano da sala da casa em Belo Horizonte, o quadro apresenta os móveis do ambiente revirados; a mesa e o goleiro de botão abandonado não são mais visíveis. Com um sentimento de contrariedade, Mauro desliga o telefone e lança-o no chão. Triste e com raiva, o menino revira a casa do avô, chuta a bola para longe, derruba mesas e cadeiras e bate a tampa do piano. Mauro finalmente reconhece seu abandono sem prazo pelos pais. Não há mais ingenuidade e aceitação passiva e o menino compreende que foi jogado para escanteio. Quando retorna de Belo Horizonte, Shlomo traz consigo os goleiros de botão de Mauro e conta ao menino onde esteve. A inocência da criança vai sendo substituída pela tomada de consciência de que algo ocorre com seus pais. A partir de pistas difusas e

¹¹⁹ 00:36:40. É válido registrar que a campanha do “Sujismundo” foi vinculada a partir de 1972, período posterior ao do filme. Longe de interpretar como um anacronismo ou simples erro factual acredito que essa tenha sido a forma encontrada pelo filme – intencionalmente ou não – para representar um aspecto do regime (a transmissão de valores daquele governo através da propaganda oficial) pelo viés infantil. Esse é mais um elemento que pode evidenciar uma das características da representação das ditaduras através dos filmes de olhar infantil: a ausência da necessidade de ser explícito para caracterizar o clima de uma ditadura. Em outras palavras, em um filme no qual o protagonista é uma criança e cuja conjuntura política tem influência direta em seu destino não há a necessidade de “ser direto” e forçar uma representação explícita de signos da ditadura mais reconhecidos pelo público (“Brasil ame-o ou deixe-o”, por exemplo). O filme de infância permite um tratamento sutil – e até mesmo delicado – das características daquele cotidiano, mas sem ser necessariamente menos incisivo ou crítico àquele regime.

¹²⁰ 00:57:45

¹²¹ Cena entre 00:58:01 e 00:59:25

incertas, Mauro participa do que parece ser uma busca de Shlomo pelo paradeiro dos pais e acompanha o velho judeu no encontro com Ítalo, na universidade.¹²² O espectador acompanha a reunião dos dois adultos do ponto de vista de Mauro e por isso observam-se apenas sussurros e gestos na conversa entre o estudante e Shlomo. Mesmo sem saber do que se trata, o menino observa atentamente e desconfia de que algo está acontecendo e lhe é escondido. É dia de mais um jogo do Brasil, mas a Copa fica em segundo plano.

2.1.3.1. O goleiro Mauro entra em campo

Em mais uma sequência apresentando o futebol como um ponto de união entre os diferentes do bairro, além das analogias ao jogo como representação de aspectos da trajetória de Mauro, observamos o menino assumir a sua condição de “ser de exceção”. Os acontecimentos ocorridos em uma pelada entre times de imigrantes do bairro do Bom Retiro marcam a transformação do personagem no camisa número um de seu drama. Além disso, é possível destacar nessa passagem mais elementos da utilização das metáforas do futebol representados pelo filme.

A sequência inicia com a transposição da imagem do apito inicial de um jogo do Brasil, televisionado no centro acadêmico da universidade, para a de um árbitro convocando a entrada dos jogadores dos times que se enfrentarão no “clássico” do Bom Retiro – italianos contra judeus. O clima é de festa e são apresentados símbolos comumente utilizados nas referências às celebrações nacionais, como a batucada de samba e o clima de alegria dos participantes (Figura 14).



Figura 14 – Clima de festa no “clássico do Bom Retiro”.

¹²² Entre 1:02:49 e 1:05:09

No plano seguinte à entrada dos jogadores, um plano acompanha a entrada das crianças do bairro no local da partida e a acomodação do grupo na arquibancada. Observa-se na plateia do jogo representantes de todos os universos do bairro: judeus ortodoxos, idosos, crianças, italianos, gregos. “São Paulo é tão grande que cabe gente de todos os tipos e de todas as torcidas do mundo”,¹²³ diz Mauro, em *off*, ao mesmo tempo que observa Shlomo conversar com Ítalo (atacante do time dos italianos), mas sem identificar o conteúdo dessa conversa. No mesmo instante, cruza o campo de jogo uma moto guiada pelo namorado de Irene, o goleiro do time dos judeus, que é aplaudido pelo público. O homem é enquadrado em contra-plongée no momento em que posiciona-se atrás de um dos gols, desce da moto e retira o capacete de forma triunfal, transmitindo uma aura de cavaleiro entrando no campo de batalha. “A Irene é filha de grego, mas o namorado dela... acho que é neto de africano”.¹²⁴ O goleiro, figura solitária e heroica, apresenta ainda uma característica que o diferencia do padrão do bairro de imigrantes europeus: ele é negro. Um diferente e estranho à comunidade tal qual Mauro. Sucedem-se planos mostrando jogadas consecutivas de ataque do time dos italianos, mas todas bloqueadas pelas defesas do goleiro negro. “No clássico do Bom Retiro, os italianos tinham mais craques, mas os judeus tinham uma arma secreta”,¹²⁵ Mauro, em *off*, narra ao espectador, no momento em que o juiz aponta uma penalidade máxima para os italianos. O goleiro, “na posição sacrificial que ele ocupa durante a cobrança do pênalti onde (...) encena-se a sua solidão arquetípica perante o castigo”,¹²⁶ se benze com o católico sinal da cruz (no que é acompanhado por Mauro, prontamente repreendido pelo rabino). Com plano-contraplano em close nos rostos do goleiro e de Mauro, o voo triunfal do arqueiro para a defesa (Figura 15). Explosão da torcida e o goleiro, na postura ativa do herói vencedor, é celebrado por seus companheiros de equipe. “E de repente, eu descobri o que eu queria ser: negro e voador”.¹²⁷

¹²³ 1:05:18

¹²⁴ 1:06:03

¹²⁵ 1:06:19

¹²⁶ WISNIKY, op. cit., 138.

¹²⁷ 1:07:20



Figura 15 – “Negro e voador”: o reconhecimento do goleiro como herói.

A opção de Mauro pela posição que lhe dá a possibilidade de ser diferente, mas herói ativo, é ratificada nas cenas seguintes. Em casa, paramentado como um goleiro, calçado com as luvas de couro – marrom – do avô, são mostrados planos do menino jogando sozinho, voando e agarrando sua bola. Os planos são enquadrados nas imagens refletidas pelo espelho da sala e acompanhadas da clássica trilha “Na cadência do samba”, canção consagrada como música-tema do Canal 100. Em seguida, alternam-se planos do menino “defendendo” bolas chutadas por jogadores do Brasil reproduzidas de mais um jogo da Copa transmitido pela televisão. É possível perceber novos planos repetindo o padrão de torcida em conjunto dos diversos núcleos do filme (idosos, religiosos, estudantes na universidade). Todos vibram e celebram em conjunto, a partir da alternância de planos, com mais uma vitória da seleção brasileira. Ao mesmo tempo, demarca-se a passagem do tempo através da sucessão de jogos e o registro feito por Mauro dos resultados das partidas em sua tabela.

2.1.3.1.1. O “clássico do Bom Retiro”: o campo de jogo como síntese de conflitos

Além da demarcação da escolha de Mauro pela posição de goleiro, essa sequência sintetiza claramente a forma como o filme se utiliza do futebol como elemento que pode representar a ideia de unidade das divergências e síntese de conflitos. Os elementos identificados no campo e na torcida representam a multiplicidade que compõe o microcosmo do bairro do Bom Retiro e, por extensão, um recorte da sociedade brasileira. “São Paulo é tão grande que cabe gente de todos os tipos e de todas as torcidas do mundo”, narra Mauro. São Paulo, a cidade-símbolo para onde confluem os fluxos decorrentes do desenvolvimento do capitalismo brasileiro, a cidade que abrigou os imigrantes europeus

do início do século XX e que, no tempo do filme (tempo de “milagre” e de ditadura), acolhe mais um refugiado. São representadas nessas cenas as várias identidades que compõem o caldeirão cultural do bairro de imigrantes (poloneses, negros, gregos, italianos; judeus e católicos; crianças, jovens e adultos), temperado por uma das principais expressões da brasilidade, o futebol. O jogo é apresentado como instrumento capaz de pôr em campo as contradições e ao mesmo tempo como espaço de mediação das tensões e das divergências. É possível afirmar que o filme se utiliza do jogo de futebol como representação fílmica do jogo social, como metáfora e espelho da sociedade brasileira. E mais: o campo de jogo do “clássico do Bom Retiro” funciona como interseção de praticamente todos os elementos envolvidos nos dramas públicos e privados abordados no filme: 1) em relação aos efeitos da ditadura brasileira na vida de Mauro, funciona como espaço no qual o menino pode reconhecer a sua posição de diferente, simbolizada pela escolha da posição de goleiro (“E de repente, eu descobri o que eu queria ser: negro e voador”). Ao mesmo tempo, esse cenário mantém viva a presença da ausência dos pais de Mauro quando o menino observa a insistência de Shlomo em buscar informações com Ítalo (e, sobre o jovem militante, fica bem demarcado como, apesar de opositorista, ainda assim está integrado à normalidade do cotidiano); 2) o contexto serve para representar a segmentação entre as múltiplas identidades e nacionalidades dos imigrantes, que são diluídas pelo exemplo da mistura representada pelo namoro entre Irene e o goleiro negro. A relação amorosa da descendente europeia e do descendente africano simboliza mais uma possibilidade de unidade da diversidade, da conciliação sob as bênçãos do futebol.¹²⁸

Por fim, além de *O ano em que meus pais saíram de férias* recorrer ao futebol como um elemento de representação da possibilidade de união dos diferentes, é possível indicar que, na sequência descrita acima, apresenta-se o futebol com outra característica: a de elemento que articula e promove outro lugar-comum do imaginário nacional, o mito da democracia racial da sociedade brasileira. Foge aos objetivos desta dissertação um detalhamento profundo sobre os significados da relação futebol e democracia, mas é possível apontar breves considerações produzidas por autores que se dedicam à análise dessa relação. O antropólogo Roberto DaMatta, um dos precursores dos estudos acadêmicos sobre o futebol, observou que esse fenômeno representa uma das maiores

¹²⁸ Cabe notar que esta tradição não fora alterada pela ditadura. Ao contrário – a ditadura, tal como o Estado Novo, se considerava como garantia de um país multirracial.

expressões da democracia da sociedade brasileira. Segundo DaMatta, em uma sociedade profundamente hierarquizada e com a marca da escravidão, as instituições não seriam capazes de promover a igualdade e a inclusão. Dessa forma, o povo brasileiro teria criado outras formas de inclusão e sociabilidade, nas quais as diferenças sociais e raciais seriam superadas. O futebol e o carnaval seriam os exemplos dessas novas sociabilidades menos injustas e mais igualitárias.¹²⁹ Em outro sentido, José Miguel Wisniky caracteriza o futebol brasileiro como “veneno remédio”.¹³⁰ Remédio pelo fato de ampliar o acesso dos de baixo e os integrar aos grupos sociais de cima. Mas, por ser um processo repleto de tensões e contradições, os conflitos não desaparecem. Daí o paradoxo de o futebol ser remédio ao mesmo tempo em que é veneno: ao mesmo tempo em que possibilita ascensão, mantém inalterada outras hierarquias, como o racismo e as profundas desigualdades sociais. É veneno também porque, servido em doses elevadas, pode matar, como qualquer remédio.

Não restam dúvidas de que, no filme, o futebol seja um elemento que permite ao protagonista reconstruir seus laços estraçalhados pelo desaparecimento dos pais, auxiliando-o na superação do isolamento e na reconstrução de identidades. Contudo, mesmo que o caráter lúdico do jogo favoreça as aproximações que dão suporte ao menino, isso não significa que o futebol, intrinsecamente, produza harmonia social, apagando contrastes culturais, sociais e raciais. O negro, por exemplo, ainda que retratado como herói no campo de pelada e no imaginário do menino, não deixa de apresentar um duplo aspecto de ser de exceção: goleiro (“O goleiro é tão desgraçado que onde ele pisa não nasce grama”)¹³¹ e o único personagem negro. Pensando na lógica interna do filme faz todo o sentido que Mauro se inspire nesse personagem, já que o menino também é um ser de exceção naquela comunidade, mas isso não diminui o fato de que o futebol, no mundo real e no filme, não diminui as desigualdades e acaba reforçando-as ao promover a ideia de unidade e conciliação através do jogo.

¹²⁹ Cf. DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

¹³⁰ “O futebol é o *fármaco* prodigioso, o veneno remédio que converte a violência, a desagregação social, o primarismo, o oportunismo vicioso e estéril, em arte e em perspectiva de afirmação do país.” WISNIKY, op. cit., p.243.

¹³¹ Frase popular criada por José Martins Araújo, jornalista e colunista do jornal Tribuna da Imprensa, no início da década de 1960.

2.1.3.2. Entre as ilusões e as decepções e o peso da camisa número um: Mauro, titular dentro e fora de campo

“Eu devia saber: o goleiro não pode sair da área”, afirma Mauro, em *off*.¹³² Após assumir sua condição de goleiro, o menino tem pela frente o seu primeiro jogo como “titular” da posição. Seus gestos em campo remetem aos do goleiro negro. As luvas de couro marrom do avô se assemelham às do arqueiro do time dos judeus do Bom Retiro. O campo de jogo não é mais um campo com características profissionais como o do clássico do Bom Retiro, com as linhas demarcadas, com a participação de um árbitro, com arquibancada e com torcida. O jogo acontece em um terreno baldio, ao lado da linha férrea. Debaixo das traves, Mauro orienta seus colegas quanto ao posicionamento e às ações do time. O menino está bastante atento aos lances e realiza defesas sem problemas. O enquadramento é realizado do chão para o gol, transmitindo a impressão de que as traves são muito maiores do que Mauro. O menino se mantém fiel à afirmação do início da cena e a todo instante procura se posicionar na linha sob o travessão (Figura 16).



Figura 16 – Mauro, goleiro de verdade.

Em determinado momento, Mauro desvia o olhar e vê passar pela rua um Fusca azul semelhante ao de seus pais. Pela distância, não consegue observar se são ou não seus pais dentro do carro. Em transe com o que observa, não dá ouvidos à Hanna e às demais crianças, que o chamam para prestar atenção à bola chutada pelo time adversário. Imóvel e olhando para fora do campo, Mauro não vê a bola entrar. O Fusca azul, que estava parado pedindo informações, se movimenta e o menino corre em sua direção. No meio da corrida, Hanna põe a perna na frente de Mauro, que cai. No mesmo instante, outra

¹³² 1:09:09

criança, fora do quadro, diz: “Só podia ser judeu mesmo”.¹³³ Hanna parte para cima dessa criança e Mauro dá continuidade à corrida, se afastando da briga generalizada que começa. Uma trilha dramática vai aumentando o som. Mauro corre por meio de galpões abandonados ao lado da linha férrea e cruza passarelas, na esperança de alcançar o Fusca azul. Em um plano seguinte a essas ações, o carro segue por uma rua ao lado da linha férrea. No muro, é possível observar uma pichação com a palavra “Liberdade”. Do ponto de vista do carro, que segue seu caminho, enquadra-se Mauro, correndo desesperado atrás do veículo. A trilha dramática preenche todo o som da cena. Até que do banco de trás do Fusca levanta uma criança com feições asiáticas (possivelmente coreana, mais uma das nacionalidades que compõem o bairro). Mauro, exausto, desiste de correr. Parado, posicionado com as mãos no joelho assim como um goleiro desolado debaixo das traves após sofrer um gol, observamos o retorno da angústia e da desilusão de Mauro, somadas à esperança de rever seus pais se esvaír cada vez mais.

Há um corte no plano e, na cena seguinte,¹³⁴ Mauro se vê sozinho diante do jogo de botão. A reiteração do abandono e da impotência é vivida como mais uma derrota amarga. É como se o menino levasse um gol e a bola tivesse que voltar para o centro de campo para reiniciar a partida mais uma vez, como em uma goleada que insiste em não terminar. Mauro está na mesa da casa do avô e, cabisbaixo, é enquadrado em close frontal em seu rosto, por trás do gol. O menino ajeita seguidamente o goleiro até retirá-lo completamente da frente do gol. No deslocamento silencioso do goleiro de sua posição, descumprindo um dos mandamentos da posição ensinado por seu pai, Mauro não é mais nem um goleiro de botão e nem um goleiro de verdade: o sentimento do garoto se assemelha mais a uma meta desprotegida; nessa retirada, o rompimento, ainda que simbólico, da ligação com seu pai (Figura 17).

¹³³ 1:11:07

¹³⁴ Entre 1:12:19 e 1:14:13



Figura 17 – Reiteração do abandono e o rompimento simbólico com o pai.

Hanna, por outro lado, reforçando seu papel de acolhimento, surge na cena para retirar o menino da tristeza e religá-lo ao mundo em seu entorno. Apesar de todas as frustrações, ainda resta o sentimento dos que estão a sua volta e Mauro continua a ser integrado à comunidade. O elo acionado na amizade das duas crianças é, novamente, o futebol. A menina entrega a Mauro, em um gesto de carinho e afeto, a figurinha mais rara do álbum da Copa, a do jogador Everaldo. Ao presenteá-lo, Hanna deseja feliz aniversário para Mauro – uma celebração metafórica do renascimento da amizade e, talvez, da própria vida do menino, que, apesar de tudo, deve seguir em frente.

A evolução no processo de integração de Mauro à comunidade é muito bem representada na continuidade do filme, quando o menino participa de uma cerimônia judaica e de uma festa de celebração do *Bar Mitzvah* de um dos meninos do bairro.¹³⁵ Nessa sequência, que reúne mais uma vez grande parte dos vizinhos, especialmente os judeus, é possível observar o contraste com uma das cenas do início do filme, quando os religiosos discutiam na sinagoga, em profunda divergência e contrariedade sobre qual seria o destino do menino. O diferente, o intruso *gói* e filho de comunista que representava o elemento a interromper a tranquilidade e a normalidade do bairro ao trazer para dentro da comunidade os problemas do mundo exterior, agora é plenamente assimilado pela comunidade. Em um ambiente de descontração, jovens, adultos e idosos, todos membros da comunidade judaica, se divertem nas celebrações do *Bar Mitzvah*. A demarcação da completa assimilação e da integração de Mauro, como que encerrando um ciclo, é explicitada quando o menino subverte a tranquilidade da festa sem ser reprimido, mas acompanhado por todos. Enquanto os presentes dançam e se descontraem em uma pista de dança monótona, Mauro dá o seu ritmo para a festa, comandando e contagiando a todos. Ao som de Roberto Carlos em um dos *hits* da Jovem Guarda, Mauro, além de tomar à frente e agir à vontade, traz a subversão, mas agora compreendida como bem-vinda. O

¹³⁵ Entre 1:14:13 e 1:17:07

menino tira Hanna para dançar e, junto com as outras crianças, dança de forma descoordenada. O filme constrói essa afirmação da presença de Mauro simbolizada na música que representa muito bem o novo momento de desenvoltura do menino: “Você não sabe de onde eu venho/ o que eu sou e o que tenho/ Eu sou terrível/ (...) Não é preciso nem avião/ que eu voe mesmo daqui do chão.”

2.1.4. FIM DA INOCÊNCIA: A DITADURA SE ESCANCARA

Fundindo planos dos pés das crianças dançando na cena anterior com os cascos de cavalos em movimento, ocorre uma virada na aparente tranquilidade. A ditadura, até então à margem do cotidiano do bairro, se apresenta abertamente e sem mediações quando uma cavalaria de policiais avança sobre os estudantes da universidade de Ítalo. Curiosas com a movimentação, as crianças saem da festa e vão observar mais de perto o que está acontecendo. Policiais isolam a rua e a população cerca o local. As crianças se mantêm afastadas do tumulto, mas Mauro não recua e quer observar mais de perto. Da câmera no ponto de vista do menino é possível ver estudantes sendo revistados, agredidos e presos (Figura 18). Mauro aparenta preocupação, pois sabe que Ítalo pode estar lá. Diante dos gritos, explosões de bombas, sons dos cavalos e imagens de armas e cassetetes, Mauro não se intimida com o cenário caótico e se mistura aos adultos para acompanhar a cena. Até então ausente no filme uma encenação mais explícita da repressão política, a ditadura mais uma vez invade o cotidiano de Mauro, ainda que o menino não relacione esses acontecimentos como responsáveis pela situação de seus pais. O mundo adulto insiste em cruzar os caminhos do menino. Mauro se assusta ao ver um dos amigos de Ítalo ser detido. Nesse instante, surge o namorado de Irene, o goleiro negro, que retira Mauro do local, salvando-o de todo aquele cenário e levando-o de volta para casa, de carona em sua moto. O menino olha admirado para o herói, do campo e da rua.



Figura 18 – Virada na tranquilidade: a ditadura se escancara.

Retornando ao prédio, Mauro encontra Ítalo escondido debaixo das escadas, ferido. O menino oferece ajuda ao jovem e abriga-o no apartamento de seu avô, enquanto busca a ajuda de Shlomo. O velho fecha todas as janelas e cortinas. Um plano geral mostra o prédio à noite e, ao fundo, o som de sirenes. Na manhã seguinte, Mauro encontra Ítalo já de pé e oferece cuidados ao jovem, da mesma forma que Shlomo havia dado ao menino quando foi abrigado em sua casa pela primeira vez. Mauro comanda as ações. O menino ingênuo cada vez mais fica no passado e se apresenta, de acordo com suas possibilidades, para os “combates” que surgem.

A transição da inocência para a compreensão mais clara das tensões da ditadura que o cerca é bem ilustrada na conversa entre Mauro e Ítalo, quando os dois jogam uma partida de botão. Ajeitando o seu goleiro para receber o “chute” de Ítalo, Mauro pergunta ao estudante: “Ítalo, você sabe alguma coisa dos meus pais, onde eles estão?”. “Seus pais estão de férias, não é, Mauro?”, responde Ítalo. O menino, como se não mais acreditasse nessa desculpa, responde: “Sei... férias...”.¹³⁶ Ítalo então argumenta que muitos estão de férias, assim como os pais de Mauro. “Mas eles vão voltar?” “Claro que vão. Eles vão voltar”.¹³⁷ No meio da conversa, estranhos batem à porta do apartamento, em busca de Shlomo. Mauro despista-os, mas vê pela janela o velho ser levado pelos homens. Ítalo então revela os reais riscos aos quais o menino sempre esteve correndo: “Esses homens

¹³⁶ 1:22:02

¹³⁷ 1:22:11

são da polícia. Acabou a brincadeira”¹³⁸ Questionado por Mauro a fazer alguma coisa, Ítalo conta que é a vez dele também desaparecer, assim como os pais de Mauro: “Eu também vou ter que tirar umas férias”. Mauro não apenas observa os fatos ou lamenta sentado no sofá, mas compreende a gravidade do que o envolve e busca por soluções. O menino vai até à sinagoga na procura por auxílio do rabino, que o demove da ideia de fazer alguma coisa, pois Mauro “é muito pequeno”.¹³⁹ Esses acontecimentos fazem com que Mauro amadureça, como mostram os planos seguintes: o menino cuida da casa de Shlomo, dando água às plantas, limpando a mesa e se virando sozinho, em um claro contraste com o garoto que não conseguia fritar um ovo e se queimava com as panelas. O universo antes estranho agora é familiar e sob seu domínio. As circunstâncias fazem com que o menino, apesar de tudo, amadureça: Mauro não precisa mais de tantos cuidados e se mostra não tão mais ingênuo.

2.1.4.1. *O ano em que meus pais saíram de férias* e as peculiaridades dos filmes de infância na representação cinematográfica da ditadura brasileira

A evidência mais clara da ditadura somente na parte final do filme, a partir de representações explícitas da repressão política, através das cenas do ataque policial à universidade, da prisão de Shlomo e da fuga de Ítalo, traz mais elementos para análise das possibilidades e formas de representação das ditaduras através dos filmes com protagonistas infantis. Como já apresentado em outro ponto deste capítulo, e conforme o que se procura demonstrar nesta dissertação, os filmes de infância têm a possibilidade de representar o período histórico das ditaduras latino-americanas a partir do enfoque de histórias e de perspectivas diferentes das produzidas habitualmente pelo cinema, sem a necessidade da reiteração constante e excessiva dos símbolos normalmente utilizados para representar o período (a onipresença da violência, da tortura e dos aparatos de repressão dos regimes de exceção), o que muitas vezes acarreta em certo artificialismo e didatismo das representações.¹⁴⁰ Por outro lado, a ampliação de olhares e o tratamento de

¹³⁸ 1:23:02

¹³⁹ 1:23:56

¹⁴⁰ Se no filme “*O que é isso, companheiro?*” (1997), de Bruno Barreto, as críticas sobre a apresentação da tortura foram sobre uma representação “higiênica e palatável”, a representação excessiva dos suplícios – ultrapassando os limites da denúncia para um olhar quase pornográfico sobre a violência – e do didatismo de “contar uma história” pode ser observado no filme *Batismo de sangue* (2007), dirigido por Helvécio Raton. De acordo com o crítico Pedro Butcher, “Tanto nos diálogos como no posicionamento da câmera, o didatismo se faz gritante, minando o objetivo do filme de gerar identificação com o público. É esse mesmo didatismo que justifica as cenas de tortura de forma tão próxima e movimentada. Uma

outras temáticas relacionadas ao período da ditadura brasileira não acarretam, necessariamente, representações fílmicas que transmitem um abrandamento da violência do período e nem uma possível absolvição da ditadura¹⁴¹ ao privilegiar dimensões privadas, para além do compreendido como estritamente político e público, como o cotidiano de um bairro, o futebol, os dramas familiares e as referências sutis à violência estatal.

A produção de *O ano em que meus pais saíram de férias* está inserida também em um contexto de diversificação temática e estética do cinema brasileiro. Especificamente em relação aos filmes históricos produzidos após os anos 2000 com temática sobre a ditadura no Brasil, casos de *O ano*, *Cabra-cega* (2005) e *Zuzu Angel* (2006), evidencia-se a multiplicação de pontos de vista da narrativa fílmica sobre o período, deixando-se de apresentar a figura do guerrilheiro como único representante da memória do período. Há nesses filmes mais recentes uma tendência à não simplificação dos militantes das organizações revolucionárias de esquerda que participaram do combate à ditadura, apresentando dimensões mais complexas desses personagens, para além de imagens caricaturais de heróis ingênuos ou jovens idealistas (no mau sentido da palavra). Ainda que não haja – como será observado no Capítulo 3, no caso do filme argentino, *Infância clandestina* – uma representação mais complexa sobre as perspectivas da luta política desses jovens revolucionários (contra quem se luta, por que se luta), os filmes contemporâneos conseguem apresentar imagens para além do “guerrilheiro-herói, que não comete falhas ou erros de avaliação”.¹⁴²

É possível afirmar que os silêncios, as angústias e as sugestões, tal qual exemplificados nas sequências analisadas ao longo deste capítulo, são capazes de transmitir as dimensões das opressões do período – seja nos ambientes públicos, seja nos

forma que confunde realismo com uma certa fâsca de sadismo cinematográfico.” Cf. BUTCHER, Pedro. “‘Batismo de sangue’ peca pelo didatismo”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 abr. 2007 (Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2004200722.htm> Último acesso em: 03 jan. 2016) e XAVIER, Ismail. A ilusão do olhar neutro e a banalização. *Praga Estudos Marxistas*, São Paulo, n.3, p.141-153, 1997.

¹⁴¹ O filme “*O que é isso, companheiro?*” pode ser considerado um exemplo claro do tratamento cinematográfico sobre o período que produziu uma absolvição da ditadura e representações intencionalmente caricaturais dos guerrilheiros, além da caracterização da violência política do terrorismo de Estado como um “mal necessário”. Cf. SELIPRANDY, Fernando. *Imagens divergentes, “conciliação” histórica: memória, melodrama e documentário nos filmes O que é isso, companheiro e Hércules* 56. 2012. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

¹⁴² SANTOS, Marcia de Souza. *A ditadura de ontem nas telas de hoje: representações do regime militar no cinema brasileiro contemporâneo*. 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2009. p.166

privados – tanto quanto a reprodução por si só, através de uma encenação realista, por exemplo, dos horrores de choques elétricos ou dos suplícios de opositores da ditadura em um pau de arara. Os silêncios e as sugestões apresentados por cenas como as de Ítalo realizando uma pichação com a expressão “Abaixo a ditadura”, o muro da linha férrea com a inscrição “Liberdade”, a presença de um homem estranho que tudo observa na universidade (um policial? um interventor?), a reunião comunitária na qual deve ser evitado espalhar que alguém pode estar envolvido com política, podem ser tão eloquentes e representativas da presença da ditadura quanto as encenações explícitas de violências.

No caso da representação fílmica da tortura na ditadura brasileira – objeto da maioria dos filmes sobre o período – é uma constante na filmografia nacional a preocupação em denunciar tais práticas, o que gerou diferentes imagens e diferentes níveis de representação dos suplícios.¹⁴³ Contudo, e apesar do consenso sobre a abordagem crítica sobre o período, muitas vezes não há uma reflexão política mais profunda sobre a relação entre a violência da ditadura e a vinculação direta com o Estado, o que ocasiona um embate maniqueísta entre indivíduos (torturadores x torturados), desvinculando a tortura de uma estrutura organizada institucionalmente – e com uma longa tradição – que autorizava a prática e a mantinha como política de Estado, método principal de combate e de extermínio das oposições ao regime.¹⁴⁴

¹⁴³ Carolina Gomes Leme realizou um detalhado levantamento da cinematografia brasileira sobre a ditadura e, em um dos capítulos de seu trabalho, trata especificamente das representações da tortura nos longas-metragens produzidos no país entre 1979 e 2009. A autora destaca que a tortura é objeto da grande maioria dos filmes, se fazendo presente “de forma explícita ou implícita, aludida, descrita, relatada ou encenada”. A ditadura é apresentada nos filmes como “inerentemente ligada à tortura, sendo que mesmo filmes que abordam apenas tangencialmente o contexto sócio-histórico (...) parecem ter necessidade de denunciar, por meio de seus personagens, a existência da tortura, ainda que apenas em breves referências verbais.” Cf. LEME, Carolina Gomes. *Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil*. 2011. 389 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Departamento de Sociologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011, p.37-96.

¹⁴⁴ Depois do golpe de 1964, o combate à oposição política, especialmente aos grupos armados da esquerda revolucionária, foi efetuado em termos de guerra contra um inimigo interno. Inspiradas pela “doutrina de segurança nacional”, as Forças Armadas estruturaram um sistema repressivo que tinha por características: a militarização dos órgãos de segurança, uma especialização no combate ao crime político e a centralização das operações repressivas através de um conjunto de instituições de informação e segurança. Essa estruturação e combate foram operados gradualmente, sendo possível, grosso modo, uma divisão da repressão em três fases distintas. O primeiro período, do golpe até a decretação do AI-5 (dezembro de 1968), foi marcado principalmente por prisões e violências arbitrárias, mas também torturas e assassinatos; o segundo, do AI-5 até 1974, foi uma época em que a tortura e o assassinato político tornaram-se política de Estado, “de maneira metódica, coordenada e generalizada”; e o terceiro período, de 1975 em diante, quando se iniciou a distensão e a abertura política, momento no qual reduziram-se sensivelmente as ações e os poderes dos aparelhos repressivos (não sem tensões entre os adeptos da “distensão lenta, gradual e segura” e aqueles que desejavam manter o combate aos “inimigos internos”). Cf. JOFFILY, Mariana. *O aparato repressivo: da arquitetura ao desmantelamento*. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p.158-171.

Há a necessidade também de se questionar até que ponto os horrores são possíveis de serem representados cinematograficamente e eficazes em transmitir ou sensibilizar o espectador para a dimensão da violência estatal e para o repúdio às violações. Carolina Gomes Leme, a partir de apontamentos da escritora Susan Sontag, ressalta o fato de que nem todos se comovem da mesma forma diante das imagens da dor alheia. Segundo Sontag, as imagens que representam extrema violência e dor assumem significados distintos dependendo de quem as assista.¹⁴⁵ As imagens de dor e violência podem ser apreendidas de formas diferentes de acordo com as razões de cada lado de um conflito: “Se pensarmos na omissão, indiferença ou até apologia – vide o sucesso de *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007) – à tortura de ‘criminosos’ ou ao sofrimento de presos comuns, admitimos que Sontag tem razão.”¹⁴⁶ Isso não significa a impossibilidade da representação, mas a observação dos limites dessa representação. Então, a representação por si só dos suplícios através de imagens realistas, e tomadas como rejeitáveis a priori, são insuficientes na produção de elementos para uma reflexão política profunda sobre o período, ficando limitadas a uma espécie de “dever de denúncia”.

Ressalte-se que as poucas referências explícitas à violência repressiva em *O ano em que meus pais saíram de férias*, antes de serem compreendidas como simples silenciamento sobre questões sensíveis do passado, devem ser observadas dentro do contexto das tensões internas do filme. Isso significa que, em um filme cujo protagonismo recai sobre as subjetividades do drama de uma criança e sua ótica sobre os acontecimentos, que tem que lidar com o repentino desaparecimento dos pais e com a adaptação ao cotidiano de um novo território e comunidade, não é nenhum absurdo que a encenação da violência estatal e das lutas políticas não sejam necessariamente tão explícitas quanto em uma produção que tenha como foco a trajetória de guerrilheiros ou ações da luta armada contra a ditadura.¹⁴⁷ Como afirmado anteriormente, as sugestões, os silêncios e angústias têm a capacidade transmitir o peso da opressão e da repressão do terrorismo de Estado.

¹⁴⁵ LEME, Carolina Gomes Leme. Podemos falar sobre isso agora? – a ditadura sob as lentes do cinema brasileiro dos anos 80. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo* – Dossiê Artistas e Cultura em Tempos de Autoritarismo. Santa Maria, n.7, p.272-297, Dossiê Maio 2012, p.289.

¹⁴⁶ LEME, op. cit., 2011, p.62.

¹⁴⁷ Casos, por exemplo, dos filmes *Lamarca* (1994) – produção dedicada à trajetória do revolucionário Carlos Lamarca, capitão do exército brasileiro e uma das figuras mais representativas das organizações da esquerda armada brasileira – e do já mencionado *O que é isso, companheiro?* (1997), filme sobre a ação revolucionária de captura do embaixador dos EUA por grupos guerrilheiros, em 1969.

Conforme demarcado no primeiro capítulo desta dissertação, os filmes devem ser observados para além da capacidade de representação fiel do passado ou como cópia realista de determinado período histórico. Entretanto, um filme sobre a ditadura centrado no ponto de vista infantil, se observado pela capacidade de encenação e de transmissão do ambiente opressivo do período, não fica a dever aos filmes protagonizados por perspectivas de personagens adultos. E, o que é mais relevante, possibilita abordagens de múltiplos aspectos daquele período, como o cotidiano das pessoas comuns ou a presença da televisão na sociabilidade dos indivíduos no espaço urbano brasileiro no início da década de 1970. No caso concreto das observações realizadas em *O ano em que meus pais saíram de férias*, a pouca presença de referências diretas à violência política não acarreta prejuízo na representação fílmica da opressão e da vida cotidiana sob a ditadura civil-militar brasileira, conforme os múltiplos elementos apresentados ao longo deste capítulo.

2.1.5. FINAL DA COPA, FINAL DAS FÉRIAS

Chega o dia da final da Copa do Mundo entre Brasil e Itália. O clima no bairro do Bom Retiro é de festa e expectativa, com os vizinhos se reunindo para assistirem juntos ao jogo. São reproduzidos planos com os moradores do bairro sintonizando televisores e rádios, imagens de lojas fechando as portas e de fogos de artifício estourando no ar. Mauro, sozinho na varanda de casa, mais uma vez está vestido com a camisa da seleção brasileira. O seu desejo parece não ser pelo ansiado triunfo da seleção, mas pelo retorno dos pais. O menino chama insistentemente pelo “Fusca azul”, como se, em um passe de mágica, os pais fossem aparecer. Mas quem surge é Hanna, que o convida para assistir à partida no bar. Dessa vez, o menino não rejeita e se resigna. O árbitro dá início ao jogo enquanto Mauro e Hanna se encaminham pelas ruas do bairro até o bar. No local, já se encontram reunidos diversos personagens do filme: as crianças, o goleiro negro, Irene, os homens com quem Mauro conversou sobre Tostão e Pelé. O homem negro chama o menino para sentar ao seu lado. A expressão triste de Mauro apresenta um claro contraste com ambiente, que é de alegria e expectativa. Ao longo das cenas, repete-se a fórmula utilizada em outras passagens do filme para retratar a unidade do bairro: sucedem-se planos, em alternância, com imagens dos religiosos, dos vizinhos idosos e das pessoas no bar, todos torcendo juntos. Irene pergunta se Mauro está animado para o jogo e o menino responde que sim, mas sem entusiasmo. As imagens reproduzidas da partida são de lances

de ataque da seleção italiana e de defesas do goleiro do time brasileiro, o que reforça o clima de tensão e apreensão no ambiente. O goleiro negro, como todo bom goleiro, transmite segurança e afirma: “um pouquinho de emoção, sem emoção não dá”.¹⁴⁸ Em seguida, explosão com o primeiro gol do Brasil. Mauro finalmente se alegra, comemorando com os presentes. As crianças se abraçam e Irene dá um beijo no namorado. Alternam-se planos da comemoração, passando pela casa do rabino e pelos idosos da comunidade. No gol de empate da Itália, a alegria cede espaço para a frustração. Nesse instante, visualizado por Hanna, surge um táxi pela rua. A menina avisa a Mauro que Sholomo está no carro. Do ponto de vista da menina, é possível observar outra pessoa ao lado do velho, mas não identificada. Enquanto Mauro caminha para fora do bar, sai o gol da virada do Brasil. O menino se mantém indiferente e caminha sozinho pelas ruas desertas do bairro. De dentro das casas, a comemoração da virada brasileira é intensa. Fogos estouram, as pessoas celebram, mas Mauro segue sua caminhada solitária em direção à casa (Figura 19).



Figura 19 – A caminhada solitária de Mauro alheia às comemorações.

Ao entrar no apartamento de Shlomo, encontra o velho na cozinha, de volta da prisão. “O Brasil tá ganhando”, afirma o menino. Sem muito entusiasmo, Sholomo concorda, no que é carinhosamente abraçado por Mauro. O velho judeu leva Mauro até o apartamento de Mótél e o menino narra os lances dos gols do Brasil. A trilha sonora

¹⁴⁸ 1:27:18

dramática sobe na cena enquanto os dois caminham pelos corredores. Entram no apartamento e um médico está guardando seus instrumentos. Shlomo segue encaminhando o menino até o quarto, onde ocorre o reencontro com a mãe, que está deitada. Mauro faz um carinho no rosto da mãe, acordando-a. Bia demonstra fraqueza e debilidade, sugerindo que passou por algum tipo de violência enquanto esteve ausente, mas Mauro não relaciona os fatos. “Por que vocês demoraram tanto? Cadê o papai?”, pergunta o menino.¹⁴⁹ A mãe apenas chora e, após um silêncio, responde: “O papai tá sempre atrasado, não é meu filho? Sempre.” (Figura 20). A cena dramática é alternada por imagens reais do final do jogo do Brasil, já consagrado como tricampeão mundial de futebol. O contraste das imagens das comemorações dentro de campo e das ruas no Brasil, com a trilha sonora e o desfecho das “férias” dos pais de Mauro.



Figura 20 – Reencontro com a mãe.

Na cena seguinte, no ambiente ao redor dos personagens já não mais predominam os tons cinza e bege do bairro do Bom Retiro. Mauro e Sholomo caminham sem pressa por um parque arborizado e iluminado pelo sol, transmitindo uma sensação de tranquilidade. Posicionado para um foto, uma placa é colocada no peito do menino, delimitando no tempo o desfecho da ação que havia sido demarcada nos primeiros minutos do filme: “22 6 1970”. Enquanto Shlomo e Mauro se posicionam para uma foto – remetendo às imagens das fotos do avô e do pai vasculhadas pelo menino na casa de

¹⁴⁹ 1:32:09

Mótel – entra a narração em *off* do garoto, repetindo a sentença inicial do filme: “Meu pai diz que no futebol todo mundo pode falhar, menos o goleiro”. Alterna-se o plano da foto para planos de Mauro e Hanna brincando de bola; a menina chuta para que Mauro, com as luvas de goleiro, agarre. Mauro complementa a frase: “Mas será que ele já imaginava que eu ia virar goleiro? Ou será que ele já sabia?”.

Na sequência final, Mauro guarda seus objetos na mala para ir embora com sua mãe. Como quem guarda as lembranças e leva consigo as coisas positivas que pôde experimentar, o menino acomoda cuidadosamente a luva de couro, as fotos de seu pai e do avô, além do álbum de figurinhas completo, tudo ao som de uma trilha suave sinalizando que, apesar de todos os percalços, tudo acabou bem. Na saída do prédio, Hanna vai ao encontro de Mauro para lhe devolver a bola, mas o menino deixa com ela, como lembrança, desejando-lhe feliz aniversário. Antes de entrar no táxi com a mãe, uma despedida sóbria de Shlomo. O carro dá a partida e, ao lado da mãe, Mauro dá o desfecho ao seu drama, o que também simboliza o início de outro, mas dessa vez sem fim: filho de um desaparecido político (Figura 21). “E assim foi o ano de 1970. O Brasil virou tricampeão mundial. E mesmo sem querer e sem entender direito eu acabei virando uma coisa chamado exilado. Eu acho que exilado quer dizer: ter um pai atrasado, mas tão atrasado, que nunca mais volta pra casa.”¹⁵⁰



Figura 21 – Final das férias, início do exílio.

Questionado sobre ter feito uma revisão histórica a partir do olhar de uma criança, o diretor Cao Hamburger foi enfático:

“(...) eu não estava fazendo um filme sobre os problemas políticos da época, mas sobre a história de um garoto. Então, acho que quem for ver o filme esperando um estudo sobre a situação política da época vai se frustrar muito;

¹⁵⁰ 1:37:06

não é sobre isso, este nunca foi meu objetivo. (...) Dessa época só me interessava o que estava influenciando, ou atuando, ou reverberando na vida do garoto, porque o garoto é que era o meu foco.”¹⁵¹

Ainda que não tenha buscado o objetivo de tratar dos “problemas políticos da época”, o diretor Cao Hamburger conseguiu pôr em tela uma multiplicidade de elementos da sociedade brasileira do início dos anos 1970, traçando um panorama diverso do da cinematografia sobre a ditadura no Brasil. Como já frisado ao longo do capítulo, *O ano em que meus pais saíram de férias*, através do ponto de vista infantil, aborda o período histórico da ditadura brasileira sob múltiplos aspectos, privilegiando a dimensão de dramas privados e realizando leituras – em alguns momentos laterais, em outros, diretas – em relação às questões do período histórico da ditadura. A cena final descrita anteriormente, quando Mauro nomeia sua condição de exilado e filho de desaparecido político é emblemática na forma de abordagem das questões políticas latentes de uma forma indireta, pelo olhar de uma criança, mas não menos incisiva e representativa da dimensão desse trauma político ainda em aberto. Cao Hamburger tem razão em afirmar que enxergar o filme como um estudo sobre determinado momento histórico é um convite à frustração. Não apenas o seu filme, mas como todos os filmes históricos. Como evidenciado ao longo desta dissertação, a busca por vestígios do passado e pela fidelidade histórica não é o suficiente para apreender todo o potencial do filme como documento histórico. Contudo, *O ano em que meus pais saíram de férias* pode não ser um estudo sobre o passado, mas apresenta perspectivas muito ricas sobre a ditadura brasileira e, principalmente, sobre como esse passado vêm sendo encarado no presente.

¹⁵¹ COSTA; IVO, op. cit., p. 70.

CAPÍTULO 3

INFÂNCIA CLANDESTINA: AS BATALHAS PELA MEMÓRIA E O OLHAR INFANTIL NA REIVINDICAÇÃO DO PASSADO

“É engraçado estar gravando isto ao invés de dizer-lhe. Mas é assim que nos escutará. (...) Hoje começamos nossa viagem de volta à Argentina, mas faremos por caminhos diferentes.” Com essa fala, pronunciada por uma mãe e militante revolucionária a seu filho, o filme *Infância clandestina*¹⁵² inicia sua jornada para representar, cinematograficamente, alguns aspectos relacionados à última ditadura civil-militar argentina, instaurada por um golpe de Estado em 24 de março de 1976. Prolongando-se até 1983, o *Proceso de Reorganización Nacional*, denominação dada pelos golpistas das Forças Armadas ao período inaugurado, deixou atrás de si um país devastado economicamente, derrotado militarmente pela Inglaterra em uma aventura nacionalista de tentativa de retomada das ilhas Malvinas e uma lacuna nunca preenchida de milhares de mortes e desaparecimentos de opositores políticos.

O passado de violência política e a prática de terrorismo de Estado implementada pelas Juntas Militares que comandaram o país naquele período ainda se configuram como chagas demandantes de esclarecimentos (qual o destino dos indivíduos desaparecidos pelo regime? onde estão as crianças sequestradas pelos militares e seus apoiadores civis?)¹⁵³ e palco de disputas diversas acerca das responsabilidades sobre os múltiplos crimes cometidos, assim como sobre os sentidos daquele passado repressivo.¹⁵⁴ Ainda

¹⁵² INFÂNCIA clandestina. Direção: Benjámin Ávila. Produção: Luiz Puenzo. Roteiro: Benjámin Ávila, Marcelo Müller e Dieguillo Fernández. Argentina, 2011. DVD (112 min).

¹⁵³ Como já referido em nota no primeiro capítulo, a *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (CONADEP) relacionou em aproximadamente nove mil a quantidade de mortos e desaparecidos, enquanto as entidades de direitos humanos, como as Mães e Avós da Praça de Maio reivindicam em até 30.000 o número de detidos-desaparecidos no país. Além desses dados, são estimadas em cerca de 500 as crianças filhas de militantes políticos sequestradas e entregues para famílias de simpatizantes da ditadura ou indivíduos ligados ao regime. Até o início de 2016, foram reconhecidos e recuperados 119 pessoas apropriadas ilegalmente. Cf. <http://www.abuelas.org.ar> Acesso em: 12 fev. 2016.

¹⁵⁴ A dimensão da profunda violência do terrorismo de Estado praticado pelo Processo de Reorganização Nacional, bem como os fatores que permitiram sua extensão pela sociedade, tem sido objeto de debate nos períodos posteriores ao processo de redemocratização. Pilar Calveiro, em seu trabalho sobre os campos de concentração argentinos – suas estruturas objetivas e subjetivas de funcionamento e a eficácia do “poder desaparecedor” – defende a ideia de que o Processo não foi uma “estranha perversão” ou algo alheio à sociedade e à sua história, mas parte de sua trama, estando enraizado nas dinâmicas das relações sociais de poder. Para Calveiro, a profundidade das ações do Processo não representou uma simples variação de grau de elementos preexistentes no corpo social, mas sim uma reorganização desses elementos com a incorporação de outros, resultando na aplicação maciça do extermínio dos grupos e indivíduos considerados elementos estranhos a esse corpo. A abrangência do extermínio de opositores na ditadura argentina, inclusive com a utilização sistemática de campos de concentração de prisioneiros, somente foi possível “quando a tentativa totalizadora do Estado” penetrou profundamente na sociedade,

que nas últimas décadas tenham sido estabelecidas pelo Estado argentino ações de reparação em diversas esferas – como o julgamento dos comandantes e responsáveis pela repressão, a transformação de espaços públicos ligados à tortura e utilizados como campos de concentração de prisioneiros em centros de memória – e independentemente dos avanços e recuos ao longo do tempo, os questionamentos sobre o trauma e suas consequências para a sociedade permanecem vivos.

O cinema, espaço não apenas de expressões artísticas individuais, mas arena de confrontação e de debates condicionados pelas lutas políticas da sociedade, também ocupa ativamente o lugar de veículo para os trabalhos de reelaboração do passado. Uma das hipóteses desenvolvidas nesta dissertação é a de que o cinema argentino é um instrumento acionado com frequência no processo que tenta evitar o esquecimento. As ações de contestação ao relato oficial da “teoria dos dois demônios” e os questionamentos ao retrocesso das leis de indulto e anistias serão fatores de produção de uma espécie de contramemória. Tais questionamentos, empreendidos pelas organizações de familiares e vítimas da ditadura argentina (*Madres e Abuelas de Plaza de Mayo, H.I.J.O.S*, entre outras) e reforçados nos novos marcos de memória estabelecidos nos anos 2000 pelos governos Kirchner, são expressados na produção cinematográfica argentina contemporânea.

Infância clandestina, dirigido por Benjámin Ávila e com roteiro baseado em aspectos autobiográficos do diretor, se insere nesse contexto ao trabalhar a memória de um dos traumas políticos mais impactantes da sociedade argentina em sua história recente e reivindicar determinados posicionamentos ligados às organizações em luta por memória, verdade e justiça. Através dele, é possível observar indícios da situação dos debates, no tempo presente, sobre a construção e as disputas da memória da última ditadura desse país. Ao apresentar-se como obra de ficção *baseada en hechos reales*, *Infância clandestina* também se inclui em uma filmografia contemporânea sobre a ditadura argentina que se propõem a trabalhar as memórias do passado ditatorial.¹⁵⁵

“permeando-a e dela se nutrindo”. Cf. CALVEIRO, Pilar. *Poder e desaparecimento*. São Paulo: Boitempo, 2013.

¹⁵⁵ Desde o final da ditadura na Argentina são produzidos filmes, documentários ou ficções, relacionados aos anos do regime de exceção representando diversos aspectos desse período. Seria impossível relacionar neste trabalho todas as obras cinematográficas relativas ao período – de acordo com o catálogo *La dictadura en el cine* (disponível em: <http://memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine> . Último acesso em: 25 jan. 2016), levantamento realizado pela organização *Memoria Abierta*, entre 1976 e 2011 foram produzidos cerca de duzentos filmes sobre a ditadura argentina.

Nesta dissertação é ressaltado um dos aspectos mais relevantes dessa obra: apresentar o ponto de vista de uma criança em relação ao passado da ditadura. Portanto, procura-se depreender, através da observação de *Infância clandestina*, do seu enfoque no olhar infantil, o presente das disputas e das lutas pelas memórias do passado da ditadura na sociedade argentina, bem como as potencialidades e particularidades das abordagens proporcionadas por um filme de infância, como enfoques mais ampliados sobre o cotidiano daquelas sociedades e novas fronteiras de abordagens temáticas.

Infância clandestina é um longa-metragem de ficção que narra a trajetória do menino Juan e da sua família (pai, mãe e tio – militantes revolucionários), apresentando os dramas relacionados ao regresso da família à Argentina durante a chamada *Contraofensiva popular*. Essa operação, promovida pela organização revolucionária *Montoneros*,¹⁵⁶ em 1979, visou à retomada da ofensiva guerrilheira contra a ditadura

¹⁵⁶ Os *Montoneros*, organização à qual pertencem os personagens de *Infância clandestina*, apareceram na cena política argentina no final da década de 1960, entre 1968/1969. Proclamando-se herdeiros do peronismo, orientavam-se por uma combinação ideológica de nacionalismo, cristianismo, guerrilheirismo revolucionário (a teoria do foco guerrilheiro de Régis Debray) e o culto à personalidade de Juan Perón. Após as primeiras ações da organização, basicamente ações de vanguarda armada, como a captura e execução do ex-presidente Pedro Eugenio Aramburu, os *Montoneros* se estabeleceram como uma das principais forças políticas da esquerda peronista. Entre 1973 e 1974, no segundo governo de Juan Domingo Perón, a organização desenvolveu uma intensa atividade política de massas, tendo articulado a criação e expansão de grupos como a Juventude Peronista, a Juventude Trabalhadora Peronista, a União de Estudantes Secundários, a Juventude Universitária Peronista e a organização de mulheres Agrupação Evita. Apesar da efetiva e significativa presença dos *montoneros* nos diversos movimentos sociais, essa presença não se converteu em poder político, refluindo – tanto pela ausência de apoio de Perón quanto pela expansão do poder da direita peronista e demais setores da direita argentina, bem como pela perseguição sofrida durante o governo de Isabel Peron (1974-1976). Com o refluxo do movimento de massas, os *Montoneros*, entre 1975 e 1976, passam por um intenso processo de militarização da organização e de isolamento político. Após o golpe de Estado de 1976, ocorrerá uma derrota quase completa da organização, com a imersão na clandestinidade e a total militarização das atividades políticas, convertendo militantes em combatentes contra a ditadura. A trajetória dos *Montoneros*, de 1976 até a sua dissolução, no início dos anos 1980, é denominada por especialistas como “idade obscura”. Nesse período se confirmam as hipóteses sobre as causas da derrota, que já haviam sendo levantadas em debates internos na própria organização por lideranças como Rodolfo Walsh: o militarismo, o vanguardismo, o messianismo e o terrorismo aos quais havia tendido a organização. Segundo o historiador argentino Esteban Campos, a última etapa dos *Montoneros*, que engloba o ano de 1979, ano da operação *Contraofensiva*, tem sido explorada mais pela narrativa dos testemunhos, das investigações jornalísticas e da literatura do que pela historiografia acadêmica. Cf. CAMPOS, Esteban. ¿Locura, épica o tragicomedia? Las historias de la contraofensiva montonera en la era de la democracia consolidada. *Estudios*, Córdoba, n.29, p.93-110, jan./jun.2013, p.99. Sobre a historiografia das origens e da trajetória dos *Montoneros*: cf. GILLESPIE, Richard. *Soldados de Peron. Los Montoneros*. Buenos Aires: Grijalbo, 1998; LANUSSE, Lucas. *Montoneros: El mito de sus doce fundadores*. Buenos Aires: Vergara, 2005. Sobre os debates internos e as críticas à linha política da organização: SALAS, Ernesto. El debate entre Walsh y la conducción Montonera. *Lucha armada en la Argentina*, Buenos Aires, n.5, p.4-19, 2006. Para a operação *Contraofensiva*: cf. ASTIZ, Eduardo. *Lo que mata de las balas es la velocidad. Una historia de la contraofensiva montonera del 79*. Buenos Aires: De la campana, 2005; LARRAQUY, Marcelo. *Fuimos soldados. Historia secreta de la*

através de ataques a figuras do governo, atos de sabotagens de transmissões de rádio e televisão e apoio ao tímido ressurgimento do movimento sindical. Tais atividades foram empreendidas por militantes que se encontravam no exílio, em países como México e Espanha, assim como os personagens do filme.¹⁵⁷

Diante da realidade clandestina dessa família, o filme acompanha os impactos de tal experiência pelo ponto de vista do menino (interpretado pelo jovem Teo Gutiérrez), protagonista de uma vida dupla: ao mesmo tempo que vive a experiência do mundo adulto marcado pelo combate revolucionário, Juan vive a rotina normal de um menino na pré-adolescência, com a cotidianidade da escola, dos amigos, das festas e das brincadeiras. Em casa, o jovem acompanha as tensões das lutas e das tarefas políticas de seus pais, ambos dirigentes revolucionários, convivendo com as tarefas de militância da organização, presenciando reuniões, tendo contato com armas, munições, documentos políticos e passaportes falsos. Mesmo sendo uma criança que não participa diretamente no combate de seus pais, Juan está imerso em uma realidade que exige dele um comprometimento e ações semelhantes às de um militante da organização guerrilheira. Assim como o pai e a mãe, utiliza codinomes e tem obrigações a cumprir nas rotinas de segurança da família. O menino tem conhecimento da situação conturbada por qual passam, entende a necessidade de manter o sigilo sobre a rotina clandestina da família para o mundo exterior à casa e é ensinado a se portar diante de situações de perigo, como no caso de a residência ser atacada pela repressão. Além disso, Juan mantém contato de forma naturalizada com alguns fundamentos da luta empreendida pelos pais, bem como com a cultura política da organização político-militar à qual pertencem. Mesmo que de forma superficial e em ampliação gradual, Juan sabe contra quem seus pais combatem. Um de seus ídolos é nada menos do que uma das referências de seus familiares e de grande

contraofensiva montonera. Buenos Aires: Aguilar, 2006; ZUKER, Cristina. *El tren de la victoria. Una saga familiar*. Buenos Aires: Sudamerica, 2003.

¹⁵⁷ A operação *Contraofensiva popular* foi elaborada pelos *Montoneros* a partir da leitura de que os três primeiros anos de ditadura foram um momento de resistência ao avanço dos militares e de refluxo dos militantes. De acordo com o comando político do grupo, que se encontrava no exílio, a organização sobreviveu à selvagem repressão e perda de militantes pois soube passar para a defensiva preservando suas estruturas. Conforme as análises da organização, a ditadura atravessava uma grave crise econômica e as políticas do governo apresentavam sinais de esgotamento, refletidos no aumento do número de greves operárias. A direção *montonera* chegou à conclusão de que era o momento do início de uma segunda fase da resistência, dessa vez ofensiva. Através de ações armadas e de sabotagens, objetivou-se precipitar uma revolta popular aos moldes das revoltas ocorridas no país na passagem da década de 60 para a de 70, como a insurreição popular ocorrida na cidade de Córdoba, o *Cordobazo*. A partir da luta sindical, a intenção era gerar revoltas generalizadas que culminassem em um *Argentinazo* e que conduzissem à derrubada da ditadura. Cf. EVITA Montonera – órgano oficial del Partido Montonero (año de la contraofensiva popular), n.23, enero 1979.

parte das esquerdas revolucionárias daquele período, o comandante Che Guevara. Não por acaso, o “nome de guerra” escolhido para o garoto e utilizado para a esfera de fora da casa é Ernesto, primeiro nome do revolucionário argentino. Na rua, especialmente na escola, esse mundo clandestino apresentará rachaduras quando Juan conhece Maria, que proporcionará ao menino a descoberta do amor e a possibilidade de vislumbrar outros mundos para além do universo de compromissos dos seus pais.

Antes de apresentar efetivamente as questões abordadas por *Infância clandestina*, considero essencial situar o contexto de produção do filme, destacando a trajetória das disputas pelas memórias da ditadura na sociedade argentina e o papel do cinema nesses debates, como difusor de memórias e contramemórias.

3.1. A DITADURA NO CINEMA ARGENTINO: A TRAJETÓRIA PENDULAR DA MEMÓRIA

São características relevantes de *Infância clandestina*, bem como de diversas produções contemporâneas do cinema argentino, a ausência do didatismo e da necessidade de “explicar” o que foi e como foi o período histórico da ditadura civil-militar da Argentina, ao contrário da cinematografia sobre a ditadura realizada no imediato pós-ditadura, com filmes como *História Oficial* (1985)¹⁵⁸ e *La noche de los lápices* (1986),¹⁵⁹. Esses filmes são representativos de um determinado consenso social que prevaleceu na sociedade argentina até o início dos anos 1990, permeado por um imaginário do passado da ditadura como uma “guerra suja”, simbolizada pela “teoria dos dois demônios”. As interpretações apresentadas por esses filmes reforçavam a imagem decorrente do relatório *Nunca Más* da CONADEP e das declarações do Juízo das Juntas: a de uma sociedade dividida entre vítimas inocentes e selvagens repressores, dentro de uma leitura centrada na violência dos aparelhos de repressão estatais, despolitizando as vítimas e ocultando o sentido político dos conflitos na Argentina. Tal leitura colocava a sociedade convenientemente como vítima inocente, silenciando suas contradições em nome de uma democracia ordenada.

¹⁵⁸ HISTÓRIA oficial. Direção: Luis Puenzo. Produção: Oscar Kramer, Marcelo Piñeyro, Margarita Gómez. Roteiro: Aina Bortnik e Luis Puenzo. Argentina, 1985. DVD (112 min).

¹⁵⁹ LA NOCHE de los lápices. Direção: Héctor Olivera. Produção: Fernando Ayala. Roteiro: Daniel Kon e Héctor Olivera. Argentina, 1986. DVD (105 min).

Diferentemente dessas produções cinematográficas do imediato pós-ditadura, *Infância clandestina*, realizado mais de três décadas após o fim dos governos das Juntas Militares, é fruto de um período histórico com o lastro das “oscilações entre a vontade de esquecer e a vontade de recordar dos anos 1980 e 1990”,¹⁶⁰ bem como das intensas disputas pela construção das memórias entre as esferas públicas e oficiais, os organismos de direitos humanos e os diversos grupos sociais.

3.1.1. AS OPERAÇÕES DE MEMÓRIA DURANTE A TRANSIÇÃO DEMOCRÁTICA

Ao contrário da memória de muitos eventos traumáticos ocorridos no século XX, a da última ditadura civil-militar argentina não é tema ausente nos debates políticos e sociais do país, notadamente durante os anos seguintes à transição democrática na década de 1980, chegando até os dias atuais. A denúncia persistente empreendida pelas organizações ligadas à luta pelos direitos humanos, a difusão dos testemunhos das vítimas do passado repressivo e as demais reivindicações por *memoria, verdad y justicia* constituem um dos elementos mais significativos do panorama político e social argentino das últimas décadas. As disputas judiciais, mesmo com as diversas variações ao longo dos anos, assim como as múltiplas políticas de memória postas em prática pelo Estado desde 1983 – tanto as que apontam ao esquecimento e à reconciliação quanto, por outro lado, a recuperação da memória do terror e da punição dos criminosos a partir de meados dos anos 2000 – repercutiram e ainda ressoam no espaço público, constituindo pontos de referência significativos para manter em destaque o tema das violações dos direitos e suas consequências individuais e coletivas na sociedade argentina.

Os processos de construção das memórias, como já demarcado no primeiro capítulo, são sempre abertos e nunca encerrados. A memória não é um registro espontâneo do passado, sem marcos de recuperação de sentido no presente e um horizonte de expectativa para o futuro. Nos períodos pós-ditatoriais a memória é influenciada pelas ações de determinados agentes: pelo Estado, a partir de políticas de reparação ou de leis de anistia; e pelas organizações de Direitos Humanos e de familiares das vítimas, através das reivindicações por verdade e justiça. Além disso, esses trabalhos de memória são sistematizados pela produção historiográfica e pela imprensa, além de massificados e amplificados por obras cinematográficas ou pela literatura e outras manifestações

¹⁶⁰ FRANCO, Marina. Reflexiones sobre la historiografía argentina y la historia reciente de los años '70. *Nuevo Topo – Revista de historia y pensamiento crítico*, Buenos Aires, n.1, p. 141-164, setiembre/octubre 2005, p. 143.

artísticas, tentando consolidar determinadas imagens do passado. Portanto, as narrativas elaboradas nos períodos pós-ditatoriais vinculam-se às disputas empreendidas por diversos grupos sociais e instituições, que buscam construir e difundir seus relatos ao longo do tempo.

Compreende-se nesta dissertação a relação que há entre as formas de execução da transição política da ditadura para a democracia e a elaboração, no presente, de políticas de memória e reparação ou de esquecimento e conciliação. As rupturas com o passado ditatorial – entendidas não como uma desconexão com o transcorrido, mas como uma enfática condenação moral em relação ao período histórico anterior –¹⁶¹ são fundamentais para o desenvolvimento de políticas de memória que condenem o terrorismo de Estado das ditaduras latino-americanas das décadas de 1960 e 1970, não o relegando ao esquecimento e como uma forma de evitar sua repetição.

A transição argentina originou-se a partir da derrocada do Processo de Reorganização Nacional, abatido por suas próprias crises internas e tendo entrado em colapso após a derrota do país na Guerra das Malvinas.¹⁶² A rendição da Argentina diante da Inglaterra converteu-se em uma crise do regime, já bastante desestabilizado pelas disputas na Junta Militar e pelas rivalidades internas nas Forças Armadas. Contudo, essa crise não implicou nenhum tipo de acordo ou conciliação entre civis e militares para estabelecer uma transição pactuada, tal qual em outros países do Cone Sul (como nos processos de transição democrática de Brasil e Uruguai, por exemplo), nem uma derrota contundente dos militares que gerasse um vácuo no poder, permitindo sua plena ocupação pelos civis e a submissão completa das Forças Armadas a um novo regime. Mesmo com

¹⁶¹ BAUER, Caroline Silveira. Um estudo comparativo das práticas de desaparecimento nas ditaduras civil-militares argentina e brasileira e a elaboração de políticas de memória em ambos os países. 2011. 445 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História/*Departament d'Història Contemporània*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/*Universitat de Barcelona*, Porto Alegre e Barcelona, 2011, p.20.

¹⁶² Conflito militar entre Argentina e Inglaterra pela soberania das Ilhas Malvinas – Falklands para os ingleses. O governo da Junta Militar (presidida neste momento pelo general Leopoldo Galtieri), em amplo processo de crise econômica e questionado internacionalmente pelas violações dos direitos humanos, apostou em uma aventura nacionalista para recuperar o prestígio diante da sociedade e tentar manter o projeto do Processo de Reorganização Nacional no poder. Em um processo controverso em que grande parte da sociedade argentina embarcou no patriotismo (inclusive setores das esquerdas, acreditando em um anti-imperialismo de fachada dos militares), as Forças Armadas do país invadiram o arquipélago ao sul do Oceano Atlântico sendo inapelavelmente derrotadas em um conflito que durou pouco mais de dois meses (de abril até junho de 1982), custando a vida de mais de seiscentos soldados argentinos e pouco mais de duzentos ingleses. Cf. NOVARO; PALERMO, op. cit., 539-603.

o colapso do governo, os partidos políticos e outros grupos civis não conseguiram articular um projeto alternativo ao proposto pela Junta Militar.¹⁶³

No final de 1983, após a realização de eleições presidenciais (marcadas por um cenário conflituoso, no qual as organizações de direitos humanos e outros setores civis exigiam punição às violações cometidas, enquanto as Forças Armadas tentavam vetar tais iniciativas),¹⁶⁴ tomou posse Raúl Alfonsín, da *Unión Cívica Radical* (UCR), pondo fim ao ciclo de governos ditatoriais e iniciando um novo ciclo político, segundo Hugo Vezzetti, sob o signo do “império da lei”.

Durante o processo de transição política e de restabelecimento das instituições democráticas na Argentina, procurou-se construir uma memória pública da sociedade como vítima das estratégias de implantação do terror que haviam sido elaboradas única e exclusivamente pelas Forças Armadas. No ciclo político aberto no pós-ditadura, com o retorno da democracia e a recuperação da experiência histórica anterior, desenvolveu-se um consenso que condenou a violação dos direitos humanos, estabelecendo assim um “novo regime de memória”. Esse deslocamento de sentido teve como efeito desresponsabilizar coletivamente a sociedade pela ditadura. É possível observar isso de forma bem destacada quando se analisa o discurso proferido no prefácio do relatório da Comissão Nacional Sobre o Desaparecimento de Pessoas (CONADEP), que preconizava a ideia conhecida como “teoria dos dois demônios”: “Durante a década de 70, a Argentina foi convulsionada por um terrorismo que provinha tanto da extrema-direita quanto da extrema-esquerda”.¹⁶⁵ O país esteve refém de duas forças antagônicas, mas equivalentemente violentas; de um lado, os órgãos repressores do Estado, e, de outro, as organizações revolucionárias de esquerda. Com tal discurso absolve-se, ao mesmo tempo, a responsabilidade dos indivíduos e grupos responsáveis pela repressão e dos setores da sociedade que os apoiavam, bem como se equipara a violência do terrorismo de Estado à ação dos grupos guerrilheiros.

Com esse novo horizonte de rememoração demarcado, com o aparecimento na superfície dos relatos das experiências de terrores experimentadas por aqueles que desceram aos porões das centenas de Centros Clandestinos de Detenção, a partir dos depoimentos das vítimas e de seus parentes nas sessões da CONADEP, ocorreu o célebre

¹⁶³ SAIN, Marcelo Fabián. Argentina: democracia e Forças Armadas – entre a subordinação militar e os ‘defeitos civis’. In: D’ARAÚJO, Maria Celina; CASTRO, Celso (orgs.). *Democracia e Forças Armadas no Cone Sul*. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p.24.

¹⁶⁴ Idem, *Ibidem*, p.26.

¹⁶⁵ NUNCA MAIS, op. cit., p.1.

juízo das Juntas Militares (*Juicio a las Juntas*), instituídas pelo presidente Raúl Alfonsín após assumir o cargo (Decreto 158 de 13 de dezembro de 1983). O encaminhamento dos militares ao banco dos réus transcorreu até finais de 1985, tendo em sua sentença final a confirmação de que, entre 1976 e 1983, foi posto em prática um plano sistemático de extermínio de opositores, do que resultou a condenação à prisão do alto escalão das Forças Armadas, inclusive sentenciando à prisão perpétua os integrantes da primeira Junta Militar, o ex-presidente Jorge Rafael Videla e o almirante Emilio Massera.¹⁶⁶

Nesses primeiros anos de democracia, com a crença no poder do florescente Estado de Direito, houve a tendência de projeção de todo o mal sobre os crimes da ditadura, operação da memória pública que devolveria uma aura de inocência à própria sociedade. Dessa forma, se relegavam a um segundo plano os questionamentos acerca das relações entre ditadura e sociedade, mas se colocavam em pauta as pressões por reparação e justiça.

3.1.2. AS TRAJETÓRIAS DAS POLÍTICAS DE MEMÓRIA

As memórias e os esquecimentos são temáticas privilegiadas para a análise dos conflitos políticos, originados das formas como os grupos sociais e o Estado realizam suas leituras sobre o passado, especialmente quando se referem a períodos traumáticos silenciados ou em constantes disputas de sentidos, como as ditaduras latino-americanas da segunda metade do século XX. A partir desses mecanismos é possível problematizar o “passado que não se torna passado”, posto que as lacunas de explicações sobre a localização de desaparecidos ou da identidade das crianças sequestradas pela ditadura argentina sempre retornam à superfície, seja por pressão de grupos de familiares das vítimas, seja por ação do Estado, que pode ser mais atuante em determinadas conjunturas ou menos em outras.¹⁶⁷

A implementação de políticas de memória pelos governos pós-ditatoriais se deve, além dos arranjos políticos governamentais, ao trabalho e mecanismos de pressão desenvolvidos pelos “empreendedores de memória”. Este enunciado empregado por Elizabeth Jelin propõe a definição daqueles sujeitos que chamam a atenção da sociedade para assuntos relacionados ao passado ditatorial. São agentes que, por determinadas

¹⁶⁶ BAUER, op. cit., p.280.

¹⁶⁷ BAUER, op. cit., p.213.

razões, mobilizam-se por uma causa determinada e proveem “*el impulso necesario para que las cosas se hagan, y dirigen estas energias, a medida que van surgiendo, en lá dirección adecuada para que se cree una regla*”.¹⁶⁸ Dentre esses empreendedores, as organizações de ex-presos políticos, de familiares das vítimas ou desaparecidos e de defesa dos direitos humanos se destacam no exercício de pressões sobre o Estado – e também no curso das disputas dentro da sociedade – favorecendo a efetivação das políticas de memória e de reparação.

Se um dos legados da época ditatorial é um forte movimento de direitos humanos com uma clara e poderosa agenda de verdade e justiça, ou se houver uma sociedade civil com tradição de participação e mobilização, isso pode evitar que a elite política legisle o ‘encerramento’ do tema passado (como foi o caso na Argentina [...]) e pode ajudar a manter a memória viva quando as autoridades do Estado preferem não responsabilizar os que cometeram abusos.¹⁶⁹

As entidades desses “empreendedores de memória”, a começar pelas *Madres e Abuelas de Plaza de Mayo* e, posteriormente, pelos filhos dos desaparecidos políticos, aglutinados na organização *H.I.J.O.S.*, serão responsáveis não apenas por pressionarem o Estado em prol da reformulação das políticas de reparação e de memória. Suas ações de contestação ao relato oficial da “teoria dos dois demônios”, além dos questionamentos ao retrocesso proporcionado pelas leis de indulto e anistias promulgadas nos anos finais do governo de Raúl Alfonsín e de seu sucessor, Carlos Menem (1989-1999), serão responsáveis por produzir uma espécie de contramemória, cuja expressão pode ser identificada nas produções cinematográficas realizadas na Argentina no período pós-ditadura. O cinema argentino será um instrumento acionado com frequência no processo que tenta evitar o esquecimento do passado. As produções realizadas com as temáticas direta ou indiretamente ligadas ao tempo da ditadura civil-militar manterão em destaque a experiência e os projetos daqueles sujeitos e grupos desaparecidos, torturados, assassinados, bem como de seus herdeiros e familiares.

¹⁶⁸ JELIN, Elizabeth. ¿Quiénes? ¿Cuándo? ¿Para qué? Actores y escenarios de las memorias. In: VINYES, Ricard (ed.). *El Estado y la memoria: gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*. Barcelona: RBA, 2009, p.123-124 apud BAUER, op. cit., p.218.

¹⁶⁹ BRITO, Alexandra Barahona de. Justiça transicional e uma política da memória: uma visão global. In: MINISTÉRIO DA JUSTIÇA. *Revista Anistia Política e Justiça de Transição*. Brasília, n. 1, jan./jun. 2009, p.66.

3.1.3. ANOS 1990 E 2000: NOVOS GRUPOS E NOVO REGIME DE MEMÓRIA

Os julgamentos das Juntas Militares, além da potente mensagem de abertura de um novo tempo, tiveram como consequência uma crescente demanda de processos e condenações na justiça Argentina, o que acarretou uma escalada de insatisfações por parte das Forças Armadas recém-saídas do governo, levando-as a movimentos de contestação daquelas medidas, inclusive com levantes de guarnições militares em 1986 e 1987. Frente a uma incipiente democracia, e com medo de um retorno ao passado, Raúl Alfonsín encaminhou ao Congresso um projeto de lei que, aprovado, culminou na extinção das ações penais contra os militares condenados. Uma primeira lei ficou, então, conhecida como “Lei do Ponto Final”. Em seguida, durante o ano de 1987, foi promulgada outra alteração na legislação de punição dos crimes do Estado ditatorial, dessa vez beneficiando os integrantes dos baixos escalões das Forças Armadas – a Lei da Obediência Devida –, ao determinar que estes apenas cumpriram ordens de oficiais superiores. A reviravolta no que pareceu ser uma vitória incontestável do “império da lei” contra a arbitrariedade do passado foi confirmada na passagem para a década de 1990, o que posteriormente caracterizaria a época como “anos de impunidade”. O sucessor de Alfonsín, Carlos Menem, assumindo a presidência em 1989, assinou os Decretos 1.002, 1.003, 1.004 e 1.005, indultando os agentes da repressão argentinos e estrangeiros, e os Decretos 2.742 e 2.743, beneficiando também os membros das Juntas Militares condenados em 1985, extinguindo suas penas.¹⁷⁰

Os “anos de impunidade” e os rumos dessa memória passaram a ser questionados de forma mais firme com a entrada de novas gerações no cenário de disputas na sociedade, trazendo outras demandas em relação ao passado da ditadura civil-militar. Ressalte-se nesse período a mobilização dos filhos das vítimas do terrorismo de Estado, em busca de tornar visível sua luta por justiça, memória e identidade. Essa geração emerge como novo ator social e passa a atuar em organizações como *H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio)*, fundada em 1995. Os filhos dos desaparecidos retomam as lutas por memória e verdade, além de reivindicarem para si a luta política e os ideais da geração de seus pais, que não serão mais identificados apenas como vítimas desaparecidas, mas, especialmente, como militantes políticos revolucionários.¹⁷¹ A entidade passou a agir de forma mais incisiva na cobrança por

¹⁷⁰ BAUER, op. cit., p. 290.

¹⁷¹ As pautas básicas dos *H.I.J.O.S.*, disponíveis no *site* da organização, são as seguintes (tradução própria): justiça e punição a todos os genocidas e seus cúmplices; nulidade efetiva das leis de impunidade;

medidas de reversão das leis de impunidade, especialmente após as declarações do militar Adolfo Francisco Scilingo, as quais revelaram os esquemas da Marinha para a realização dos “voos da morte” – a prática empregada pela repressão argentina que consistiu no arremesso, no rio da Prata e no Oceano Atlântico, de prisioneiros ainda vivos.¹⁷² Uma das táticas da organização consistiu em realizar *escraches* nas residências de indivíduos reconhecidos como agentes da repressão e da tortura, denunciando na região de moradia destes a presença de criminosos impunes. Se não conseguiam a condenação judicial, ao menos realizavam uma condenação social: “*Ya que no hay justicia, por lo menos que no tengan paz, que se los señale por la calle como lo que son: criminales*”.¹⁷³ Dessa forma, filhos e netos de desaparecidos políticos passaram a questionar seus antepassados sobre suas próprias histórias e a cobrar dos governos correntes medidas de reparação para seus familiares, vítimas do terror de Estado. Alguns dos herdeiros diretos dessa memória encontram no cinema uma possibilidade de militância e produzem filmes que relatam suas disputas e reivindicações, fato que será explorado adiante.

Pode-se afirmar que os anos 2000 marcam uma diferença qualitativa no que diz respeito ao tratamento da memória do passado ditatorial na Argentina. Mudou-se a compreensão das políticas de esquecimento, como os indultos e as anistias promulgados por Alfonsín e Menem na passagem da década de 1980 para 1990. Essas mudanças serão perceptíveis com a chegada ao poder de personalidades ligadas à oposição à ditadura, como o presidente Néstor Kirchner (2003-2007) e sua sucessora, Cristina Kirchner (2008-2015). Os Kirchner instituem um novo marco social da memória sobre o passado ao formular novas políticas para as questões pendentes, garantindo principalmente os direitos à verdade e à justiça, a partir do enfrentamento dos setores conservadores na sociedade e na política. O Estado argentino incorporou muitas das reivindicações dos grupos “empreendedores de memória”. Entre as principais ações adotadas pelos Kirchner

reivindicação da luta dos pais, mães e seus companheiros por um país justo, sem miséria e exclusão; restituição das identidades dos irmãos apropriados ilegalmente; liberdade aos presos políticos e fim das perseguições aos lutadores populares; negação da chamada teoria dos dois demônios, que iguala um povo que resiste com o terrorismo de Estado; independência institucional e partidária; reconstrução do tecido social destruído pela ditadura; horizontalidade e busca do consenso. Disponível em: http://www.hijos-capital.org.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=20&Itemid=399
Último acesso em: 12 fev. 2016

¹⁷² Scilingo revelou ter havido uma grande rotatividade de agentes da Marinha envolvidos na execução dos voos. Realizados ao menos uma vez por semana, os prisioneiros eram sedados e levados até aviões ou helicópteros. Sem saberem de seu destino, os presos eram arremessados ainda vivos em alto mar. As primeiras suposições sobre a esta prática macabra surgiram ainda em 1976, quando corpos, ainda com mãos e pés atados, começaram a aparecer nas costas uruguaias e no litoral brasileiro. BAUER, op. cit., p.302.

¹⁷³ Cf. <http://www.hijos-capital.org.ar> Último acesso em: 12 fev. 2016.

estiveram a declaração de inconstitucionalidade e nulidade das leis anteriores de indulto, o reconhecimento das responsabilidades do Estado na repressão ilegal, a reabertura dos processos contra os crimes da ditadura (as *megacausas*), bem como a adoção de medidas que deram legitimidade a determinadas memórias: a inserção de militantes dos anos 1970 nas esferas de governo e a transformação de centros clandestinos de detenção em sítios de memória, caso da *Escuela Mecânica de la Armada* (Esma), entre outros espaços.¹⁷⁴

A mudança por parte do Estado em sua forma de encarar o passado ficou muito bem evidenciada quando, na primeira “comemoração” do golpe de 1976 – ou “descomemoração – da administração Kirchner, o governo entregou às entidades de direitos humanos a sede da Escola Mecânica da Armada (ESMA) – localidade utilizada como centro de torturas e campo de concentração de prisioneiros durante a ditadura argentina –, para a construção de um futuro centro de memória. Em 24 de março de 2004, no 28º aniversário do golpe de Estado, o governo, cumprindo as novas diretrizes de Estado em relação à política de direitos humanos e ao passado do país, anunciou a criação do *Espacio de Memoria y Derechos Humanos* no prédio até então ocupado pela escola militar. Esse ato configura-se como um marco por se tratar não apenas de qualquer sede de um Centro Clandestino de Detenção, mas daquele de onde partiram os “voos da morte” e onde se acredita que tenham sido assassinadas e desaparecidas aproximadamente cinco mil pessoas. No espaço, atualmente conhecido como *Ex Esma*, aglutina-se a sede de diversas entidades ligadas à luta pelos direitos humanos e pela memória, além do *Archivo Nacional de la Memoria*.

Esse processo de condenação ao terrorismo de Estado por parte dos governos Kirchner demarca a transição da memória como testemunho para uma memória institucionalizada, tornando hegemônicas as representações respaldadas pelo Estado. As políticas de memória ganham uma centralidade sob o *kirchnerismo* através das estratégias de comemoração, criação de lugares de memória e de diversos atos simbólicos, proporcionando às representações da ditadura um renovado interesse como objeto de debate político. Uniram-se a esse novo marco da memória as influências e reivindicações da militância dos anos 1970, com a incorporação de muitos desses militantes no novo

¹⁷⁴ Cf. BISQUERT; LVOVICH, op.cit., p.79-90.

governo, implicando uma operação altamente seletiva, muitas vezes mistificadora, sobre esse passado.¹⁷⁵

3.1.4. O CINEMA ARGENTINO E OS TRABALHOS DE MEMÓRIA

Como já ressaltado no primeiro capítulo desta dissertação, o cinema não deixa de estar permeado pelas disputas das memórias no presente, vinculando-se às demandas da vida social do período pós-ditadura. Ao trabalharem o passado do regime ditatorial instalado em 1976, os filmes elaboram questões referenciadas no presente de suas produções.

O cinema argentino vem sendo utilizado como instrumento privilegiado de construção da memória do passado ditatorial há cerca de três décadas. As produções sobre a última ditadura passaram por diversas transformações ao longo desses anos, sendo possível identificar uma trajetória dos distintos enfoques e abordagens de tal tema e das problematizações desenvolvidas sobre esse passado.

As primeiras produções, realizadas no imediato pós-ditadura, tinham um caráter de denúncia dos atos de terrorismo de Estado. Para uma sociedade que começava a se deparar, a partir dos depoimentos das vítimas, com os efeitos produzidos pela repressão do Estado, era preciso mostrar a ação dos ditadores e dos agentes da “guerra suja”. Foi o caso de *A História oficial*, do diretor Luis Puenzo, produzido em 1985. O filme narra a trajetória de uma família de classe média, composta por uma professora indiferente ao regime e um empresário com relações com a máquina burocrática do Estado. Essa mulher, ao longo do desenvolvimento do filme, passa a suspeitar que sua filha adotada, Gabi, pode ser filha de militantes políticos presos pela ditadura. Esse filme, vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro, apresentou uma argumentação em sintonia com as reivindicações por justiça correntes na sociedade e com determinada memória que vinha sendo construída como hegemônica, uma memória baseada na teoria dos dois demônios. Nesse filme, apresenta-se uma sociedade inocente e ignorante do que se passava ao seu redor ou que, por medo, optou por não saber o que a cercava. O filme aponta, inclusive, para certa inocência cúmplice dos simpatizantes da ditadura. Nem a esposa de uma figura vinculada ao regime sabia ou desconfiava o que sucedia no país e, ao saber, se horroriza tanto quanto qualquer pessoa de boa consciência. De acordo com o crítico de cinema

¹⁷⁵ BISQUERT, Jaquelina; LVOVICH, Daniel. *La cambiante memoria de la dictadura: discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Los Polvorines: Universidad de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008, p.83-87.

Gonzalo Aguilar, os filmes lançados entre 1984 e 1988 tendem a denunciar o que aconteceu ou o que “os outros” fizeram, sem uma análise mais crítica sobre o passado.¹⁷⁶ É também o caso da produção *La noche de los lápices*, filme que aborda a história de um grupo de estudantes da cidade de La Plata vítimas da repressão. Não se tratava de guerrilheiros, mas apenas de jovens estudantes idealistas que reivindicavam um direito para os estudantes, um passe livre nos transportes. O filme apresenta a ideia de que o terror estatal não preservava ninguém, podendo atingir qualquer inocente.

Na série de novas produções cinematográficas, também passarão por um incremento as que trabalham os diversos aspectos que envolvem o passado da ditadura argentina, dessa vez identificada por olhares distintos, decorrentes da entrada de uma nova geração de cineastas, que utilizarão o espaço cinematográfico como espaço de militância política contra o esquecimento do passado. Agora já não há mais a necessidade de apresentar ao público aquilo que se manteve silenciado pela repressão, visto que as histórias do passado ditatorial e as disputas pelos sentidos e o não esquecimento permearam a trajetória dos debates na sociedade.

Infância clandestina, centrando seu foco na perspectiva de uma criança em relação ao passado da ditadura, apresenta uma forma de representação das memórias daquele período inserida nesse contexto de novos olhares elaborados pelos “empreendedores de memória”, no qual o cinema argentino contemporâneo aparece como campo também de disputas. É o que se pretende demonstrar a seguir.

3.2. INFÂNCIA CLANDESTINA: RECONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES E A REIVINDICAÇÃO DA LUTA POLÍTICA DA GERAÇÃO DOS 70

“-Quiero estar com vos para siempre.
-¿Me lo prometes?
-Con toda mi alma.”¹⁷⁷

Infância clandestina opera uma reflexão crítica sem deixar de reivindicar e de se posicionar em determinado campo das disputas pela memória do período. Tendo

¹⁷⁶ Cf. AGUILAR, Gonzalo. *Imágenes de lo real: la representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería, 2007.

¹⁷⁷ Cena de *Infância clandestina* onde Juan promete fidelidade ao seu primeiro amor, a amiga de escola Maria. Cena em 01:26:59.

construído um roteiro a partir de sua trajetória familiar, o diretor pertence a uma nova geração de cineastas argentinos, filhos de desaparecidos políticos, que buscam no cinema formas de expressão de suas identidades pessoais e coletivas. São representantes dessa busca documentários como *Los rubios* (Albertina Carri, 2003)¹⁷⁸ e *Papá Ivan* (María Inés Roqué, 2004),¹⁷⁹ filmes que privilegiam a tentativa de reconstrução da identidade desses filhos/diretores a partir da remontagem da trajetória de vida dos pais desaparecidos. Não é possível deixar de dissociar a presença marcante de uma memória afetiva: o ato de remontar tais trajetórias se insere na busca pela compreensão das suas próprias.

O diretor de *Infância clandestina*, Benjamín Ávila, é filho da militante *montonera* Sara Ernesta Zermoglio, sequestrada e desaparecida desde 1979. Sara tinha um relacionamento com Horácio Mendizábal, membro da direção nacional dos *Montoneros* e chefe militar da organização, assassinado em 19 de setembro de 1979. No exílio em Cuba, o casal teve outro filho, Diego, sequestrado pelos militares após o desaparecimento da mãe (em 13 de outubro de 1979), e localizado pelos familiares apenas em 1984.¹⁸⁰ *Infância clandestina* não foi o primeiro trabalho em que o diretor recuperou sua biografia e a memória dos desaparecidos da ditadura. Em 2004, Benjamín Ávila produziu o documentário *Nietos: Identidad y Memoria*, no qual reuniu depoimentos em que filhos de desaparecidos remontam suas próprias histórias. Para o diretor, foi importante dar voz aos filhos de militantes desaparecidos, pois essa geração pode contribuir na reconstrução desse passado com olhares diferentes dos daqueles que vivenciaram diretamente a ditadura: “*Creo que mi generación puede aportar un nuevo punto de vista sobre la dictadura, basado en otras vivencias, otros motivos y otros debates. El enfoque de los nietos no pertenece al pasado sino que es el presente.*”¹⁸¹

A dimensão subjetiva da reconstrução da identidade de um filho de desaparecidos é indissociável da estrutura de *Infância clandestina*. Segundo o diretor, “*Lo supe desde siempre [que faria uma ficção sobre guerrilheiros e uma criança] porque está basada en mi propia infancia. A los trece años decidí que me iba a dedicar al cine y siempre me*

¹⁷⁸ LOS RUBIOS. Direção: Albertina Carri. Produção: Marcelo Céspedes e Barry Ellsworth. Roteiro: Albertina Carri, Santiago Giralt e Alan Pauls. Argentina, 2003. DVD (85 min).

¹⁷⁹ PAPÁ Ivan. Direção: María Inés Roqué. Produção: Gustavo Montiel Pagés, Ángeles Castro, Hugo Rodríguez e David Blaustein. Roteiro: María Inés Roqué. Argentina e México, 2004. DVD (55 min).

¹⁸⁰ Dados disponíveis no site das Avós da Praça de Maio: http://www.abuelas.org.ar/Libro/html/r_170.htm Último acesso em 12 fev. 2016.

¹⁸¹ LOMA, Pedro. “Nietos”, de Benjamín Ávila. *Como hacer cine*, 20 dez. 2004. Disponível em: http://www.comohacercine.com/articulo.php?id_art=1020&id_cat=3 Último acesso em: 19 nov.2015.

prepare para hacer esta película.”¹⁸² Contudo, é possível depreender do filme de Benjamín Ávila uma narrativa que evidencia dimensões que vão além de uma recuperação individual. Nos créditos finais, além de dedicar a produção à memória de sua mãe – e é relevante a utilização, no crédito, de “*Detenida-Desaparecida*”, expressão comumente usada pela militância para se referir aos assassinados e desaparecidos pela ditadura, o que também evidencia certo alinhamento com a memória hegemônica do período –, aos irmãos, ao pai e aos filhos, o diretor dedica a obra “*a todos los Hijos, Nietos, Militantes y a todos aquellos que han conservado la fe*”.¹⁸³ Em contraposição a sujeitos retratados pelo cinema, principalmente como vítimas do aparato estatal, observa-se a construção de sujeitos concebidos como atores políticos.

Mais importante do que a homenagem direta, é representativo o posicionamento que reivindica determinada memória sobre o passado ditatorial, ao tratar positivamente a luta política desenvolvida pela geração dos pais do diretor. A representação das figuras dos pais e do tio de Juan se afasta das concepções que retratam a geração desses indivíduos como romântica, porém ingênua. O filme se esforça em apresentar personalidades complexas, ambíguas e não homogêneas, evitando personagens caricaturais e ressaltando o caráter revolucionário do combate empreendido por setores da juventude da geração dos anos 1960 e 1970. *Infância* expõe a trajetória da família de Juan não como fruto de um simples roubo juvenil ingênuo, mas como resultado de escolhas conscientes decorrentes da militância política daqueles indivíduos. Isso pode ser evidenciado na observação da construção dos personagens Horácio, Cristina e Beto. Independentemente das distintas características de cada um, é possível identificar um traço em comum aos três militantes *montoneros*: a certeza e a confiança na opção por uma vida intrinsecamente ligada e dedicada à luta política revolucionária. Ainda que essa caracterização desloque a figura dos guerrilheiros como vítimas para a de agentes políticos conscientes, cabe a ressalva de que essa caracterização, apesar de apresentar a ambiguidade de sujeitos submetidos a erros e acertos, conferindo densidade humana aos seus dramas e escolhas, evidencia certa mitificação e transformação da figura dos guerrilheiros como heróis.

¹⁸² GOLDBAR, Pablo. “Infancia clandestina – Entrevista a Benjamín Ávila, entre la responsabilidad social, la historia y el homenaje”. *About.com*, 11 jan. 2013. Disponível em: <http://peliculas.about.com/od/Entrevistas/a/Entrevista-a-Benjamin-Avila-Infancia-Clandestina.htm>
Último acesso em: 19 nov. 2015.

¹⁸³ 01:46:16

Entretanto, é preciso ressaltar que na produção do cinema documental é muito evidente uma ambiguidade na produção cinematográfica dos “filhos”, pois há um distanciamento e estranhamento maiores em relação aos pais militantes, ao contrário de *Infância clandestina* que se posiciona a favor do ideário político dos pais, além de reivindicar o resgate desse ideário no presente. No documentário *Papá Ivan*, a diretora María Inés Roqué mostrou a vida de seu pai, um destacado dirigente *montonero*. A filha-diretora tenta desvendar as opções do pai, entrevistando antigos companheiros e militantes. De forma incisiva, e muitas vezes dura, Roqué questiona a opção política daquela geração e a escolha pelas armas como forma de ação. A imagem do pai, apresentado à menina como herói desde a infância, agora é contestada e desconstruída pela adulta. A celebração pretendida transforma-se em crítica à luta armada. *Los Rubios* segue por caminhos semelhantes. A diretora Albertina Carri busca reconstruir a trajetória e a história de sua família. Os pais, militantes *montoneros*, tentaram se integrar em uma comunidade popular para se esconderem da perseguição da ditadura argentina. Ao longo do documentário, Carri se confronta com as opções dos pais e acaba por elaborar um estranhamento e distanciamento com a imagem que sempre teve deles.¹⁸⁴

A ambiguidade do cinema documental com as memórias dos filhos em relação aos pais, em comparação com o tom de celebração de *Infância clandestina*, representa também certa tensão nas memórias em disputas. Cabe registrar que o novo marco de memória estabelecido a partir de 2003 não se deu sem um reequilíbrio de forças e divisões, o que refletiu, inclusive, em uma divisão dos movimentos por direitos humanos. Para algumas vozes desses movimentos, a memória se converteu em “hipermemória”, transformando as vítimas da ditadura em heróis revolucionários, de forma acrítica, semelhante a um mito.¹⁸⁵ Na análise das representações fílmicas de *Infância clandestina* evidencia-se outro tipo de ambiguidade, o que torna o filme interessante para a investigação histórica. O tom de celebração das figuras dos pais-militantes, no espírito da memória hegemônica pós-2003, é muito bem demarcado nessa produção. Contudo, *Infância clandestina* aparenta um esforço em contextualizar as escolhas daquela geração, em busca de fugir dos maniqueísmos mistificadores ou puramente condenatórios. Esse esforço pode ser percebido na tentativa de contextualização da cultura política dos

¹⁸⁴ FERRERAS, Norberto. A ditadura militar na Argentina: do esquecimento à memória total. In: REIS, Daniel Aarão; ROLLAND, Denis (orgs.). *Modernidades alternativas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008, p.153.

¹⁸⁵ BISQUERT; LVOVICH, op. cit., p.74.

revolucionários daquele tempo, representada na figura dos pais e do tio do menino Juan, e no esforço de contextualizar as condições que levavam às opções pela presença de uma criança naquele ambiente. Nos próximos tópicos procuraremos desenvolver essas questões de forma mais completa.

3.2.1. JUAN: A CRIANÇA EM OPOSIÇÃO À PASSIVIDADE DIANTE DO MUNDO ADULTO

O conjunto dos elementos que compõem o personagem Juan contraria a noção de que uma criança é, invariavelmente, um agente incapaz de atuar sobre a realidade à sua volta. As situações vivenciadas pelo menino ao longo do filme não o identificam como um sujeito inocente sem a dimensão dos aspectos dramáticos decorrentes da luta clandestina de seus pais, nem como um sujeito inábil para atuar diante dos problemas inerentes à luta em que sua família está envolvida. Como qualquer outra pessoa, o menino referencia sua experiência diretamente nas experiências de seus pais, nas dos pais ou dos amigos. No caso de Juan, suas vivências são marcadas pela presença significativa das experiências de militância política de seus pais, com riscos adicionais pelo fato dessa militância ser exercida também através das armas. Juan presencia desde muito cedo os perigos que seus pais correm, mas não é apenas um simples espectador, visto que a criança também corre riscos reais iguais aos de seus pais, quando é exposta a um enfrentamento armado ou a alguma outra ação violenta.

Na sequência-prólogo de *Infância clandestina*, Juan é exposto aos mesmos perigos enfrentados por seus pais quando a família se envolve em uma troca de tiros decorrente de uma emboscada. Esse confronto é precedido pela primeira cena do filme, na qual há o contato inicial do espectador com a família. Após a exibição da cartela com o letreiro “*Esta película está basada en hechos reales*”¹⁸⁶ – demarcando o filme como uma representação ficcional, mas, ao mesmo tempo, proporcionando uma sensação de realidade com mais apelo para o público¹⁸⁷ –, o primeiro plano do filme é inserido em *fade in*: um close na janela molhada pela chuva, de dentro de um carro em movimento durante a noite, no qual estão Horácio, Cristina e Juan. O menino dorme de mãos dadas com a mãe, enquanto a imagem de Cristina (vivida por Natalia Orero), enquadrada em um reflexo na janela lateral, aparenta estar preocupada. Horácio, fora do quadro, chama

¹⁸⁶ 00:01:30

¹⁸⁷ ESTEVES, Ana Camila. Espectatorialidade cinematográfica e a experiência ficcional nos filmes baseados em fatos reais. *Razón y palabra*, México, n.74, noviembre 2010/enero 2011.

o menino para despertá-lo avisando que já chegaram em casa.¹⁸⁸ A luz dessa cena tem os tons verde-escuros que predominarão nos momentos de maior dramaticidade ao longo do filme (Figura 22).



Figura 22 – Primeiros planos de *Infância clandestina*.

Em seguida, fora do carro, a câmera acompanha em close no nível do chão os três personagens, caminhando pela calçada em ritmo acelerado e com a sobreposição do intertítulo “Argentina, 1975”.¹⁸⁹ Ao chegarem à porta de casa, Horácio avisa que está sem cigarros e que dará uma volta para comprá-los. Nos planos seguintes (Figura 23), ele observa a aproximação de um carro suspeito – um Ford Falcon, tipo de automóvel utilizado pelas polícias argentinas e pelos grupos paramilitares da *Triple A* e que seria amplamente empregado pelos órgãos de repressão das Forças Armadas para o sequestro e desaparecimento de pessoas, após 1976 –¹⁹⁰ e recua de volta à casa gritando por Cristina. Nesse momento, do ponto de vista de Juan, Horácio aparece de costas sacando uma pistola.¹⁹¹ Há um corte para um plano enquadrando frontalmente a aproximação do carro indo em direção à família. Em seguida, um tiro é disparado por um dos ocupantes do veículo, do qual se observa apenas o braço com uma arma em punho.

¹⁸⁸ 00:01:52

¹⁸⁹ 00:01:58

¹⁹⁰ SEOANE, María. “La orden que dio la dictadura para la compra de Falcon verdes sin patentes”. *Clarín*, Buenos Aires, 23 mar 2006. Disponível em: <http://edant.clarin.com/diario/2006/03/23/elpais/p-01163793.htm> Acesso em: 19 nov 2015.

¹⁹¹ 00:02:25



Figura 23 – A família clandestina é emboscada pela *Triple A*.

O plano seguinte, com Cristina e Juan em contra-plongé, exibe a personagem sacando uma arma ao mesmo tempo em que joga o menino ao chão.¹⁹² Nesse ponto, as imagens encenadas pelos atores transformam-se em ações representadas por desenhos, como histórias em quadrinhos, forma adotada pelo diretor para representar as cenas de violências explícitas do filme (Figura 24).

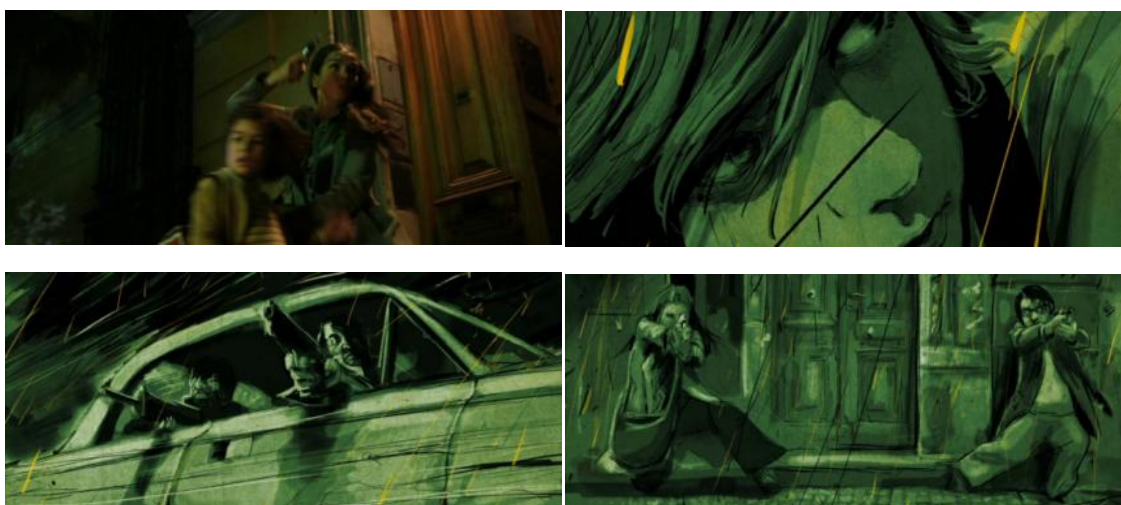


Figura 24 – Transposição das imagens encenadas para desenhos.

Segundo Benjamín Ávila, as imagens da violência política da ditadura argentina (repressão, torturas, assassinatos) já foram demasiadamente exploradas pelo cinema do país em outros momentos, e por isso o diretor não teve a preocupação de detalhá-las em uma representação realista, privilegiando assim sua dimensão psicológica. Ademais, a utilização dos quadrinhos como suporte se prestou ao auxílio da construção do universo

¹⁹² 00:02:30

de Juan, transportando o espectador para a perspectiva do menino: “*en esas escenas estamos dentro de su cabeza y queríamos que el espectador sienta, hacia el final de la película, que es Juan.*”¹⁹³

Mesmo que não se atribua um caráter de vítima inocente e passiva a Juan, apresentando as contradições decorrentes de seu contato íntimo com um mundo adulto, a criança continua sendo uma criança, com um universo lúdico, com seus dramas, suas descobertas, seus medos e suas vontades como as de qualquer menino da mesma idade.

3.2.2. INFÂNCIA CLANDESTINA E A FUGA DO MELODRAMA DICOTÔMICO: CONTEXTUALIZAÇÃO DO IMAGINÁRIO REVOLUCIONÁRIO

Outro ponto interessante é a encenação ficcional densa do drama da presença de uma criança em meio às tensões cotidianas da clandestinidade, bem como dos sérios riscos desse contexto, sem recorrer a uma simples dicotomia do melodrama clássico que induza o espectador a questionar a atitude dos pais a partir de uma leitura condenatória maniqueísta. Há uma contextualização daquele cotidiano a partir das realidades decorrentes das opções políticas dos pais. Ainda que seja possível estabelecer avaliações éticas em relação à opção dos pais por levar uma criança junto de si para uma operação arriscada como a *Contraofensiva*, o filme contextualiza o complexo clima daqueles anos e dos ideais que motivaram uma opção que pode soar como descabida nos dias atuais.¹⁹⁴ Em entrevista, Benjamín Ávila esclareceu algumas das suas motivações para retratar a militância daquela geração, não como sinônimo de morte, mas como forma de luta para a transformação.

*La construcción del discurso del miedo que se terminó de instalar en los '80 en la Argentina asoció a la militancia con la muerte. “Mirá que sí militás, te matan, ¿eh?”. Cuando, en realidad, es: “Mirá que se militás, defendés tus ideas, podés ser feliz, podés tener la construcción de un mundo real mucho mejor. Te pueden matar, es parte de las cosas”. Pero no es solo “te van a matar”. Y esa idea de “te van a matar” es la que quedó impregnada en la sociedad.*¹⁹⁵

¹⁹³ GOLDBAR, op. cit.

¹⁹⁴ Esse ponto será desenvolvido mais adiante.

¹⁹⁵ RANZANI, Oscar. “Militancia no es sinónimo de muerte, sino de crecer”. *Página 12*, Buenos Aires, 20 maio 2012. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-25270-2012-05-20.html> Último acesso em: 19 nov. 2015.

Ao longo do filme são enquadrados diversos elementos que permitem a identificação da opção consciente daquela geração pela vida revolucionária até as últimas consequências – consequências relacionadas tanto aos riscos impostos aos filhos quanto à própria morte dos militantes (que, afinal, se concretiza no filme). Para a construção dessa caracterização, duas sequências são centrais na narrativa. A primeira, um plano-sequência com uma discussão entre Horácio e o tio Beto, que opõe duas figuras aparentemente antagônicas, mas complementares. A segunda, a dramática sequência da discussão entre Cristina e sua mãe. Mais do que um choque geracional e um embate entre distintos posicionamentos políticos, trata-se de uma confrontação entre a certeza militante e o medo das pessoas comuns diante do quadro de terror que permeava a sociedade argentina naqueles anos.

3.2.2.1 Horácio e Beto: tempo de compromisso x presente de felicidade

A rotina clandestina da família passou por uma momentânea, mas radical mudança, em virtude da necessidade de realização de uma festa às pressas para Juan, que havia sido surpreendido pela “descoberta” da data do aniversário de Ernesto em sala de aula. Sem saber como lidar com a notícia, Juan convidara os amigos de turma para uma comemoração em sua casa. Consciente ou inconscientemente, deixando sobressair seu conflito entre uma vida normal e outra secreta, o menino quebra as rígidas regras de segurança da família que precisou se reorganizar para manter a aparência da normalidade clandestina diante da presença de pessoas estranhas. Tio Beto (personagem de Ernesto Alterio), o elo de Juan com uma experiência adulta mais delicada, se incumbiu de organizar a comemoração, entregando um “presente” ao menino. No dia da festa, Beto levou para casa a avó do menino, mãe de Cristina. Amália (vivida pela experiente Cristina Banegas) não via a família desde a saída para o exílio e se emociona ao reencontrar um neto já crescido, além de conhecer a neta ainda bebê, Vicky. A cena da chegada da avó é bastante simbólica (Figura 25). Amália é retirada da caminhonete da família com os olhos tapados por vendas, uma condição imposta pelas condições de clandestinidade, mas que, ao mesmo tempo, remete à imagem dos sequestrados pelos órgãos de repressão das Forças Armadas que, ao serem raptados, permaneciam por todo o tempo do cárcere totalmente encapuzados ou com os olhos vendados. Ainda com os olhos fechados a personagem tenta

reconhecer o neto apalpando sua face.¹⁹⁶ Um gesto que demarca uma ligação entre o passado e o presente, mas com sinais invertidos: a avó, um dos símbolos emblemáticos da luta por justiça e reparação ainda ativa nos dias de hoje (seja com as *Abuelas* ou as *Madres de Plaza de Mayo*), assume a representação das vítimas, mas reencontrando seus familiares ao invés da morte e da ausência.



Figura 25 – Chegada da avó.

Apesar de demonstrar contentamento pela presença de Amália, Horácio entende o gesto de Beto como uma irresponsabilidade diante das regras de segurança às quais a família deveria seguir estritamente. Em seguida à cena anterior, Horácio e Beto iniciam uma discussão no galpão da casa, em um plano-sequência (Figura 26) iniciado com um enquadramento que opõe Horácio e Beto, tendo uma mesa, ao centro, separando os dois. A câmera se posiciona atrás de Horácio, que é apresentando em primeiro plano, com Beto em um plano um pouco mais afastado.¹⁹⁷ Horácio pergunta ao irmão se ele está louco pelo fato de levar Amália à casa da família. Beto pede que Horácio se tranquilize e avisa que tomou todas as precauções necessárias, no que é questionado por essa atitude ser contrária às medidas de segurança. Horácio demonstra muita irritação diante da tranquilidade de Beto: “Quantas vezes eu tenho que repetir? A vida não é uma grande aventura. Você não é nenhum idiota. Você não tem mais quatro anos”.¹⁹⁸ Beto, com ironia e zombando da postura de liderança do irmão, responde ao mesmo tempo que presta continência, como um soldado: “Já está tudo pensado e executado, meu comandante!”.¹⁹⁹ Horácio se mostra mais exaltado e Beto tenta convencê-lo de que é preciso relaxar um pouco. “Quando você vai desfrutar um pouco do que estamos fazendo?”.²⁰⁰ Beto, como

¹⁹⁶ 00:41:45

¹⁹⁷ 00:43:25

¹⁹⁸ 00:43:41

¹⁹⁹ 00:43:49

²⁰⁰ 00:43:58

que implorando, se aproxima do rosto de Horácio e insiste em querer saber quando o irmão desfrutará do fato de toda a família estar reunida enquanto a luta revolucionária prossegue. “Desfrutar que estamos aqui, que estamos juntos. Deveria estar feliz porque vamos conseguir”.²⁰¹ Horácio não é tocado por essa sensibilidade e lembra: “Não me fale de felicidade, seu idiota. Você sabe que tempo é agora? É tempo de compromisso!”.²⁰² Os dois batem boca, falam ao mesmo tempo e se agredem verbalmente. Beto afirma que se dedica à luta desde sempre e que não vê sentido em ser cobrado por isso. Nesse instante, Juan entra no quadro e fica parado na porta do galpão observando seu pai e tio discutindo, sem ser visto pelos dois. Beto pega em cima da mesa uma caixa com tecidos e faixas coloridas que serão utilizados na festa e argumenta: “Isso também é necessário e importante. Se não, que sentido tem tudo isso que estamos fazendo?”.²⁰³ “Agora não é tempo disso Beto! Agora, não.”²⁰⁴, afirma Horácio. “Ao contrário, é agora. Agora. Se há algo que eu aprendi em tantos anos nessa merda é que é agora. O agora se constrói hoje, aqui (aponta com o dedo para o peito), com isso. Não tanto com isto (apontando para a cabeça)”.²⁰⁵ Desta vez, Horácio é quem ironiza: “Romântico de merda que você é...”.²⁰⁶ Em seguida, observa a presença do filho parado na entrada, escondido. Beto o chama para dentro para que o menino possa ouvir o que os adultos discutem e Juan pergunta o porquê deles estarem brigando. Beto caminha em direção ao sobrinho dizendo que o Horácio não entende nada. Este, então, retruca, chamando o irmão de idiota. O comportamento dos dois adultos se transforma com a presença do garoto e ambos passam a se agredir verbalmente, a esbravejar palavrões e a tentarem humilhar-se mutuamente. O enquadramento destaca Juan no centro do quadro, na ponta da mesa, com o pai de um lado e o tio de outro. A aparência é de que a pessoa mais equilibrada na cena é o menino, que permanece em silêncio.

²⁰¹ 00:44:07

²⁰² 00:44:12

²⁰³ 00:44:27

²⁰⁴ 00:44:34

²⁰⁵ 00:44:46

²⁰⁶ 00:44:48



Figura 26 – Plano-sequência da discussão entre Horácio e Beto.

Nesse plano-sequência é possível destacar a demarcação do contraponto construído entre Horácio e Beto. Nessa sequência é nítida a confrontação entre os distintos posicionamentos dos familiares-guerrilheiros. De um lado, a felicidade, o desejo de fruir o presente; de outro, o tempo de compromisso: compromisso com a luta, compromisso com os que morreram durante o percurso, compromisso com o futuro. A razão versus a emoção: “o tempo é de compromisso” x “o agora se constrói hoje”. Sentimentos contraditórios, mas com o ponto de interseção na certeza e na confiança das opções. Horácio tem a certeza na vitória e o entendimento de que é preciso ser racional e eficaz. Pelas lentes dos óculos onipresentes do comandante guerrilheiro o não compromisso de Beto é a expressão de um romantismo ingênuo. Por outro lado, Beto entende que a seriedade sisuda – mas não descompromissada, afinal, Beto está de corpo e alma nessa luta – não faz sentido se não trazer benefícios agora. A revolução deve ser vivida também no presente; não está localizada em um futuro que talvez nunca chegue.

3.2.2.2. Discussão entre Cristina e Amália: *la carne al asador*

Após o debate entre Horácio e Beto, a festa de aniversário de Juan ocorre sem problemas, com a presença de diversas crianças da escola e um intervalo de relaxamento das tensões da casa (ver ANEXO, Figura 69). No término da comemoração, a família se reúne na cozinha, reorganizando a casa.²⁰⁷ Juan e a avó brincam à mesa. Cristina se junta à mãe e ao filho avisando que pôs Vicky para dormir. As duas iniciam um diálogo em

²⁰⁷ 00:48:24

plano-contraplano (ou *shot-reverse-shot*) com close em seus rostos.²⁰⁸ Amália, demonstrando alívio, diz que se sente feliz por conseguir encontrar a família, e Cristina, também aliviada, diz que é bom vê-la ali. A personagem reforça a necessidade de que a mãe não conte a ninguém que os encontrou. Amália afirma saber que deve manter o silêncio e pergunta, retoricamente, se planejam ficar no país. Cristina não responde e o diálogo é interrompido pela voz de Beto, que, fora do plano, pede que “Amalita” se tranquilize e que desfrutem a noite juntos. O plano se abre e apresenta todos na cozinha. Beto se retira e o diálogo entre mãe e filha é retomado. A câmera alterna em closes em Juan, que, ao mesmo tempo que continua brincando, se mantém atento ao diálogo. “Eu sei que vocês sabem perfeitamente o que fazem, mas a situação do país... eu não entendo por que vocês voltaram justamente agora”, diz Amália.²⁰⁹ Cristina não quer conversar sobre o assunto e interrompe a mãe com um beijo e a pergunta sobre uma tia. No jogo de cena do diálogo observa-se Horácio fumando em segundo plano, atrás de Amália, que insiste em debater com a filha, sem sucesso. No plano seguinte, Horácio, em close, manda Juan ir para a cama dormir. O plano abre para Juan, que observa Cristina guardar seu brinquedo enquanto Horácio diz para Amália que a família está bem. Juan permanece na mesa observando o diálogo dos adultos (Figura 27).



Figura 27 – Juan acompanhando a discussão entre os adultos.

Amália então propõe um trato: ficar com as crianças. “Você está louca. São meus filhos”, responde Cristina. Amália: “São meus netos”.²¹⁰ Horácio, ainda no fundo do plano, tenta mediar o início de um desentendimento pedindo à Cristina que não insista na discussão. A personagem rebate de forma veemente afirmando que Amália não tem o direito de dizer o que ela deve ou não fazer. No primeiro plano, Juan bebe um refrigerante, atento ao debate. Em seguida, Horácio ordena novamente que o garoto saia da cozinha e se junta à mesa. O menino se retira, mas se esconde atrás de uma parede contígua. Num

²⁰⁸ 00:48:50

²⁰⁹ 00:49:55

²¹⁰ 00:50:43

plano geral da sala para a cozinha, enquadrando Horácio, Amália e Cristina em silêncio à mesa, Beto entra no quadro e tenta quebrar o gelo da situação ao lembrar, mais uma vez, que aquela é uma noite de festa (Figura 28).



Figura 28 – Tensão na família.

Cristina se levanta e Horácio assume a sua posição na mesa e no diálogo em plano-contraplano com a sogra. Amália, demonstrando angústia, tenta convencer Horácio a respeito da situação das crianças, mas o personagem rechaça afirmando que não insista, pois “isso jamais acontecerá”.²¹¹ Amália segue afirmando que a família está em perigo, pois a situação do país é muito grave. O enquadramento é direcionado para Beto, que, também sentado, reforça que todos estão muito bem, vivendo uma vida normal. Juan está no segundo plano, atrás da parede e ainda observando. “Normal? Você acha normal que a criança tenha o nome de não sei quem e que faça aniversário em não sei que data?”²¹² A câmera enquadra o rosto de Juan ouvindo, e, em segundo plano, a mesa, fora de foco (Figura 29).



Figura 29 – Juan segue acompanhando a discussão.

²¹¹ 00:51:34

²¹² 00:51:54

Fora do quadro, Cristina diz: “Sabe o que eu não suporto, mamãe?” – ao mesmo tempo, Juan e Amália direcionam o olhar para Cristina – “Não suporto o seu medo, não suporto seu pânico. Uma vida toda limitada pelo medo.”²¹³ Close no rosto de Amália, em desespero: “Vocês devem fugir, vocês estão em perigo! Eles estão matando gente!”²¹⁴ Cristina prossegue: “Covarde! Você é uma tremenda covarde! Papai tinha razão. Você passou a vida inteira sem fazer nada pelos outros!”. Amália implora pela fuga da família e Cristina grita, muito próxima à mãe, expondo a firmeza de seus ideais e de sua opção militante: “Você não me conhece. Não faz ideia de como eu penso. Se acontecer algo comigo eu prefiro que meus filhos sejam entregues aos meus companheiros do que a você”. Beto, fora do quadro, tenta apartar a discussão. Amália responde, estupefata: “Você quer que seus filhos sejam guerrilheiros?”²¹⁵ Cristina assente com a cabeça e pergunta qual é o problema em ser guerrilheiro. Há um corte e o enquadramento segue para close em Juan, que está atento à discussão, atrás da parede, com a mãe e a avó no segundo plano, fora de foco. “Você sabe para que servem os guerrilheiros?”, Cristina pergunta à mãe. Há outro corte para primeiro plano em perfil da mãe e da filha frente à frente. Amália responde ao questionamento da filha, com a certeza de que as atitudes do casal beiram ao suicídio: “Para serem mortos”.²¹⁶ Ambas gritam e se agridem verbalmente, em desespero (Figura 30).

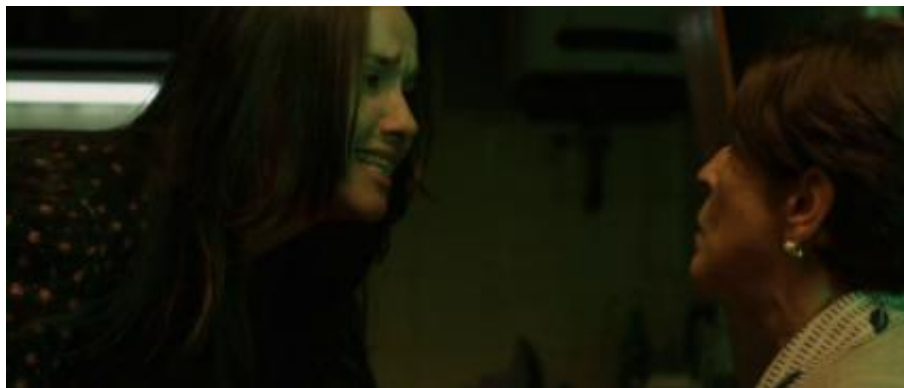


Figura 30 – Cristina e Amália se agridem verbalmente: o ápice das divergências entre duas gerações e visões de mundo.

Horácio também grita e bate na mesa exigindo que encerrem o bate-boca, pois na casa não pode haver gritaria. Em seguida, se volta para Beto, responsabilizando-o por ter gerado aquela situação ao levar Amália para a casa. Novamente, Beto tenta apaziguar os

²¹³ 00:52:00

²¹⁴ 00:52:12

²¹⁵ 00:52:17

²¹⁶ 00:52:49

ânicos, pedindo compreensão para Cristina e Amália. O diálogo em plano-contraplano de Horácio e Amália recomeça e agora é a vez de o militante expressar a sua certeza: “Amália, entendo o seu ponto de vista. E também entendo que você nunca pôde entender o nosso, e sei que não será agora que entenderá. Mas não diga que isso é uma loucura, porque não é. E no fundo você também sabe que não é.”²¹⁷ Repete-se o corte para o close em Juan, atrás da parede e atento às falas. Em seguida, volta-se ao plano de Amália. Ela se agarra a um derradeiro e dramático argumento: “Tenho medo.” Horácio prossegue: “Você pode ter medo. Todos temos medo.”²¹⁸ Amália insiste, enquanto alternam planos enquadrando Cristina e depois Beto, ambos pensativos: “Vocês devem ir embora. É muito perigoso ficar.”²¹⁹ Horácio desiste da conversa, se levanta da mesa e diz que já está ficando tarde. Beija Amália, dizendo que todos a amam. Cristina e Amália se encaram e, após um momento de silêncio, se abraçam muito emocionadas. “Eu te juro que dará tudo certo”, promete Cristina.²²⁰ No plano seguinte, Beto se aproxima de Juan, ainda atrás da parede, para chamar o menino para se despedir da avó. Juan, Cristina e Amália se fundem em um abraço emocionado, construindo uma imagem que pode ser lida como a união de três gerações separadas pelo terrorismo de Estado e pelos ideais levados até o limite (Figura 31).



Figura 31 – Três gerações fundidas em um abraço.

O último plano da sequência é um plano geral frontal da cozinha com toda a família se despedindo de Amália (Figura 32). Beto, com a venda nas mãos, se retira do plano levando Amália embora, enquanto entra em *off* a narração de Cristina explicando para Juan o porquê de ele ter esse nome (homenagem a Perón) e os motivos da avó chamá-

²¹⁷ 00:53:45

²¹⁸ 00:54:07

²¹⁹ 00:54:13

²²⁰ 00:55:01

lo de *pollito* (franguinho, pintinho): Amália tem horror ao peronismo e não admite que a filha tenha feito essa homenagem.²²¹



Figura 32- Despedida de Amália.

Essa sequência talvez seja a mais representativa no filme da complexidade do drama vivenciado pelos guerrilheiros: o descompasso entre as expectativas revolucionárias e a conjuntura do país (“vivemos uma vida normal” x “estão matando gente”; “prefiro filhos guerrilheiros” x “guerrilheiros servem para morrer”). Ao mesmo tempo, representa como um filme sobre a ditadura pelo ponto de vista infantil consegue trabalhar um tema mais amplo a partir da dimensão da vida privada, do cotidiano, reforçando uma das principais características dos filmes de infância: realizar representações a partir do deslocamento da vida pública para a privada, mas sem perder a perspectiva do todo.

A sequência apresenta claramente duas visões de mundo bem distintas na sociedade argentina daquele período. De um lado, a certeza e a fé revolucionárias, que mesmo diante de todos os sinais em contrário, com a prisão e a morte permeando o cotidiano, com o peso da vida clandestina, mantinham a esperança na vitória (“*Perón o muerte, venceremos*”, como dizia uma das palavras de ordem *montoneras*). De outro, um posicionamento comum à boa parte das pessoas: setores que não se envolviam diretamente com a política e nem participavam das esferas de poder, que mantinham suas vidas rotineiramente. Pessoas comuns que levavam vidas comuns, mas que tinham suas vidas atravessadas pela violência política do período.²²²

A angústia de Amália pressentindo o iminente desastre às portas da família, ao trazer para dentro da casa o mal estar da lembrança de que o perigo que está do lado de

²²¹ 00:55:23

²²² Cf. CARASSAI, Sebastián. *Los años setenta de la gente común – la naturalización de la violencia*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.

fora é concreto e certo, simboliza a apreensão e a angústia de milhares de famílias argentinas que tiveram seus familiares assassinados e desaparecidos, além do sequestro e desaparecimento de centenas de crianças. Ao tratar de um drama em sua dimensão particular (o futuro incerto de uma família e de crianças diante de uma violência à espreita), *Infância clandestina* tem a capacidade de simbolizar um drama maior e coletivo, para além de uma simples experiência individual. Para além da transposição às telas da biografia do diretor ou de apenas uma reelaboração individual de traumas por meio da arte – lembremos, Benjamín Ávila teve seus pais assassinados e um irmão sequestrado –, a sequência observada é representativa do papel do filme como difusor de determinada memória, instrumento acionado com frequência no processo que tenta evitar o esquecimento do passado, que reivindica chagas ainda abertas e demandantes de esclarecimentos, mesmo na vigência de um marco de memória que respalda tais demandas. *Infância clandestina* mantém em destaque a experiência e os projetos daqueles sujeitos e grupos desaparecidos, torturados, assassinados, bem como de seus herdeiros e familiares.

3.3. INFÂNCIA E MORAL REVOLUCIONÁRIA: A PRESENÇA DE CRIANÇAS NO CONTEXTO DA LUTA CLANDESTINA

Neste momento, é válido retomar a questão da presença de uma criança em meio ao combate revolucionário de seus pais e à construção da representação dessa posição em *Infância clandestina*. Antes de remontar a alguns exemplos apresentados pelo filme, é necessário demarcar que a opção dos pais por manter seus filhos ao seu lado não era uma exceção ou um ponto fora da curva na cultura política das organizações revolucionárias dos anos de 1970. Como expresse anteriormente, por mais que possa haver, a partir das visões contemporâneas, uma condenação ética da opção dos pais em expor seus filhos aos riscos que corriam, é preciso perceber que essa exposição não era vista por parte das organizações revolucionárias como algo nocivo, mas, em certa medida, como positiva. É preciso evitar o anacronismo de enxergar nas posições morais daquele período e daquela geração determinadas perspectivas do tempo presente. Ainda que o filme seja simpático às ideias daquela geração, em sintonia com a memória hegemônica construída a partir dos anos 2000, conforme demonstrado, o filme remonta um elemento polêmico daquela cultura política para além de uma simples glorificação ou demonização.

A guerrilha argentina está inserida em um processo de florescimento, nas décadas de 1960 e 1970, de diversos movimentos políticos armados, não apenas latino-americanos, mas palestinos, asiáticos e de países europeus, como a Alemanha (com a organização Fração do Exército Vermelho, conhecida como Grupo Baader-Meinhof) e a Itália (com as Brigadas Vermelhas). Tais movimentos enfatizavam a utilização das ações armadas como meio para a criação de condições revolucionárias visando à transformação das sociedades. É importante ressaltar que se vivia um tempo em que se apresentavam como vitoriosas diversas experiências de transformações sociais a partir da vitória de lutas armadas, como a Revolução Chinesa, a Revolução Cubana, a revolução argelina, o combate do Vietnã contra a agressão dos Estados Unidos, além das diversas lutas de libertação colonial na África. Na América Latina, em particular, terão ampla aceitação e difusão as teorias de formação de um foco guerrilheiro como condição inicial para os processos revolucionários – o foquismo.²²³

Aquele particular momento histórico estava permeado não apenas por críticas que colocavam em xeque as estruturas políticas de poder, mas também por uma crítica sociocultural mais ampla que pretendia transformar as pautas éticas e morais tradicionais. Tempos em que, para a revolução, não bastavam apenas as condições objetivas, mas era necessária, na mesma medida, a formação de um novo homem, com uma nova moral.

Ainda que haja o risco de generalização das análises, pode-se observar, em documentos de organizações revolucionárias argentinas que eram contemporâneas aos *Montoneros*, debates que se detinham em analisar a questão moral e comportamental dos militantes, evidenciando alguns traços da cultura política daquelas organizações no período. Ressalvadas as devidas particularidades das diversas organizações da esquerda revolucionária argentina, bem como a distância entre teoria e prática dos militantes, é possível identificar no artigo *Moral y proletarización*²²⁴ – escrito em 1972 por Luis

²²³ Nos diversos movimentos revolucionários dos países latino-americanos nas décadas de 1960 e 1970 houve uma multiplicidade de concepções de luta armada (foco guerrilheiro, guerra popular prolongada, coluna guerrilheira, etc.) que foram adotadas – em maior ou menor escala – por variadas organizações, não cabendo neste espaço um debate mais completo. Basicamente, o foquismo teve por base as elaborações desenvolvidas na obra de Régis Debray, *Revolução na revolução*, que propõe a constituição de um agrupamento guerrilheiro como a vanguarda dirigente da luta revolucionária, independente do nível de enraizamento dessa elite política nas lutas sociais. O *foco* agiria como a centelha inicial das lutas revolucionárias, aglutinando, posteriormente, as massas em movimento. Cf. BARÃO, Carlos Alberto. A influência da Revolução Cubana sobre a esquerda brasileira nos anos 60. In: MORAES, João Quartim de; REIS, Daniel Aarão. *História do Marxismo no Brasil. Volume 1: o impacto das revoluções*. Campinas: Editora Unicamp, 2013, p.229-278.

²²⁴ ORTOLANI, Luis. *Moral y proletarización. Políticas de la Memoria*, Buenos Aires, n.5, p. 93-102, Verano 2004/2005.

Ortolani, dirigente do PRT-ERP –²²⁵ que o comportamento adotado pelos pais de Juan não está deslocado quando observado da perspectiva da moral revolucionária daquelas organizações político-militares. Esse documento trata de questões relacionadas ao amor livre, à família, ao casamento, à educação dos filhos e a outros elementos da vida cotidiana, sendo esse artigo considerado por diversos testemunhos como instrumento-chave de constituição das subjetividades do militante revolucionário.²²⁶

O documento explicita a indivisibilidade dos papéis de pais e de revolucionários: “*el hecho de ser un buen padre o madre no se contrapone sino que se complementa con la formación de un revolucionario cabal*”. Ao revolucionário cabe estabelecer uma relação pais-filhos que desconstrua os traços individualistas na criação das crianças. Na educação dos filhos, os pais devem explorar todas as suas potencialidades, assim como o revolucionário deve proceder consigo mesmo, suprimindo as necessidades de “desenvolvimento integral” comuns a qualquer adulto, e “*entre esas necesidades de la persona humana figura en primer término la integración al proceso histórico que vivimos.*”

O fato de que uma criança acompanhe os pais revolucionários não implica uma irresponsabilidade de enxergá-la como um pequeno adulto autossuficiente. Antes de tudo, crianças são crianças e assim devem ser tratadas. Cabe aos pais, gradualmente, explicar a elas as questões da luta revolucionária e inseri-las na realidade que as cerca, respeitando suas idades e seu nível de compreensão, mas sempre atentos ao caráter de uma ética baseada na vida coletiva.

(...) nuestra primera obligación hacia ellos es brindarles los elementos de comprensión de sus circunstancias en términos adecuados a su edad en cada caso y prestarles la protección que su vulnerabilidad e indefensión requieren. Pero esta atención debemos brindarla de una manera revolucionaria, no individualista. Brindar la desde el punto de vista de una ética basada en la vida colectiva. Esto quiere decir que por un lado la atención de los hijos no

²²⁵ Diferentemente do ecletismo político dos *Montoneros*, o *Partido Revolucionario de los Trabajadores – Ejército Revolucionario del Pueblo* (PRT-ERP) foi uma das principais organizações revolucionárias da esquerda argentina do anos 60/70, não vinculada ao peronismo. Criado em 1965, o PRT propunha a necessidade de construção de um partido baseado no marxismo e no leninismo para conduzir a luta revolucionária na Argentina. Em 1970, o partido passou a desenvolver atividades político-militares e adotou a via armada como tática principal para a luta revolucionária, culminando na criação de um braço armado, o ERP. Em 1975, o PRT-ERP tentou estabelecer uma coluna guerrilheira na região de Tucumán, no norte da Argentina, mas foi praticamente dizimado a partir do *Operativo Independencia*, operação que mobilizou um enorme aparato militar do Estado e é considerada precursora do aparelho repressivo e de desaparecimento de pessoas estabelecido após o golpe de 1976. Cf. CARNOVALE, Vera. *Los combatientes – historia del PRT-ERP*. Madrid: Siglo Vientiuno Editores, 2011.

²²⁶ Cf. ORBETI, Alejandra. La moral según los revolucionarios. *Políticas de la Memoria*, Buenos Aires, n.5, p. 77-84, Verano 2004/2005.

*puede contraponerse al conjunto de las actividades de un revolucionario sino integrarse en ellas. Los hijos de los revolucionarios deben compartir todos los aspectos de la vida de sus padres, incluso a veces sus riesgos.*²²⁷

A educação da criança diante da atividade revolucionária de seus pais não constitui uma atividade inferior ou de menor relevância. Constitui-se em uma tarefa de todos os que cercam os jovens, sejam parentes ou outros companheiros que compartilhem os espaços em comum, “*constituye una verdadera tarea, tan importante como cualquier otra tarea político-militar pues se trata nada menos que de la educación de las futuras generaciones revolucionarias, las que tendrán sobre sus hombros la tarea de construir el socialismo.*”

A integração de uma criança na atividade revolucionária dos pais foi expressa em algumas cenas de *Infância clandestina*, tendo sido encenado o compartilhamento dos espaços comuns com militantes revolucionários e o convívio com as tarefas da organização guerrilheira. Além dessa integração, podem-se observar algumas características do cotidiano das atividades clandestinas dos *Montoneros*.

Em um momento de intimidade, deitado à cama dos pais, Juan pergunta ao pai sobre os motivos da bandeira argentina utilizada pelos *Montoneros* não conter a imagem do sol, contendo apenas as listras horizontais, azuis e brancas. O desenvolvimento da cena é iniciado com close nas mãos de Horácio, enquanto o pai-guerrilheiro guarda no fundo de um armário alguns documentos e materiais de propaganda da organização guerrilheira. Demonstrando naturalidade, Juan ajuda o pai, que solicita ao filho o repasse de outros materiais que estão sobre a cama. Com planos próximos, a sensação transmitida é de extrema intimidade entre pai e filho. Após alguns closes nas mãos de Juan repassando os documentos é feito um close em uma pistola, repousada na cama, ao lado de Juan. Entretanto, quando o menino toca na arma, Horácio relembra que é proibido tocar no armamento (Figuras 33).

²²⁷ ORTOLANI, op. cit., p. 100-101.



Figura 33 – Intimidade entre pai e filho: o convívio com a rotina revolucionária.

Em seguida, há um corte para uma cena com o carro da família entrando no quintal da casa. Do ponto de vista de Juan, a partir de seu quarto, observa-se Cristina abrindo o portão para dar passagem ao veículo. Sua expressão é de seriedade e vigilância. Nos planos seguintes, Juan se dirige à porta de seu quarto, entreabrindo-a para observar o que ocorre na sala de casa (Figura 34). Com o enquadramento a partir do ponto de vista do menino, pode-se ver Horácio dando ordens para que adultos entrem no recinto. Juan fecha a porta, procurando não ser observado. Olhando novamente, a visão é a de homens e mulheres com vendas nos olhos, posicionados lado a lado. Cristina pergunta se podem retirar as vendas, mas Horácio afirma que não antes de fecharem as cortinas. O clima de tensão e silêncio é abrandado com a ordem para retirada das vendas. Sempre do ponto de vista de Juan, observa-se um clima de alívio e companheirismo, com os militantes se abraçando, sorrindo e saudando uns aos outros. Após um breve momento de descontração, os militantes *montoneros* seguem novas ordens. Nos planos imediatamente seguintes, podemos observar expressões do militarismo da organização guerrilheira. Beto, hierarquicamente abaixo de Horácio, comanda a formação de ordem-unida: “Atenção! Ao companheiro Daniel (codinome de Horácio), vista!”. “Descansar!”²²⁸ comanda Horácio, que passa a dar instruções aos militantes. Como chefe militar, indica

²²⁸ 00:18:22

que o comando do grupo cabe somente a ele enquanto durar a reunião na casa. Além disso, transmite as instruções para a operação *Contraofensiva*: “No dia de hoje, estão formadas as Tropas de Agitação Especiais, número dois. Pelotão número dois. A companheira Charo entregará a vocês os nossos equipamentos de defesa. E, em breve, entregaremos os equipamentos de interferência de sinais.”²²⁹ Horácio passa a palavra para Cristina e a câmera a acompanha, ainda a partir do ponto de vista de Juan. Cristina, com desenvoltura, abre uma caixa com armamentos, colocando uma pistola em sua cintura e repassando outras aos companheiros (ver ANEXO, Figuras 85-87). Em um corte, retornando para dentro do quarto, Juan tenta acalmar sua irmã, que começa a chorar. A voz de Horácio, fora do quadro, é ouvida por Juan: “Antes de começarmos com as instruções... Beto”.²³⁰ O ponto de vista do enquadramento volta para o de Juan. Beto é observado em primeiro plano, de pé, com Horácio no segundo plano. “Vamos recordar os companheiros caídos na luta revolucionária.”,²³¹ conclama Beto. Os militantes passam a lembrar de cada um dos guerrilheiros recentemente mortos, com a saudação tradicional dos movimentos populares: “Presente!”. Nesse momento, o enquadramento passa para um close no rosto de Juan, mostrando o menino por trás da porta entreaberta sussurrando a saudação, assim como os guerrilheiros: “Presente!”²³²

²²⁹ 00:18:39

²³⁰ 00:19:28

²³¹ 00:19:33

²³² 00:19:40



Figura 34 – Juan acompanha uma reunião *montonera*; expressões do militarismo da organização guerrilheira e sua atividade clandestina.

Após as cenas das atividades de organização dos guerrilheiros, há uma passagem para uma sequência reunindo fragmentos do cotidiano dos revolucionários na casa, alternando os momentos de tranquilidade, de companheirismo, de tensão, de debates e de cumprimento e compartilhamento de tarefas. A sequência se inicia com planos mostrando os militantes em confraternização, em um churrasco, tendo como trilha uma canção em voz e violão cantada por Cristina. Além da suave canção, a presença do som de pássaros e uma luz clara. Há uma sucessão de planos, ora apresentando passagens de relaxamento, ora demonstrando o peso das tarefas (Figura 35). Juan acompanha todos esses momentos, observando ou agindo: o menino divide o vinho com os pais; auxilia na camuflagem de dólares e cápsulas de armas em caixas de chocolate; observa, com ternura, o canto de sua mãe; e olha com desejo para uma das militantes. Juan também acompanha os debates políticos: “Essas decisões que parecem difíceis, que parecem complexas... Bem, são decisões que temos que tomar. Temos que fazer um trabalho de aprofundamento, de conscientização. Justiça. Justiça popular”,²³³ argumenta Horácio para os outros militantes, ainda que o menino, enquanto ouve, esteja agindo apenas como uma criança e brincando com caixas de chocolate.

²³³ 00:2 1:27



Figura 35 – Entre a vida normal e o peso das tarefas.

O compartilhamento de espaços e ações em comum e a educação naquele cotidiano de luta coletiva são muito bem evidenciados nessas passagens de *Infância clandestina*. Essas passagens apresentam, também, uma encenação do cotidiano e das ambiguidades da vida militante e clandestina, com seus momentos de prazer, dedicação e coletividade, mas permeadas pelas tensões das tarefas e pelos riscos iminentes.

Além das sequências descritas acima, outras passagens de *Infância clandestina* apresentam expressões da moral revolucionária dos militantes daquela geração e da perspectiva de criação do “novo homem”. Na sequência do dramático diálogo entre Cristina e Amália (descrita no tópico 3.2.2.2), a guerrilheira *montonera* não se furta em afirmar à mãe que prefere que os filhos sejam criados por outros companheiros do que entregues à avó, caso os pais morram ou sejam presos. Mais do que bravatas emotivas decorrentes de uma discussão entre mãe e filha, há na cena elementos da moral revolucionária. Na constituição do homem novo pela qual os filhos estão passando não pode haver retrocessos. Devolvê-los para a família, especialmente famílias de origem não proletária, constituiria uma deformação na sua moral, visto que as crianças seriam expostas a um modo de vida alheio às necessidades do homem novo.

Finalmente, esta actitud [educação do homem novo] debe ser complementada con la seria atención que deben prestar las organizaciones revolucionarias al cuidado de los hijos de los compañeros muertos o prisioneros. La organización tenderá a ocuparse no sólo de los aspectos materiales más urgentes de ese cuidado, sino también a promover la integración del niño a una nueva unidad familiar en el seno de la organización. Esto es particularmente importante en los casos de hijos de compañeros de extracción no proletaria. Generalmente estos niños que dan en manos de abuelos o tíos y de esta manera todo lo que sus padres hayan avanzado en la lucha contra el individualismo burgués y pequeño-burgués, lo perderá el niño al volver a

*recibir en el hogar de sus abuelos o tíos la influencia de la hegemonía burguesa.*²³⁴

Observar o comportamento dos militantes com as lentes de hoje pode gerar uma percepção de deslocamento, de exotismo ou mesmo de atitudes criminosas adotadas pelos pais ao expor seus filhos aos riscos da luta revolucionária. Como afirmado anteriormente, *Infância clandestina* procura construir personagens que refletem alguns dos posicionamentos daquele período histórico. Contudo, não pretendo com isso transmitir a ideia de que aquilo que torna o filme relevante é o fato de reproduzir fielmente o passado (como se fosse possível tal reprodução). Seria um equívoco apontar esse, ou qualquer outro filme, como tentativa de reprodução fiel de uma época. Como exposto ao longo desta dissertação, as produções cinematográficas exprimem as múltiplas tensões decorrentes tanto do presente das produções quanto da linguagem própria do cinema. E exprimir opções não equivale a reproduzi-las fielmente como uma cópia da época. Na verdade, percebo as representações de *Infância clandestina* como parte da tentativa do diretor de construir uma narrativa que, busca valorizar os ideais que motivaram setores daquela geração (e, por conseguinte, os próprios pais do diretor). Ao mesmo tempo que busca apresentar as histórias daquele passado por um novo olhar, fugindo da simples representação do horror da ditadura, através da representação do cotidiano de uma criança e de sua família, Benjamín Ávila busca defini-los como atores políticos ativos. Nesse processo, reforça as escolhas dos personagens como expressões de uma determinada cultura política que embasava os comportamentos e as opções dos grupos políticos dos anos 70. Vale ressaltar que esse resgate dos valores daquela geração está inserido em um momento específico das disputas pelas memórias daquele passado, qual seja, um resgate promovido pelas organizações de familiares das vítimas da ditadura e respaldados pelas políticas públicas de memória e justiça do Estado argentino após 2003.

²³⁴ ORTOLANI, op. cit., p.101

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O PONTO DE VISTA DA INFÂNCIA SOBRE AS DITADURAS DE BRASIL E ARGENTINA: APONTAMENTOS SOBRE AS PARTICULARIDADES E RELEVÂNCIAS DESTA FORMA DE REPRESENTAÇÃO FÍLMICA

Esta dissertação teve como objetivo observar e analisar as representações fílmicas das ditaduras civis-militares de Brasil e Argentina produzidas pelos filmes de infância realizados pelo cinema dos dois países contemporaneamente, bem como o papel desses filmes como lugares de construção e vetores de memória. A partir das observações dos múltiplos aspectos construídos por *O ano em que meus pais saíram de férias* e *Infância clandestina*, buscou-se identificar a influência das disputas pela memória do período na construção dos filmes, bem como, em um movimento dialético, o papel dos filmes como expressões dessas disputas, desempenhando um papel na construção/reconstrução das memórias das ditaduras. Além disso, na trajetória de análise dos filmes selecionados para este trabalho, foi possível depreender determinadas especificidades dos “filmes de ditadura”, construídos a partir de um olhar infantil, produzidos nos anos 2000, em relação à cinematografia empreendida sobre o período realizada em épocas anteriores.

Através do exame de *Infância* e *O ano*, evidenciou-se que os filmes sobre as ditaduras latino-americanas baseados na perspectiva de crianças – e não exclusivamente na trajetória de adultos ou personagens e fatos históricos de destaque do período – têm a particularidade de reelaborarem as tensões entre as representações de aspectos públicos e privados. Sem pretensões conclusivas e compreendendo os limites da presente pesquisa – há a devida compreensão de que a observação das particularidades dos aqui nomeados “filmes de infância” foi feita com base em apenas dois filmes, ainda que significativos, em um universo cinematográfico amplo – é possível afirmar que os filmes de infância permitem o deslocamento do protagonismo da dimensão pública (a luta política propriamente dita; a representação da luta armada; a caracterização da repressão política etc.) para a dimensão privada (a vida cotidiana de uma criança, de um bairro, as pessoas comuns etc.), ampliando os olhares e possibilidades de tratamento do passado ditatorial desses países na segunda metade do século XX.

Vale ressaltar que a cinematografia sobre o período das ditaduras civis-militares de Brasil e Argentina, produzida nos anos posteriores aos regimes de exceção, caracterizou-se por privilegiar histórias ligadas às seguintes questões: as resistências aos

regimes (especialmente as histórias relacionadas à luta armada dos grupos das esquerdas revolucionárias); as tensões e os aspectos da repressão política (casos de *Garage Olimpo* e *Batismo de Sangue*); a representação de segmentos sociais alheios às disputas políticas do período, mas que, por algum motivo, repentinamente se descobrem diante de uma realidade opressiva e violenta (exemplos de *A História Oficial* e *Pra frente Brasil*, que reproduzem de forma clara a “teoria dos dois demônios”, conceito trabalhado nos capítulos anteriores). Por outro lado, os filmes com olhar infantil, entre diversas possibilidades, permitem uma ampliação das abordagens das temáticas relacionadas ao processo histórico das ditaduras brasileiras e argentinas, bem como um aprofundamento de aspectos do cotidiano daquelas sociedades diante dos regimes de exceção. Ainda que em graus variados, em cada um dos filmes analisados nesta dissertação, a tortura, os confrontos entre as oposições e o regime, os personagens e os acontecimentos políticos mais notórios cedem espaço para o enfoque no cotidiano das pessoas comuns, das angústias de militantes e familiares anônimos, e também para a abordagem de demais aspectos da sociedade no período. No deslocamento do foco do protagonismo das histórias de militantes ou dos acontecimentos macropolíticos para o ponto de vista de crianças e da vida cotidiana, possibilita-se a diversificação e ampliação dos olhares de abordagem do período histórico. Isso não significa que nesses filmes haja uma simples inversão de prioridades de abordagem fílmica: o eixo principal das narrativas dos filmes *O ano em que meus pais saíram de férias* e *Infância clandestina* ainda é decorrente principalmente das conjunturas políticas das ditaduras e dos desdobramentos destas sobre os dramas dos personagens. Entretanto, destaca-se nos filmes de infância a possibilidade de multiplicação das abordagens e um enfoque mais expressivo sobre o cotidiano das sociedades ou das pessoas comuns. Os filmes de infância podem ser uma porta aberta para o tratamento do cotidiano das ditaduras latino-americanas, ampliando os olhares e enriquecendo os debates sobre esse passado.

No caso de *Infância clandestina*, por exemplo, ainda que sejam determinantes na estrutura narrativa os aspectos de uma vida clandestina decorrente diretamente da luta política de uma organização revolucionária contra o governo, observa-se uma reflexão mais expressiva sobre os impactos da opção dos pais-militantes na vida de uma família e no cotidiano de formação de uma criança. Em outras palavras, ainda que nesse filme haja uma presença marcante das referências à luta política, o foco da narrativa, ao centrar-se no drama de um menino e sua família, possibilita reflexões que não ficam restritas às

representações da ditadura em si, mas permite uma observação mais detalhada do cotidiano daquela época: o que significava ser criança naquele contexto histórico (e além: o que significava ser filho de militantes revolucionários naquela conjuntura); as tensões decorrentes da busca por uma vida normal, apesar das dificuldades apresentadas por aquele contexto; o embate geracional das diferentes perspectivas de vida de pais e filhos etc. Já no caso de *O ano em que meus pais saíram de férias*, é possível observar, de forma ainda mais clara do que em *Infância*, representações e enfoques mais ampliados do cotidiano da sociedade brasileira do início dos anos 1970, afora a abordagem de aspectos do período ditatorial para além das representações consagradas pela cinematografia de ficção sobre a ditadura, como a tortura e os conflitos entre os movimentos de resistência e o regime de exceção. Em *O ano*, sobressaem elementos de pouco destaque nos “filmes de ditadura”, como o cotidiano de um bairro de classe média baixa, a vida rotineira de personagens comuns, o papel da televisão e a sua instrumentalização pelo regime, o papel do futebol como metáfora e espelho da sociedade brasileira etc.

Portanto, a partir dos indícios observáveis nos filmes trabalhados nesta dissertação, é possível afirmar, sem a presunção de inferir uma regra geral, que a contribuição mais destacada desses filmes de infância sobre as ditaduras de Brasil e Argentina é a de permitir abordagens mais complexas e a ampliação das perspectivas temáticas relacionadas àquele período, ultrapassando narrativas dicotômicas, mas sem perder a perspectiva crítica em relação àqueles regimes. Ademais, considero positivo que cada filme, à sua maneira, exerça um papel – mas não apenas – de mediação na denúncia e na condenação das arbitrariedades e das permanências daquele passado no presente.²³⁵ *Infância clandestina* se propõe a resgatar e valorizar o ideário político daquela geração de militantes e abordar de forma simbólica, e em alguns momentos contundente,²³⁶ o trauma relacionado ao assassinato e desaparecimento de milhares de argentinos. Através,

²³⁵ Sobre as intenções dos realizadores, ressalte-se que os propósitos dos diretores são secundários na demonstração das características reveladoras dos filmes de olhar infantil. A relevância do filme como fonte histórica está em perceber o que a encenação ficcional dos eventos históricos pode indicar sobre a construção da memória e as disputas do presente, já que o essencial dos filmes como fonte histórica é o caráter de mediação na representação das tensões e das disputas. Ressalvando esse aspecto, portanto, cabe apontar que, em *Infância clandestina*, o diretor Benjamín Ávila reconhece (como destacado no Capítulo 3) o caráter engajado do filme, além de uma reprodução intencional da conjuntura política da ditadura argentina. Ao contrário do diretor argentino, Cao Hamburger explicitou a intenção de não realizar qualquer reflexão direta sobre o momento político do país, mas apenas narrar a história de uma criança (conforme descrito no Capítulo 2).

²³⁶ Como exposto no capítulo de análise de *Infância clandestina*, o filme argentino exhibe nos primeiros minutos da produção uma sucessão de cartelas de crédito indicando a conjuntura histórica na qual o filme se baseia, além de ressaltar o caráter repressivo dos anos da última ditadura argentina.

principalmente, dos dramas em torno de uma criança e sua família, o filme foi capaz de evitar os excessos caricaturais, conforme demonstrado no capítulo 3. Ao contrário, a produção tem o mérito de demonstrar a complexidade daquelas escolhas e as consequências decorrentes das opções políticas daquela geração, mas sem idealizar ou romantizar a luta daqueles revolucionários. Com relação ao Brasil, em *O ano em que meus pais saíram de férias*, também o filme aparece como vetor da denúncia e da condenação da ditadura brasileira, ainda que de forma menos explícita do que em *Infância clandestina*. São apresentados pelo filme elementos, ora mais explícitos, ora menos explícitos, que, como um todo, montam uma paisagem da ditadura: o silêncio dos pais-militantes que não podem revelar o seu destino; o silêncio da comunidade sobre o paradeiro e sobre a posição política dos pais da criança; a televisão e a apresentação de peças da propaganda política da ditadura; a presença de um indivíduo, possivelmente algum integrante dos órgãos de repressão do governo brasileiro, que destoa da paisagem de uma universidade; o ataque policial à mesma universidade; as frases de protestos nos muros; e, talvez o mais relevante, a figura do desaparecido político.

Neste momento, cabe apresentar algumas indagações sobre as motivações do cinema, não apenas dos filmes de ditadura, pela escolha por histórias de infância. Em relação aos filmes com o protagonismo de crianças, quais seriam as particularidades que favoreceriam o deslocamento da esfera pública para a privada, bem como a capacidade – ao menos teoricamente – de representação mais complexa e múltipla do cotidiano? Quais características distinguiriam tais filmes de outras produções, tornando-as relevantes? Ainda que não haja conclusões definitivas, a partir das considerações observadas na trajetória desta dissertação, é possível indicar alguns apontamentos que buscam clarificar as referidas indagações.

Inicialmente, é preciso compreender que o protagonismo de olhares infantis em longas-metragens de ficção não é uma exclusividade dos filmes sobre as ditaduras latino-americanas produzidos nos anos 2000. A escolha por histórias baseadas na perspectiva de crianças se insere em um movimento mais amplo na cinematografia mundial contemporânea. Nas últimas décadas, foram produzidos títulos de grande sucesso de bilheteria e premiação que tiveram crianças como personagens centrais das narrativas. São os casos de: *A vida é bela* (1998), produção italiana vencedora do Oscar de melhor filme estrangeiro, em 1999; *A*

culpa é do Fidel (2006), filme francês que permaneceu em cartaz nos cinemas brasileiros por quase um ano, superando, inclusive, a bilheteria do país de origem; e a coprodução britânica-estadunidense *O menino do pijama listrado* (2008).

De acordo com Ismail Xavier, a opção por representações cinematográficas a partir de protagonistas infantis está relacionada à potencialidade da criança como representação do aspecto universal dos dramas dos seres humanos: “(...) figura do infante, espécie de reserva do que ainda pode gerar compaixão, encarnar valores, prometer; personagem por isso mesmo central no cinema mundial contemporâneo, cujo lema parece ser: a criança é o universal que nos resta.”²³⁷ Em que pese a possibilidade nada desprezível de que uma das diversas opções pelo recurso a crianças como protagonistas possa relacionar-se a um cálculo instrumental de seus produtores – ou seja, a opção pela produção de filmes de infância estaria submetida a um apelo, a uma fórmula de sucesso que assegure maiores retornos financeiros –, acredito que a compreensão desse fenômeno não se restrinja às escolhas estritamente comerciais. Nesse sentido, ainda segundo Ismail Xavier, há que se considerar o apelo particular do cinema contemporâneo ao eleger representações centradas no ponto de vista de crianças, especialmente as que vivenciam situações-limite. Além do sucesso, essa escolha atenderia às necessidades de expressão de uma atualização de valores humanistas: “Numa conjuntura em que a tendência do cinema é se concentrar no eixo moral de experiências vividas em encontros singulares (...) não surpreende o efeito catártico e o sucesso de um cinema recuperador de esperanças, notadamente aquelas mediadas por situações-limite vividas por uma inocência desprotegida.”²³⁸

Outro ponto que não se pode perder de vista, e já ressaltado no início deste trabalho, é a dimensão afetiva da memória na opção dos diretores pela representação fílmica da ditadura a partir do olhar infantil. Afinal, no caso de *O ano em que meus pais saíram de férias* e *Infância clandestina*, os diretores foram crianças quando das ditaduras em seus países. Dessa forma, não é possível desconsiderar esse elemento de reconstrução do passado e de identidades a partir de uma perspectiva de um tempo idealizado de felicidade. Ainda que nesse “tempo de felicidade” tenha havido traços traumáticos relacionados diretamente às ditaduras, como no caso do diretor argentino Benjamín Ávila.

²³⁷ XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro dos anos 90. *Praga Estudos Marxistas*, São Paulo, n.9, p. 97-138, 2000, p.132.

²³⁸ XAVIER, op. cit., p. 136.

Ismail Xavier, nesse sentido, ressalva que essa opção carrega o risco de recair em fórmulas de simplificação, que construam histórias “edificantes”, modelos naturais à “imaginação melodramática”.²³⁹ Na definição de Peter Brooks, autor responsável por buscar as raízes históricas do gênero melodramático, o melodrama é uma forma “na qual a polarização e a hiperdramatização de forças em conflito representam a necessidade de situar e tornar evidentes, legíveis e operativas as escolhas abrangentes ligadas aos modos de ser”²⁴⁰. Isso quer dizer: além do favorecimento às “reduções de quem não suporta ambiguidades, nem a carga de ironia contida na experiência social”,²⁴¹ o fundamental nessa forma de representação é a dimensão moral. “Apanágio do exagero e do excesso, o melodrama é o gênero afim às grandes revelações, às encenações do acesso a uma verdade que se desvenda após um sem-número de mistérios, equívocos, pistas falsas, vilanias”,²⁴² destaca Ismail Xavier.

Contudo, em sentido oposto à ressalva enunciada por Ismail, foi possível observar nesta dissertação que, nos filmes analisados, cada um ao seu modo e com características distintas, ocorre um afastamento da forma do melodrama clássico de representação fílmica, no qual a complexidade histórica é enquadrada em termos de uma moral dicotômica. *Infância clandestina* e *O ano em que meus pais saíram de férias* são filmes que não recorrem a uma estrutura narrativa definida por dicotomias e que não reiteram aspectos comumente desenvolvidos pelos filmes de ditadura (a tortura e a violência repressiva; o ambiente perene de terror; a delimitação de campos antagônicos de combate), conforme demonstrado em outros momentos deste trabalho. Ao contrário, são obras que carregam sentidos que valorizam a complexidade e a ambiguidade das trajetórias dos personagens e de seus dramas, além de enquadrarem com mais destaque os aspectos do cotidiano, do dia a dia das sociedades nas ditaduras.

²³⁹ XAVIER, op. cit., p. 136.

²⁴⁰ SELIPRANDY, op. cit., p. 19.

²⁴¹ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 85.

²⁴² Idem, *Ibidem*, p. 39.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Gonzalo. *Imágenes de lo real: la representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería, 2007.

AGUILAR, Sérgio Luiz Cruz. “Regimes Militares e a Segurança Nacional no Cone Sul”. *Militares e Política*, Rio de Janeiro, n.9, p.64-82, jul./dez. 2011.

APREA, Gustavo. *Cine y políticas en Argentina: continuidades e discontinuidades en 25 años de democracia*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. “Memórias comparadas das esquerdas no Brasil e Argentina: o debate da luta armada”. Comunicação à XVI Conferência Internacional de História Oral. Praga, 2010. http://www.cedema.org/uploads/Araujo_MPN-2010.pdf
Acesso em: 25 jan. 2016.

ASTIZ, Eduardo. *Lo que mata de las balas es la velocidad. Una historia de la contraofensiva montonera del 79*. Buenos Aires: De la campana, 2005.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil: Nunca mais*. Petrópolis, Vozes, 1985.

AVELINO, Yvone Dias. “La Madre dos descamisados. Eva Perón: vida e trajetória política”. *Cordis*. Mulheres na História, São Paulo, v.2, n.13, p. 49-65, jul./dez. 2014.

BARÃO, Carlos Alberto. “A influência da Revolução Cubana sobre a esquerda brasileira nos anos 60”. In: MORAES, João Quartim de; REIS, Daniel Aarão. *História do Marxismo no Brasil*. Volume 1: o impacto das revoluções. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

BARROS, José D’Assunção. “História comparada – um novo modo de ver e fazer a história”. *Revista de História Comparada*, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p. 1-30, jun. 2007.

BARROS, José D’Assunção; NÓVOA, Jorge. (orgs). *Cinema-História: Teoria e representações sociais no cinema*. Petrópolis: Apicuri, 2008.

BAUER, Caroline Silveira. Um estudo comparativo das práticas de desaparecimento nas ditaduras civil-militares argentina e brasileira e a elaboração de políticas de memória em ambos os países. 2011. 445 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História/Departament d’Història Contemporània, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Universitat de Barcelona, Porto Alegre e Barcelona, 2011.

BISQUERT, Jaquelina; LVOVICH, Daniel. *La cambiante memoria de la dictadura: discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Los Polvorines: Universidad de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.

BRASIL. Relatório da Comissão Nacional da Verdade – Volume I – Parte V: Conclusões e recomendações. Brasília: CNV, 2014.

BRITO, Alexandra Barahona de. “Justiça transicional e uma política da memória: uma visão global”. In: MINISTÉRIO DA JUSTIÇA. *Revista Anistia Política e Justiça de Transição*. Brasília, n. 1, jan./jun. 2009.

BUTCHER, Pedro. “‘Batismo de sangue’ peca pelo didatismo”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 abr. 2007 (Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2004200722.htm> Último acesso em: 03 jan. 2016).

CALVEIRO, Pilar. *Poder e desaparecimento*. São Paulo: Boitempo, 2013.

CAMPOS, Esteban. “¿Locura, épica o tragicomedia? Las historias de la contraofensiva montonera en la era de la democracia consolidada.” *Estudios*, Córdoba, n.29, p.93-110, jan./jun.2013.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. “Populismo latino-americano em discussão”. In: FERREIRA, Jorge (org.). *O populismo e sua história: debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

CARASSAI, Sebastián. *Los años setenta de la gente común – la naturalización de la violencia*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.

CARNOVALE, Vera. *Los combatientes – historia del PRT-ERP*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

COSTA, Maria Cristina Castilho; IVO, Consuelo. Um filme com muitas portas. *Comunicação & Educação – Revista do Departamento de Comunicações e Artes da ECA/USP*, São Paulo, v. 12, n.2, p.69-77, maio/ago 2007, p.70-71.

D’ARAÚJO, Maria Celina. “Justiça Militar, segurança nacional e tribunais de exceção. 30.” *Encontro Anual da ANPOCS, 2006*. Disponível em: http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=3278 Último acesso em: 25 jan. 2016

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

DELICH, Francisco. “Desmovilización social, resstrukturación obrera y cambio sindical”. In: WALDMAN, Peter; VALDÉS, Ernesto. *El poder militar en la Argentina, 1976-1981*. Buenos Aires: Galerna, 1983.

DINGES, John. *Os Anos do Condor: uma década de terrorismo internacional no Cone Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DREIFUSS, René Armand. *1964: a conquista do Estado*. Petrópolis: Vozes, 1981.

EVITA Montonera – organo oficial del Partido Montonero (año de la contraofensiva popular), n.23, enero 1979.

FAUSTO, Boris. *Brasil e Argentina: Um ensaio de história comparada (1850-2002)*. São Paulo: Editora 34, 2004.

FERNANDÉZ, Jorge Christian. “Resistir es vencer: o Brasil e a *Contraofensiva Montonera*, 1979-1980.” *Anos 90 – Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, v.19, n.35, p.209-236, jul./2013.

FERRERAS, Norberto. A ditadura militar na Argentina: do esquecimento à memória total. In: REIS, Daniel Aarão; ROLLAND, Denis (orgs.). *Modernidades alternativas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FICO, Carlos. “Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FRANCO, Marina. Reflexiones sobre la historiografía argentina y la historia reciente de los años ’70. *Nuevo Topo – Revista de historia y pensamiento crítico*, Buenos Aires, n.1, p. 141-164, setiembre/octubre 2005, p. 143.

GILLESPIE, Richard. *Soldados de Peron. Los Montoneros*. Buenos Aires: Grijalbo, 1998.

GOLDBAR, Pablo. “Infancia clandestina – Entrevista a Benjamín Ávila, entre la responsabilidad social, la historia y el homenaje”. *About.com*, 11 jan. 2013. Disponível em: <http://peliculas.about.com/od/Entrevistas/a/Entrevista-a-Benjamin-Avila-Infancia-Clandestina.htm> Último acesso em: 19 nov. 2015.

GONÇALVES, Danyelle Nilin. “Os múltiplos sentidos da anistia”. In: MINISTÉRIO DA JUSTIÇA. *Revista Anistia Política e Justiça de Transição*. Brasília, n. 1, jan./jun. 2009.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

JELIN, Elizabeth. “¿Quiénes? ¿Cuándo? ¿Para qué? Actores y escenarios de las memorias.” In: VINYES, Ricard (ed.). *El Estado y la memoria: gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*. Barcelona: RBA, 2009.

_____. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

KORNIS, Mônica Almeida. “História e cinema: um debate metodológico”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.237-250, 1992.

LANUSSE, Lucas. *Montoneros: El mito de sus doce fundadores*. Buenos Aires: Vergara, 2005.

LARRAQUY, Marcelo. *Fuimos soldados. Historia secreta de la contraofensiva montonera*. Buenos Aires: Aguilar, 2006.

LEME, Caroline Gomes. Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil. 2011.389f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Departamento de Sociologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

_____. Podemos falar sobre isso agora? – a ditadura sob as lentes do cinema brasileiro dos anos 80. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo – Dossiê Artistas e Cultura em Tempos de Autoritarismo*. Santa Maria, n.7, p.272-297, Dossiê Maio 2012.

LIMITES a Chávez. *Folha de São Paulo*, 17 fev. 2009. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz1702200901.html> Acesso em: 29 jan. 2016.

LOMA, Pedro. “Nietos”, de Benjamín Ávila. *Como hacer cine*, 20 dez. 2004. Disponível em: http://www.comohacercine.com/articulo.php?id_art=1020&id_cat=3 Último acesso em: 19 nov.2015.

LUNA, Francisco Vidal; KLEIN, Herbert S. Transformações econômicas no período militar (1964-1985). In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

LVOVICH, Daniel. “Micropolítica de la dictadura: poder municipal y asociacionismo local, entre la aceptación y el distanciamiento”. In: BOHOSLAVSKY, Ernesto; SOPRANO, Gérman. *Un Estado con rostro humano: funcionarios e instituciones estatales en Argentina (de 1880 a la actualidad)*. Buenos Aires: UNGS, 2009.

MAGALHÃES, Lúvia. *Com a taça nas mãos: sociedade, Copa do Mundo e ditadura no Brasil e na Argentina*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

MARIANO, Nilson Cezar. Montoneros no Brasil: Terrorismo de Estado no sequestro-desaparecimento de seis guerrilheiros argentinos. 2006. 136 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

MIGNONE, Emilio. *Iglesia y dictadura: el papel de la iglesia a la luz de sus relaciones con el régimen militar*. Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional, 1986.

MOLFETTA, Andrea. “Texto e contexto no Novo Cinema Argentino dos anos 90”. *ECO-PÓS*, Rio de Janeiro, v.11, n.2, p.143-157, ago./dez. 2008.

MORETTIN, Eduardo. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n.38, p.11-42, 2003.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. “Fontes audiovisuais: a História depois do papel.” In: PINSKY, Carla (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. *Antíteses*, v.8, n.15 esp., p. 9-44, nov.2015.

NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. *A ditadura militar argentina 1976-1983: do golpe de Estado à restauração democrática*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

NUNCA MAIS: *informe da Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas na Argentina, presidida por Ernesto Sábato*. Porto Alegre: LP&M, 1984.

O'DONNELL, Guillermo. “Democracia en la Argentina. Micro y macro”. In: *Contrapuntos: ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización*. Buenos Aires: Paidós, 1997.

ONU denuncia Lei de Anistia no Brasil como “obstáculo para a Justiça”. *O Estado de São Paulo*, 02 dez. 2013. Disponível em: <http://politica.estadao.com.br/noticias/geral,onu-denuncia-lei-de-anistia-no-brasil-como-obstaculo-para-justica,1103228> Acesso em: 25 jan. 2016.

ORBETI, Alejandra. La moral según los revolucionarios. *Políticas de la Memoria*, Buenos Aires, n.5, p. 77-84, Verano 2004/2005.

ORTOLANI, Luis. Moral y proletarización. *Políticas de la Memoria*, Buenos Aires, n.5, p. 93-102, Verano 2004/2005.

PADRÓS, Enrique Serra. *As ditaduras de Segurança Nacional: Brasil e Cone Sul*. Porto Alegre: CORAG, 2006.

PALERMO, Vicente. “Algumas hipóteses comparativas entre Brasil e Argentina no século XX”. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, v.17, n.33, p. 123-130, jun. 2009.

POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento e silêncio”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

QUADRAT, Samantha Viz. “Batalhas pela justiça e pela memória”. *Anais do XXIII Simpósio Nacional de História*. Londrina. História: Guerra e Paz, 2005, p.1.

QUADRAT, Samantha Viz; ROLLEMBERG, Denise. (org.) *A construção social dos regimes autoritários – Brasil e América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

QUIROGA, Hugo. *El tiempo del proceso: conflictos y coincidências entre políticos y militares, 1976-1983*. Rosário: Ross, 1994.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.

RANZANI, Oscar. “Militancia no es sinónimo de muerte, sino de crecer”. *Página 12*, Buenos Aires, 20 maio 2012. Disponível em:

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-25270-2012-05-20.html>

Último acesso em: 19 nov. 2015.

REIS, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1997.

RODEGHERO, Carla Simone. “A anistia entre a memória e o esquecimento”. *História Unisinos*, São Leopoldo, v.13, n.2, p. 131-139, maio/agosto 2009.

ROLLEMBERG, Denise. “Memória, opinião e cultura política. A Ordem dos Advogados do Brasil sob a Ditadura (1961-1974)”. In: REIS, Daniel Aarão e ROLLAND, Denis (orgs.). *Modernidades Alternativas*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2008.

ROUSSO, Henry. Pour une histoire de la mémoire collective: l’après-Vichy. In: PECHANSKY, Denis; POLLAK, Michel; ROUSSO, Henry (org.) *Histoire politique et sciences sociales*. Bruxelas: Éditions Complexe, 1991.

SAFATLE, Vladimir. “Dois demônios”. *Folha de São Paulo*, de 11 jan. 2011. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz1101201106.htm> Acesso em: 25 jan. 2016.

SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson (org.). *O que resta da ditadura – a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

SAIN, Marcelo Fabián. “Argentina: democracia e Forças Armadas – entre a subordinação militar e os ‘defeitos civis’”. In: D’ARAÚJO, Maria Celina; CASTRO, Celso (orgs.). *Democracia e Forças Armadas no Cone Sul*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

SALAS, Ernesto. El debate entre Walsh y la conducción Montonera. *Lucha armada en la Argentina*, Buenos Aires, n.5, p.4-19, 2006.

SANTOS, Marcia de Souza. *A ditadura de ontem nas telas de hoje: representações do regime militar no cinema brasileiro contemporâneo*. 2009. Dissertação (Mestrado em História) –Programa de Pós-graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2009. p.166

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SELIPRANDY, Fernando. *Imagens divergentes, “conciliação” histórica: memória, melodrama e documentário nos filmes O que é isso, companheiro e Hércules* 56. 2012. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SEOANE, María. “La orden que dio la dictadura para la compra de Falcon verdes sin patentes”. *Clarín*, Buenos Aires, 23 mar 2006. Disponível em: <http://edant.clarin.com/diario/2006/03/23/elpais/p-01163793.htm> Último acesso em: 19 nov. 2015.

SILVEIRA, Eder. “Apologia das relações cinema e história”. *Revista do CCSH UFSM*, Santa Maria, v.12, n.1, p.77-86, 1999.

SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964-1985) e na Argentina (1976-1983). 2007. 234 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Centro de Pesquisa e Pós-Graduação sobre as Américas, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

VALDES, Jorge. *El terrorismo de Estado – La Doctrina de la Seguridad Nacional en Cono Sur*. México: Editorial Nueva Imagen, 1980

VALIM, Alexandre Busko. “História e Cinema”. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

_____. *Imagens vigiadas: uma História Social do cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954*. 2006. 302 f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

VEZZETI, Hugo. “Conflictos de la memoria em la Argentina – Um estudio histórico de la memoria social”. In: PÉROTIN-DUMON, Anne. *Historizar el pasado vivo en América Latina*. Santiago: Publicação eletrônica, 2007.

_____. *Pasado y presente: guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

WISNIKY, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

XAVIER, Ismail. A ilusão do olhar neutro e a banalização. *Praga Estudos Marxistas*, São Paulo, n.3, p.141-153, 1997.

_____. O cinema brasileiro dos anos 90. *Praga Estudos Marxistas*, São Paulo, n.9, p. 97-138, 2000.

_____. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZUKER, Cristina. *El tren de la victoria. Una saga familiar*. Buenos Aires: Sudamerica, 2003.

<http://memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine>

<http://www.abuelas.org.ar>

http://www.abuelas.org.ar/Libro/html/r_170.htm

<http://www.hijos-capital.org.ar>

http://www.imdb.com/title/tt1726888/business?ref =tt_dt_bus

FILMOGRAFIA

HISTÓRIA oficial. Direção: Luis Puenzo. Produção: Oscar Kramer, Marcelo Piñeyro, Margarita Gómez. Roteiro: Aída Bortnik e Luis Puenzo. Argentina, 1985. DVD (112 min).

INFÂNCIA clandestina. Direção: Benjámín Ávila. Produção: Luiz Puenzo. Roteiro: Benjámín Ávila, Marcelo Müller e Dieguillo Fernández. Argentina, 2011. DVD (112 min).

LA NOCHE de los lápices. Direção: Héctor Olivera. Produção: Fernando Ayala. Roteiro: Daniel Kon e Héctor Olivera. Argentina, 1986. DVD (105 min).

LOS RUBIOS. Direção: Albertina Carri. Produção: Marcelo Céspedes e Barry Ellsworth. Roteiro: Albertina Carri, Santiago Giralt e Alan Pauls. Argentina, 2003. DVD (85 min).

O ANO em que meus pais saíram de férias. Direção: Cao Hamburger. Produção: Caio Gullane, Cao Hamburger e Fabiano Gullane. Roteiro: Cláudio Galperin, Bráulio Mantovani, Anna Muylaert e Cao Hamburger. Brasil, 2006. DVD (110 min).

O QUE é isso, companheiro? Direção: Bruno Barreto. Produção: Lucy Barreto, Luis Carlos Barreto. Roteiro: Leopoldo Serran, baseado em livro homônimo de Fernando Gabeira. Brasil, 1997. DVD (105 min).

PAPÁ Ivan. Direção: María Inés Roqué. Produção: Gustavo Montiel Pagés, Ángeles Castro, Hugo Rodríguez e David Blaustein. Roteiro: María Inés Roqué. Argentina e México, 2004. DVD (55 min).

PRA frente Brasil. Direção: Roberto Farias. Produção: Roberto Farias. Roteiro: Roberto Farias baseado em argumento “Sala escura” de Reginaldo Faria e Paulo Mendonça. Brasil, 1983. DVD (110 min).