

O CORPO INFANTIL COMO PROFUSÃO DO SENSÍVEL NOS “ANOS DE CHUMBO” DO BRASIL: ANÁLISE DA OBRA FÍLMICA O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS

THE INFANT BODY AS PROFUSION OF THE SENSITIVE IN THE "LEAD YEARS" OF BRAZIL: ANALYSIS OF THE FILMIC WORK *O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS*

Luciana Alves Rodrigues⁷⁸

Resumo

O objetivo do presente estudo é analisar o filme “O ano em que meus pais saíram de férias”, do diretor Cao Hamburger, lançado em 2006. Essa obra cinematográfica aborda, com sutileza e sensibilidade, um momento dramático da história brasileira – o período da ditadura militar. O filme é narrado na perspectiva de uma criança que sofre com a saudade dos pais e, ao mesmo tempo, vivencia experiências únicas em seu tempo de exílio. Nessa obra, o olhar infantil, os gestos e a linguagem corporal de um menino de doze anos foram elementos fundamentais na construção do filme, principalmente na escolha de procedimentos poético-estéticos que abrandaram as tensões históricas do período vivido pela narrativa. Diante disso, nosso foco de análise é o corpo infantil do protagonista, e elegemos David Le Breton (2016; 2019) como referencial teórico deste artigo por seus estudos referentes à antropologia das emoções e dos sentidos, que diz dos movimentos das coisas e das sensações de si mesmo em uma construção teórica que afirma que a condição humana é corporal, ou seja, que o corpo é profusão do sensível. Dessa forma, as experiências e vivências de Mauro, a criança protagonista do filme em questão, foram percebidas a partir de sua sensibilidade individual, que, de antemão, traz os vestígios de sua história pessoal e sua pertença social ao se deparar com o novo, o desconhecido.

Palavras-chave: Ditadura militar. Corpo infantil. Sensibilidade individual. Pertença social.

⁷⁸ Acadêmica de doutorado em Educação pela Universidade Federal de Goiás. Mestra em Educação pela Universidade Federal de Goiás (2020). Graduada em Pedagogia pela Universidade Federal de Goiás (2006). Artigo desenvolvido para a disciplina: Estética, educação e imagens da arte - PPGE/FE/UFG. Professora da Educação – PE-II – Secretaria Municipal da Educação (Goiânia - Goiás). Professora da Educação – PE-II – Secretaria Municipal da Educação (Aparecida de Goiânia - Goiás). lualvesrodrigues@hotmail.com - (62) 98609-9658 - <https://orcid.org/0000-0003-4201-0701>

Abstract

The purpose of this study is to analyze the film “O ano em que meus pais saíram de férias”, by director Cao Hamburger, released in 2006. This cinematographic work addresses, with subtlety and sensitivity, a dramatic moment in Brazilian history - the period of the military dictatorship. The film is narrated from the perspective of a child who suffers from the longing of parents and at the same time experiences unique in his time of exile. In this work, the childish look, gestures and body language of a twelve-year-old boy were fundamental elements in the construction of the film, especially in the choice of poetic procedures-aesthetic that softened the historical tensions of the period lived by the narrative. Thus, we chose David Le Breton (2016; 2019) as the theoretical reference of this article due to his studies concerning the anthropology of emotions and senses, which says of the movements of things and the sensations of oneself in a theoretical construction that states that the human condition is bodily, that is, that the body is the profusion of the sensitive. Thus, the experiences and experiences of Mauro, the protagonist child of the film in question, were perceived from his individual sensibility, which, beforehand, brings the traces of his personal history and his social belonging when he comes across the new, the unknown.

Keywords: Military dictatorship. Child body. Individual sensitivity. Social belonging.

Introdução

O belo, o estético e o sutil da obra fílmica “O ano em que meus pais saíram de férias” foi o que genuinamente nos chamou a atenção. Lançado em 2006, sob a direção de Cao Hamburger, o filme se passa nos anos de 1970 e aborda um momento histórico brasileiro que compreende o período da ditadura militar. A trama foi elaborada com montagens riquíssimas a partir do prisma do olhar do garoto Mauro. Desde os primeiros minutos transcorridos, o espectador percebe que, na verdade, os pais de Mauro não saíram de férias por vontade própria, mas foram obrigados a fugir em função de seu posicionamento político.

Ver e rever essa obra com o objetivo de analisá-la não nos levou ao tedioso ou ao desgastante; pelo contrário, cada sequência revista, cada olhar da infância, cada som que se repetiu nos causou uma nova percepção, nos tocou de outra maneira e nos levou emocionalmente a viver cada experiência da criança, que é humana, viva e é



protagonista. O ser protagonista da criança, aqui, pôde ser compreendido de vários modos: a criança ativa, reflexiva, ouvinte, falante, sonhadora, real. Foi possível perceber, no desenrolar do filme, essa preocupação em não abordar a infância como um período determinado em que a criança é apenas uma guarida de saberes indefinidos regidos pelo adulto. Mesmo vivenciando e experienciando um período imposto pelo exílio político, Mauro conseguiu se inserir e interagir no novo ambiente.

Em vista disso, o objetivo central do presente estudo, percebendo de antemão a criança como protagonista, é examinar a linguagem corporal infantil que se desenvolveu na filmografia, a fim de compreender de que forma o corpo infantil vivencia os percalços, o medo, o abandono e a solidão, mas também sua criança, suas descobertas, seus sonhos e suas alegrias. Para isso, elegemos como referencial teórico David Le Breton (2016; 2019) e seus estudos sobre a antropologia das emoções e dos sentidos, por compreenderem que o corpo é profusão do sensível. Suas emoções, sensações e percepções dizem de uma cultura afetiva que se insere em um mundo de convivência e de comunicação entre os homens e seu meio.

Pretendemos partir ainda de algumas sequências do esmerado tecer narrativo, que se apresenta em aproximadamente 1h40min de filme, ao dialogar com o referencial eleito, por entendermos que o tema tão bem escolhido para compor o enredo diz de um período importante de nossa história nacional, período correspondente aos anos terríveis de ditadura militar. Esse tema central da trama foi exposto com outros dois elementos culturais importantes: o futebol e a cultura judaica. A estranha mistura entre futebol e ditadura certamente quis evidenciar uma contradição: de um lado, um período dramático de uma atroz realidade e, do outro, a utópica felicidade vivenciada com as vitórias do Brasil no futebol. Já a escolha do bairro, além de pertencer à origem de vida do diretor, que morou no local e tem ascendência judaica, muito provavelmente quis expor uma comunidade que conhecia bem as adversidades que Mauro foi obrigado a enfrentar.

Assim, consideramos pertinente, antes de iniciar a análise propriamente dita do filme, contextualizarmos o momento histórico em que a obra foi produzida, visto que os anos de sua construção muito provavelmente contribuíram para o ensejo de denúncia que, de todo modo, a narrativa alcançou. Pois, ainda que se trate de uma ficção, seu contexto conseguiu proporcionar a sensação do real pelas representações de aproximação da realidade experienciada pelo espectador, principalmente a partir dos vestígios históricos presentes nas brincadeiras, nas músicas, nas vestimentas, na arquitetura, nos carros e no comportamento dos personagens.

Os vestígios históricos do cinema brasileiro

De 1955 até 1964, o cinema brasileiro iniciou uma fervorosa trajetória rumo ao Cinema Novo. Nelson Pereira dos Santos estreou “Rio, 40 graus” em 1955, considerado um marco na história do cinema brasileiro. Em 1961, Glauber Rocha rodou seu primeiro longa-metragem “Barravento”. Em 1962, cinco episódios foram dirigidos por universitários que logo estariam na linha de frente do movimento Cinema Novo. Os episódios tiveram como título “Cinco Vezes favela”, e os estudantes foram Carlos Diegues, Leon Hirzman, Joaquim Pedro de Andrade, Marcos Faria e Miguel Borges. O nu feminino foi inaugurado por Ruy Guerra em “Os cafajestes”. Em 1963, “Vidas secas” foi estreado por Nelson Pereira, e Glauber Rocha se dedicou a “Deus e o diabo na terra do Sol”. Até esse momento, a censura brasileira apenas classificava os filmes por faixa etária; mesmo o plano-sequência de quase cinco minutos de nu feminino em “Os cafajestes”, que provocaram a ira de setores conservadores, foi liberado à exibição para maiores de 18 anos, sem corte.

Porém, com o golpe de 1964, a censura brasileira foi reorganizada. Já de início, ela se mostrou como um mecanismo essencial para a sustentação do regime militar. Houve um investimento expressivo na formação de novos censores e uma reorganização do departamento de censura, deixado à cargo da Polícia Federal. Os

esforços no intuito de garantir a maior difusão da ideologia vigente não foram economizados. Durante o período militar, sonhos foram impedidos de se realizar e muitas produções cinematográficas foram engavetadas, pois os produtores não tinham argumentos aceitáveis para negociar com a censura. Ou seja, o regime garantia que certos filmes não chegassem ao espectador.

De todo modo, muitos filmes foram produzidos no período da ditadura militar. Foram criados o Instituto Nacional de Cinema (INCE) e também a Empresa Brasileira de filmes (Embrafilme). Elas eram responsáveis pelo envio de filmes a festivais e mostras internacionais. Vale ressaltar que, para o mercado externo, os filmes não sofriam cortes e nem interdições, somente um carimbo de Boa Qualidade (BQ) era exigido.

A censura brasileira passou por várias fases numa gradual militarização de seus termos, sendo sacramentada a partir do AI-5⁷⁹. Nesse momento, a ditadura foi incorporada como a verdadeira democracia. O filme de Glauber Rocha, “Terra em Transe”, foi um dos filmes mais atacados e repudiados nesse momento histórico; em 1967, sua exibição foi proibida em todo o território nacional. Somente a partir de 1978 é que ocorreu a revogação do AI-5, acabando com a censura prévia da imprensa. Esse fato fez com que a imprensa se tornasse forte aliada dos produtores e cineastas na luta pela liberação de seus filmes.

Contextualizar esse período histórico é importante para compreendermos o período pós-2000, em que houve um número considerável de obras que se referiram aos “anos de chumbo” da ditadura militar no Brasil, inclusive a obra “O ano em que meus pais saíram de férias” (2006), de Cao Hamburger. Trata-se do período

⁷⁹ O Ato Institucional nº 5, também conhecido como AI-5, foi um ato decretado em 13 de dezembro de 1968, durante o período da ditadura militar, no governo do general Arthur da Costa e Silva. Esse ato ficou historicamente conhecido como o mais duro dos Atos Institucionais, marcando um período de censura e repressão da ditadura militar no Brasil. Segundo o texto do ato, o Presidente da República poderia decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmaras de Vereadores por Ato Complementar, em estado de sítio ou fora dele, só voltando os mesmos a funcionar quando convocados pelo Presidente da República (Art. 2º, AI5). Os Atos Institucionais eram diplomas legais emitidos pelo Poder Executivo entre os anos de 1964 e 1969 (POLITIZE, 2020).

contemporâneo do cinema brasileiro, um contínuo de várias transformações que se seguiram após o longo tempo de controle sobre as produções culturais nacionais.

A abertura política no país ocorreu em 1985, após vinte e um anos de regime militar, ocasionando constantes modificações na política, na economia e no âmbito cultural. Em 1988, houve a promulgação da nova Constituição, porém, os anos que se seguiram não contaram com uma vontade política em prol da cultura brasileira. Em 1990, Fernando Collor foi eleito democraticamente, mas, em contrapartida, seu governo trouxe agruras à sétima arte brasileira. Com o fim da Embrafilme, o cinema nacional conheceu um período considerável de estagnação.

A produção cinematográfica brasileira voltou a despontar somente em 1993, depois do impeachment de Collor. Seu vice, Itamar Franco, assumiu a presidência e, diferentemente do governo anterior, o olhar para o setor cultural tomou novos rumos, dando início a uma nova fase para o cinema brasileiro. Esse período de retomada do cinema nacional foi marcado por obras primorosas, como “Central do Brasil” (1998), de Walter Salles, que levou sua produção ao reconhecimento internacional.

Outras obras que também trataram o período da ditadura militar e que compõem as produções contemporâneas são: “Tempo de Resistência” (2004), de André Ristum; “Quase dois irmãos” (2004), de Lucia Murati; “Vlado – 30 anos depois” (2005), de João Batista de Andrade; “Cabra-Cega” (2005), de Toni Venturi; “1972” (2005), de José Emilio Rondeau; “Zuzu Angel” (2006), de Sérgio Rezende, “Memória para uso diário” (2007), de Beth Formaggini; “Pode crer” (2007), de Arthur Fontes; “Batismo de sangue” (2007), de Helvécio Ratton; “Cidadão Boilesen” (2009), de Chaim Litewski; “A memória que me contam” (2013), de Lúcia Murat; “Hoje” (2013), de Tata Amaral; “O dia que durou 21 anos” (2013), de Camilo Tavares; “Em busca de Iara” (2014), de Flávio Frederico; “Holocausto Brasileiro” (2016), de Daniela Arbex; e “Histórias que nosso cinema (não) contava” (2017), de Fernanda Pessoa.

É sempre importante percorrer a história cinematográfica nacional, ainda que brevemente, pois a interpretação sócio-histórica de um filme diz de um produto cultural

que se insere em um determinado contexto. Segundo Vanoye e Goliot-Leté (2012), os filmes não podem ser isolados dos outros setores da sociedade que os produzem e, mesmo se tratando de um filme histórico ou de ficção científica, os fatos apresentados sempre dizem algo do presente, do seu contexto de produção.

“O ano em que meus pais saíram de férias”, ao ilustrar o período histórico ditatorial brasileiro, o fez como muitos, delineando uma ligação entre a linguagem cinematográfica e os anos de exílio. Suas referências partiram, segundo o diretor Cao Hamburger, de sua própria origem pessoal, infância e cultura (GALPERIN et al., 2008). Reconstruir o contexto histórico dos anos 1970 era algo que necessitava de familiaridade com aquele momento, porém, o tempo presente também esteve ali, inserido nas entrelinhas, assim como a vontade e a coragem de realizar uma obra que abordasse um tema que precisava ficar na lembrança, que precisava se assentar para a posteridade. E o ano de sua realização muito provavelmente contribuiu com o ensejo de denúncia dos anos atrozés que não poderiam voltar a se repetir.

Um dos aspectos relevantes da obra de Cao Hamburger foi o cuidado com os vestígios históricos que retratavam os anos 1970. Sem sombra de dúvidas, esses vestígios enriqueceram os cenários, a trilha sonora e a narrativa como um todo. Carros que preencheram as ruas, Fuscas, Variantes e Kombis; o vestuário adequado, como as roupas de alfaiataria; a arquitetura de cada lugar, preservando a cultura da época: lojas de tecido, bares tradicionais, casas e ruas sem os elementos de construções contemporâneas; sem contar as brincadeiras das crianças nas ruas e a paixão unânime pelo futebol. O futebol, inclusive, se inseriu no protagonismo da narrativa como um todo, desde os jogos amadores conduzidos pelos moradores do Bom Retiro, aos jogos de imensa audiência da seleção brasileira na Copa do Mundo.

Outros elementos de vestígio presentes, como o embalo ao som de “Eu sou Terrível”, de Roberto Carlos, e as pichações nos muros “Abaixo a ditadura” e “liberdade”, contribuíram para situar o espectador nos anos 1970, a partir da sensação do real proporcionada pelas representações de aproximação com a realidade. Nesse

contexto, o olhar de Mauro, um garoto de doze anos, foi cuidadosamente construído, sendo ele construído, tal como um narrador personagem que vai experienciando e experimentando os dias transcorridos em um período que precisou descobrir uma nova maneira de enfrentar a vida.

As primeiras percepções da criança protagonista

Mauro, o protagonista do filme, não escolheu sair de férias com os pais nos primeiros meses de 1970. Ele já estava na escola e, muito provavelmente, tinha seus compromissos, seus desejos e sonhos na cidade onde morava. Porém, assim como os pais, precisou deixar tudo para trás, inclusive os goleiros de papelão que davam vida ao seu inseparável jogo de futebol de botões (diga-se, de passagem, mais um vestígio das brincadeiras infantis da época). Suas percepções iniciais daquele momento de saída repentina de casa se confundiam: um misto de disposição ao se prostrar de joelhos próximo à mesa, ao jogar com seus atletas botões, e certa preocupação ao ver a mãe angustiada com a demora do pai.

O pai de Mauro já havia combinado com seu pai o tempo que o menino ficaria com o avô. Dentro de um fusca azul, na ida de Belo Horizonte a São Paulo, o olhar atento de Mauro à visível aflição dos pais deu vida a alguns movimentos da câmera com o foco em seu rosto. Durante o trajeto percorrido, a primeira investida do filme em correlacionar a paixão pelo futebol brasileiro com o regime militar da época foi muito bem realizada. Um breve plano-sequência expôs a família dentro de seu fusca: escuta concentrada de Mauro à notícia sobre a seleção e seus atletas (Pelé e Tostão); incerteza da escalação dos jogos futuros na Copa do Mundo; e curiosidade do garoto ao avistar um caminhão militar. A ultrapassagem do fusca pelo caminhão certamente fez muitos espectadores conterem a respiração em solidariedade à tensão quase palpável dos pais de Mauro.

Mauro é o maestro que orchestra a narrativa. Ainda que desconheça a situação política ditatorial de seu país, ele vivencia a experiência de exílio, tal como seus pais. Sua ida para o bairro paulista Bom Retiro, habitado por uma comunidade judaica e outros imigrantes, foi, desde o início, um desafio. Seus pais não sabiam que o avô, há pouco tempo, havia falecido. Diante do tempo curto e incerto, deixaram Mauro na porta do prédio do avô, sem muito tempo para despedidas. Naquela entrada, o garoto ficou imóvel, estático; sua única companhia foi sua bola de futebol. O *close* da câmera em seu rosto registrou certa angústia e medo, mas seus olhos denotavam uma coragem que, muito provavelmente, ainda era desconhecida, inclusive para si mesmo.

Le Breton (2019), em seus estudos sobre a “Antropologia das emoções”, nos diz que a expressão das emoções emana da intimidade mais secreta do sujeito, não derivando unicamente da fisiologia e nem da psicologia. As percepções sensoriais ou a experiência, assim como as emoções, também são social e culturalmente modeladas. Os sentimentos e as emoções advêm de relações que são sentidas afetivamente a partir dos acontecimentos da existência do sujeito por interferência de diferentes repertórios culturais. Nesse sentido, é possível observar em Mauro que, no momento em que conhece Shlomo, sua postura corporal se retrai. A primeira reação de estranheza é com o sotaque e a rispidez do desconhecido, uma pequena prévia do choque cultural que o garoto enfrenta no decorrer da narrativa.

O repertório cultural de um sujeito se desenvolve a partir de uma cultura afetiva, segundo Le Breton (2019). Essa cultura afetiva origina-se no meio social em que se vive, meio no qual se insere uma língua, costumes e hábitos (a partir, inclusive, dos gestos e mímicas), além de sentimentos que não são transferidos de um sujeito a outro, mas que são apreendidos.

Para a antropologia, a esfera das emoções provém da educação, ela é adquirida de acordo com as modalidades particulares da socialização da criança, não podendo ser considerada mais inata do que a própria língua. Todo ser humano é dotado da capacidade de entrar no

universo simbólico que constitui a especificidade da condição humana (LE BRETON, 2019, p. 13).

A cultura afetiva de Mauro certamente o guiou até ali. Seu comportamento inicial, muitas vezes intransigente, deveria obrigatoriamente adaptar-se ao novo meio. Os prováveis cuidados maternos – como o leite quente que possivelmente lhe era servido pela manhã, os banhos quentes e as roupas lavadas e passadas que certamente lhe eram oferecidos, assim como a cama devidamente arrumada para seus descansos noturnos – foram todos abruptamente retirados, dando lugar a certa ditadura também estabelecida pelos costumes e hábitos de seu novo cuidador, o judeu Shlomo. A linguagem corporal do então garoto protegido foi gradativamente se adaptando às novas sensações, percepções e emoções daquela realidade imposta.

O corpo infantil como profusão do sensível

A escolha pela centralidade do corpo infantil como objeto do presente estudo não se deu de forma aleatória. Se fizermos um esforço em analisar a obra cinematográfica em questão a partir de sua sutileza, fica possível perceber que os sentidos corporais do protagonista foram imprescindíveis para o alcance de seu olhar para o mundo e, conseqüentemente, para o alcance das tensões históricas do período nas entrelinhas.

O corpo é profusão do sensível. Ele é incluído no movimento das coisas e se mistura a elas com todos os seus sentidos. Entre a carne do mundo, nenhuma ruptura, mas uma continuidade sensorial sempre presente. O indivíduo só toma consciência de si através do sentir, ele experimenta a sua existência pelas ressonâncias sensoriais e perceptivas que não cessam de atravessá-lo (LE BRETON, 2016, p. 11).

As últimas palavras da citação acima, quando dizem que o indivíduo toma consciência de si apenas através do sentir, são bastante pertinentes para compreendermos as mudanças da linguagem corporal de Mauro. No transcorrer da

narrativa, é possível perceber que as mudanças de sua linguagem corporal seguem uma interconexão entre as mudanças do seu corpo físico e as mudanças que derivam de sua construção cultural. Buss-Simão et al. (2010) examinam em seus estudos no âmbito da Sociologia da Infância que há um processo de “corporificação” no desenvolvimento humano ao internalizar regras, preceitos e hábitos, que faz com que algumas formas de comportamento se tornem automáticas por estarem enraizadas nas práticas sociais. Para os autores, o processo de “corporificação” se coloca como uma problemática nos estudos que envolvem infância e corpo, por permitir a interconexão entre natureza e cultura.

Mauro, assim como outras crianças, constrói sua identidade social a partir das sensações, percepções e experiências de seu próprio corpo, ao identificar e conviver com a instabilidade que as mudanças corporais lhe confere, como o crescimento acentuado de sua estatura e o crescimento de algumas partes específicas de seu corpo, que lhe causam certamente estranhamento e curiosidade, como é o caso das mudanças em seus órgãos genitais, o aparecimento de pelos pubianos, entre outras mudanças. São mudanças na infância que se colocam como recurso essencial na constituição e na ruptura da identidade ao se realizarem concomitantemente ao mundo de significações que só é efetuado a partir do vínculo social, ou seja, com o convívio com o outro.

As mudanças corporais nesse sentido, ao privilegiarem uma interconexão da cultura e da natureza, de acordo com Buss-Simão et al. (2010), levam à compreensão de um caráter único, principalmente no que diz respeito à construção de uma nova cultura. Assim sendo, é válido sublinhar algumas sequências da obra fílmica que foram importantes para dizer das experiências de Mauro e de suas mudanças corporais frente sua situação de exilado com um estranho.

Uma delas expõe uma cena dramática, na qual Shlomo, no ápice de sua indignação, pelo que acredita ser um imenso desrespeito de Mauro, dá um tapa em seu rosto. Antes dessa passagem, alguns desencontros na comunicação entre os dois são bastante explícitos, desencontros que não se dão apenas na linguagem falada com o uso

de expressões usadas em outro idioma, mas principalmente pela linguagem cultural e pertença social que transcendem a simbólica corporal⁸⁰ de cada um: “O indivíduo habita seu corpo em consonância com as orientações sociais e culturais que se impõem, mas ele as remaneja de acordo com seu temperamento e histórias pessoais” (LE BRETON, 2019, p. 48).

Shlomo se viu na obrigação de dar abrigo a Mauro, pois o avô do garoto, além de seu vizinho, também era judeu. O estranhamento de Mauro com uma cultura totalmente diferente da sua fica evidente já nos primeiros momentos do encontro entre eles – quando Shlomo dá um berro com o garoto para ele parar de tocar insistentemente a campainha do apartamento do avô. Os gritos deferidos por Shlomo são ditos em sua língua materna, o que faz com que Mauro recue seu corpo contra a porta, o corpo desprotegido, mas que não deixa de se defender ao dar uma resposta não muito educada ao homem, em um misto de incompreensão e certa raiva. Ainda que o avô de Mauro fosse judeu, o garoto é tido pela comunidade como um *gói*⁸¹.

O estranhamento de Mauro ocorre também em outras cenas, como no enterro do avô, no qual o menino teve que usar um *solidéu*⁸², mesmo sem saber para que servia, e na cena em que o garoto e Shlomo tomam o primeiro café da manhã juntos, regado a alimentos típicos da cultura judaica.

A imensa distância cultural entre os dois deflagra situações extremas, como o tapa, anteriormente mencionado, que Shlomo dá no rosto do garoto ao se surpreender com ele brincando com a bola no corredor do prédio, usando seu *talit*⁸³ sobre os

⁸⁰ A Simbólica corporal, segundo Le Breton (2019), diz da relação do vínculo singular de um indivíduo com o grupo ao qual pertence, relação essa que se apresenta em inúmeras variantes de acordo com as filiações sociais, culturais ou regionais, e, até mesmo, segundo as gerações. Ao pertencer a uma mesma comunidade cultural, cada indivíduo dispõe de um registro somático comum, o qual mistura tanto as percepções sensoriais, quanto às percepções gestuais, como as mímicas e as posturas.

⁸¹ Entre os judeus, é o indivíduo ou o povo que não é de origem judaica.

⁸² Pequeno barrete usado na cabeça por motivos religiosos.

⁸³ O *talit* – טלית (no hebraico moderno), talet - טלית (em sefaradi) ou talis (em lídiche) é um acessório religioso judaico em forma de um xale feito de seda, lã ou linho que tem, em suas extremidades, as *tsitsiot* ou *sissiot* "sefaradi" (franjas).

ombros. A distância cultural nessa cena fica evidente, pois, no entendimento de Mauro, usar o *talit* não era uma ofensa como realmente era para Shlomo – para Shlomo, o *talit* era sagrado e só poderia ser usado por um judeu no momento de suas orações.

Esse episódio evidencia uma densa ambiguidade: dois corpos que momentaneamente ocupam o mesmo espaço, mas não configuram a mesma linguagem, a mesma semântica corporal. A vertente do corpo como profusão do sensível, aqui, se dá por caminhos dispersos. Le Breton (2019) nos diz que as palavras e também o corpo são o que evidenciam a presença do outro na interação. Porém, assim como há a necessidade de um mesmo idioma para haver comunicação verbal, a mesma pertença social e cultura afetiva são necessárias para que a postura corporal se alinhe em uma comunicação não verbal.

A descoberta dos pertences do avô é outra sequência primorosa da obra. Ali, no apartamento de alguém que compartilhava os mesmos laços consanguíneos, Mauro é despertado por sua curiosidade e certa alegria, fazendo do apartamento do avô, o qual também tinha acesso, um refúgio seu, apenas seu. Seu forçado exílio se torna um misto de novas descobertas: a descoberta da cultura judaica presente em todos os cantos do prédio – nos objetos, nas expressões da língua, nas vestimentas e linguagens corporais dos moradores –, assim como a descoberta da natureza de seu próprio corpo. Corpo esse que se retrai, ainda como o corpo desprotegido, em dois outros momentos: na varanda do apartamento do avô, no qual Mauro, sozinho, já à noite, senta-se em uma cadeira e abraça suas pernas, em uma posição quase que intrauterina, em que o corpo quieto vive a angústia de quem necessita da proteção dos pais; e no momento em que seu corpo explode em uma sequência de fúria, depois de mais uma tentativa de ligação telefônica para casa, demonstrando o cansaço de quem não aguenta mais a espera interminável, gerando o choro que brota depois de dias entalado na garganta.

Didi-Huberman (2016), em uma passagem do seu texto “Que emoção! Que emoção?”, explora suas indagações sobre as emoções, ressaltando que aquele que expõe suas emoções não merece ser desprezado; pelo contrário, há, na verdade, grande

coragem no ato de mostrar sua emoção. O autor nos diz que aquele que se emociona expõe sua fraqueza,

expõe seu não poder [*impouvoir*], ou sua impotência, ou sua impossibilidade de “encarar”, de “manter as aparências”. Como costumamos dizer [...] “Tudo que lhe sobrou foram os olhos para chorar” [...] Em certas, circunstâncias, há mesmo muita coragem nesse ato de mostrar sua emoção (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 19).

É interessante observar que esse momento de explosão do corpo de Mauro é um fator importante para as próximas sequências do filme. O garoto, até então desprotegido, percebe que realmente vai ter que se virar sozinho, que a vida está acontecendo independentemente de os pais estarem presentes. Ele percebe que precisa amadurecer, ainda que não se dê conta realmente disso, e o filme expõe significativamente esse desenvolvimento emocional de Mauro. A cena que se encerra no choro do corpo estendido no sofá é seguida pelo amanhecer do outro dia, no qual Mauro tem a oportunidade de ver Irene (uma moça mais velha) quase trocar de roupa.

A partir desse acontecimento, a linguagem corporal da criança protagonista é a de quem tem um apanhado de desejos novos que antes não existiam, desejos que surgem pelo estranhamento mesmo das transformações de seu corpo e pelas experiências que vivencia no convívio com o outro, a partir do vínculo social. Logo, o novo corpo quer fazer novas escolhas, quer crescer, e a paixão pelo futebol e a descoberta do goleiro do time da comunidade levam Mauro a pensar em sua primeira importante escolha: ser um grande goleiro.

Os procedimentos poético-estéticos e o caráter formativo do filme

Cao Hamburger e sua equipe conseguiram transpor a infância em um contexto denso ao se aproximarem da realidade vivida no Brasil em 1970. No filme, a figura da infância e o ser criança não se configuram apenas como uma etapa da vida em que o

infante é meramente um receptáculo de conhecimentos determinados. Pelo contrário, a criança se torna a protagonista: aquela que escuta, compreende, percebe, reflexiona e vive o mundo como todos os outros, com seus percalços, suas alegrias e com o olhar sempre atento de uma criança que quer se divertir e que tem o direito de ser criança.

A concepção de infância, assim como o cinema, possui uma trajetória histórica própria. Podemos inclusive ressaltar que ambas são recentes, visto que, apenas a partir do século XX, grandes nomes da psicologia, sociologia, antropologia, filosofia e pedagogia, entre outros, passaram a se interessar pelos estudos da infância. É válido ressaltar que os estudos sobre a infância vêm construindo uma forma de olhá-la considerando a singularidade e totalidade dos sujeitos sociais ativos que a compõem. São estudos que buscam liberar o sujeito criança do adultocentrismo, como denotam Arroyo e Silva (2012) ao refletirem sobre o corpo-infância.

Segundo os autores, a criança tem sua própria história; são sujeitos de experimentação, de intencionalidade e de produção de saberes e valores. A infância não representa apenas um desenvolvimento psicológico e motor próprios, é também uma etapa em que a socialização se manifesta continuamente, assim como em outras fases da vida de um ser humano. Assim, a arte, de forma geral, e, em particular, o cinema, podem contribuir consideravelmente ao encontrarem outras maneiras para se falar da infância. E essas outras maneiras necessitam, de antemão, considerar a criança como um indivíduo social que fala, age e vê o mundo com seus próprios olhos, pois, assim como ressalta Benjamin (1984), a criança se insere numa classe social como parte da cultura e como produtora de cultura.

Nessa perspectiva, é possível perceber que a obra fílmica “O ano em que meus pais saíram de férias”, ao conferir um cuidado com a criança enquanto protagonista e com a sutileza de seu olhar para as circunstâncias, selecionou com prudência os procedimentos poético-estéticos que compuseram a narrativa. Como exemplo, podemos citar: os inúmeros movimentos da câmera com o *close* em Mauro, no seu rosto e corpo; o silêncio quase sufocador de algumas sequências importantes da percepção

do abandono sentida por Mauro; a trilha sonora quase palpável em outros momentos, que não só expôs as percepções do garoto em relação à sua situação, mas que compôs a aproximação entre ele e Shlomo, ou entre ele e os outros personagens; a frequente interposição de imagens, com o reflexo em vidros e espelhos, denotando a espera, o equilíbrio, a união, a proteção, entre outras.

Sem sombra de dúvidas, os procedimentos estéticos escolhidos, assim como a representação da criança na elaboração da filmografia, se deram de maneira esplêndida. Seu olhar para a infância nos ensinou a olhar os gestos e os rostos das crianças, assim como ponderam os autores Teixeira, Larrosa e Lopes (2014) quando dizem que o cinema nos coloca um olhar infantil sobre o mundo ao tentar se aproximar de uma mirada que busca reproduzir ou inventar um olhar de criança.

Algumas vezes o cinema dá a ver o mundo, o real, pelos olhos de uma criança. Por exemplo, quando coloca a câmara na altura dos olhos de uma criança e quando são os olhos de uma criança que dão ao visível suas qualidades perceptivas ou emocionais. Somente o cinema é capaz de tal feito, na simplicidade de dois planos consecutivos: primeiro uma criança que olha; logo o que essa criança está olhando. E o silêncio, que diz tudo (TEIXEIRA; LARROSA; LOPES, 2014, p. 15).

Entretanto, é claro que, assim como muitas outras admiráveis obras que escolheram a criança como elemento central de suas narrativas, o filme em questão também enfrentou a dificuldade de olhar o mundo, na perspectiva do adulto, com os olhos espontâneos da criança. É possível observar, em alguns momentos, a influência do pensamento adulto ali presente. Os autores Teixeira, Larrosa e Lopes (2014) ainda acrescentam que querer se colocar no lugar de uma criança, tentar compreendê-la a partir de seu interior ou tentar dizer o que é uma criança usando as palavras de um adulto é de extrema arrogância, pois não há nada mais difícil do que olhar para uma criança, olhar com os olhos de uma criança, e, principalmente, estar à altura desse olhar. Porém, os cuidados presentes em “O ano em que meus pais saíram de férias”

alcançaram, em grande parte, o silêncio da criança, silêncio esse que comove nossas ideias e as coloca em movimento, que nos faz pensar e falar a partir do olhar infantil.

Vibrar com Mauro os gols do Brasil; tentar ouvir com Mauro os diálogos que lhe foram negados, mas que ele sempre soube que se tratavam de seus pais; sentir com Mauro o abandono e a solidão, mas também a proteção e o carinho dos moradores, inclusive de Shlomo; perceber com Mauro que o silêncio era obrigatório, pois muitas coisas não podiam ser ditas, ainda que ele não entendesse o porquê; se preocupar com Mauro, com os momentos de coerção militar contra aqueles que eram seus amigos e que, a seu ver, não eram maus ao ponto de irem presos; ler com Mauro algumas frases pichadas nos muros que não faziam muito sentido, mas que pareciam ter que estar ali dando seus recados; treinar insistentemente com Mauro a posição em frente ao gol e os saltos necessários para defender os gols adversários; caminhar finalmente com Mauro – com o corpo ereto um tanto mais amadurecido – ao encontro tão esperado com sua mãe. Todas essas e outras percepções e sensações, o filme nos permitiu generosamente vivenciar, pois, certamente, a obra compreendeu que aquilo que sentimos só nos faz sentido por também pertencer ao outro.

A experiência perceptiva de um grupo se modula através dos intercâmbios com os outros e através da singularidade de uma relação com o acontecido [...] Na origem de toda existência humana o outro é a condição de sentido, isto é, o fundamento do vínculo social. Um mundo sem outrem é um mundo sem vínculo, fadado ao não sentido (LE BRETON, 2016, p. 32).

Mauro percebeu, por meio de suas experiências, sua própria origem em si mesmo, mas, para isso, necessitou vivenciar outro meio, outros costumes e tradições. Ali, naquela comunidade, ele pertenceu enquanto pôde, enquanto lhe foi permitido. Dessa forma, o encontro dos diferentes se construiu naquilo que a obra nos deixa como um grande legado. O vínculo com nosso grupo, nossa cultura afetiva, é indispensável para nossa formação humana, porém, se faz também necessário o encontro com o diferente, pois este nos faz extrapolar barreiras, sair do já conhecido, do habitual.

Considerações finais

Além do legado anteriormente citado, pautado pelo encontro dos diferentes que a obra generosamente nos deixou, outras nuances formativas também foram construídas no itinerário cinematográfico. Aprender sobre um período histórico tão importante como a ditadura militar brasileira se faz cada vez mais necessário atualmente, visto que vivemos um momento instável quanto à conjuntura política nacional e internacional. Compreender as agruras e privações vividas naquele período é, certamente, a única forma de entendermos o porquê de aquela atroz realidade não poder voltar a se repetir.

O caráter formativo aqui foi, antes de tudo, não arrematado ou encerrado, isto é, todo o percurso conseguiu se transpor naquilo que amplia nosso olhar, especialmente por lidar com aquilo que nos é essência: nossas sensações primeiras que almejam o porvir de nossas percepções. Percepções essas que só foram possíveis por estarem inter-relacionadas com outrem, com as vivências e experiências de uma criança protagonista e, por isso mesmo, real, palpável e viva.

Enfim, podemos afirmar que a obra “O ano em que meus pais saíram de férias” evidentemente é uma obra de cultura, com qualidade estética que se realiza também em uma perspectiva formativa. Perspectiva essa que se configura principalmente ao ressaltar elementos culturais importantes que foram fundamentais para dizer de pessoas que, ainda que tenham sua própria pertença social e cultural, são todas parte do todo; são todas, antes de tudo, seres humanos.

Referências

ARROYO, Miguel G.; SILVA, Mauricio Roberto da. (Orgs.) **Corpo-infância**: exercícios tensos de ser criança; por outras pedagogias dos corpos. Petrópolis: Vozes, 2012.



BENJAMIN, Walter. **Reflexões**: a criança, o brinquedo, a educação. São Paulo: Summus, 1984.

BUSS-SIMÃO, Márcia; MEDEIROS, Francisco Emílio de; SILVA, Ana Márcia; FILHO, João Josué da Silva. Corpo e infância: natureza e cultura em confronto. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 26, n. 3, p. 151-168, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.

GALPETIN, Cláudio; MANTOVANI, Bráulio; MUYLEAERT, Anna; HAMBURGER, Cao. **O ano em que meus pais saíram de férias**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

LE BRETON, David. **Antropologia das emoções**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

POLITIZE. Ato Institucional nº 5: o que foi e qual seria o seu impacto em uma democracia? **Politize!**, 21 set. 2020. Disponível em: <https://www.politize.com.br/ato-institucional-5/>. Acesso em: 19 jan. 2021.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro.; LARROSA, Jorge.; LOPES, José de Sousa Miguel. Olhar a infância. *In*: TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LARROSA, Jorge; LOPES, José de Sousa Miguel (Orgs.). **A Infância vai ao Cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 11-25.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7 ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

Data do envio: 24/11/2020

Data do aceite: 05/05/2021

