

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Juliana Silva de Siqueira

O DEVER DE MEMÓRIA E O USO DO AUDIOVISUAL PARA PENSAR A INFÂNCIA
DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA

JUIZ DE FORA

2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Juliana Silva de Siqueira

**O dever de memória e o uso do audiovisual para pensar a infância durante a ditadura
civil-militar brasileira**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em História da Universidade
Federal de Juiz de Fora como requisito para
obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Perlatto Bom Jardim.

JUIZ DE FORA
2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Siqueira, Juliana.

O dever de memória e o uso do audiovisual para pensar a infância durante a ditadura civil-militar brasileira / Juliana Siqueira. -- 2025.
122 f.

Orientador: Fernando Perlatto

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2025.

1. Infância. 2. Audiovisual. 3. Ditadura Civil-Militar. 4. Hierarquia de Memórias. I. Perlatto, Fernando , orient. II. Título.

Juliana Silva de Siqueira

O dever de memória e o uso do audiovisual para pensar a infância durante a ditadura civil-militar brasileira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: História, Cultura e Poder.

Aprovada em 28 de Abril de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Doutor Fernando Perlatto - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Doutor Wallace Andrioli
Universidade Federal de Juiz de Fora

Doutora Yara Alvim
Universidade Federal de Juiz de Fora

Doutor Carlos Eduardo Pinto
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

A realização desta dissertação foi possível graças ao apoio, incentivo e dedicação de muitas pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para que este trabalho se tornasse realidade. Agradeço primeiramente aos meus pais, Márcio e Silvania, por terem me proporcionado todo apoio e confiança ao longo desses anos, pela educação que me deram e por sempre estarem ao meu lado incentivando minhas decisões. Aos meus demais familiares, agradeço por estarem sempre torcendo por mim e vibrando pelas minhas conquistas.

Ao meu orientador, Fernando Perlatto, por sua orientação atenciosa, paciência e incentivo que me guiaram ao longo de toda a pesquisa. À todos os demais professores que também contribuíram com a minha formação até a pós-graduação, sou grata por todo o conhecimento que me foram transmitidos até aqui, especialmente a professora Yara Alvim e o professor Wallace Andriolli, que se disponibilizaram a me ajudar na construção desse trabalho e fizeram contribuições valorosas para a pesquisa.

À todos os colegas do Laboratório de História Política e Social (LAHPS), do qual tive a oportunidade de fazer parte nos últimos anos, e também aos colegas e amigos dos demais laboratórios, que tornaram essa caminhada mais leve com trocas enriquecedoras, apoio e amizade, em especial do Laboratório de História Econômica e Social (LAHES), que foi sempre muito acolhedor.

Agradeço às minhas amigas, Ana Júlia Coelho e Thaís Nascimento, que caminharam comigo durante o Mestrado, e todos os demais amigos que me acompanharam durante a graduação e também na pós-graduação. Sou grata por todos os momentos que pude vivenciar ao lado de vocês e torço para que nós tenhamos cada vez mais sucesso em nossa jornada.

À toda a comunidade da UFJF, obrigada por trabalharem constantemente para manter a instituição funcionando da melhor maneira para garantir a nós, alunos, uma ótima formação e também à FAPEMIG pelo financiamento dessa pesquisa.

Por fim, dedico este trabalho a todas as vítimas da ditadura civil-militar brasileira e a aqueles que lutam para que a memória, a verdade e a justiça nunca sejam esquecidas. Que este estudo possa contribuir de alguma forma para a preservação da história e para o compromisso com o “Ditadura Nunca Mais”.

*Governos autoritários surgem e desaparecem no
esgoto da história, enquanto livros, canções e
filmes ficam conosco.*

(Walter Salles, 2025).

RESUMO

A pesquisa tem como objetivo analisar dois filmes, de longa e curta metragem, sendo estes: *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006), do diretor brasileiro Cao Hamburger e *15 Filhos* (1996), de Maria de Oliveira Soares e Marta Nehring, para refletir sobre o audiovisual como uma fonte de representação e interpretação do passado. Além disso, a pesquisa analisa as contribuições das obras cinematográficas para o debate sobre as “hierarquias de memórias” em relação ao passado ditatorial brasileiro, propondo uma articulação entre o cinema, os usos do passado na esfera pública e a memória da infância durante a ditadura civil-militar de 1964. Partindo da premissa de que o audiovisual também produz sentido sobre a história, o trabalho busca demonstrar como o uso das películas possibilita refletir sobre o cotidiano durante a ditadura no Brasil, pela perspectiva da infância. Além disso, procura destacar as contribuições que a discussão dessa temática tem no sentido de projetar na esfera pública as memórias de um determinado grupo de pessoas que por muitos anos não foi contemplado pelas políticas de memória e de justiça de transição no Brasil, composto pela geração dos filhos de guerrilheiros e perseguidos políticos que foram vítimas da violência imposta pela ditadura militar.

Palavras-chave: Infância. Audiovisual. Ditadura Civil-Militar. Hierarquia de Memórias.

ABSTRACT

The research aims to analyze two films, feature and short films, namely: *The Year My Parents Went on Vacation* (2006), by the Brazilian director Cao Hamburger and *15 Children* (1996), by Maria de Oliveira Soares and Marta Nehring, to reflect on the audiovisual as a source of representation and interpretation of the past. In addition, the research analyzes the contributions of cinematographic works to the debate on the "hierarchies of memories" in relation to the Brazilian dictatorial past, proposing an articulation between cinema, the uses of the past in the public sphere and the memory of childhood during the civil-military dictatorship of 1964. Starting from the premise that the audiovisual also produces meaning about history, the work seeks to demonstrate how the use of films makes it possible to reflect on daily life during the dictatorship in Brazil, from the perspective of childhood. In addition, it seeks to highlight the contributions that the discussion of this theme has in the sense of projecting in the public sphere the memories of a certain group of people who for many years were not contemplated by the policies of memory and transitional justice in Brazil, composed of the generation of the children of guerrillas and politically persecuted who were victims of the violence imposed by the military dictatorship.

Keywords: Childhood. Audiovisual. Civil-Military Dictatorship. Hierarchy of Memories.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AI Atos Institucionais

ANL Aliança Nacional Libertadora

CEVSP Comissão da Verdade do Estado de São Paulo - Rubens Paiva

CNV Comissão Nacional da Verdade

DOPS Departamento de Ordem Política e Social

DESPS Delegacia Especial de Segurança Política e Social

DOI-CODI Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna

DSNC Doutrina da Segurança Nacional de Contenção

DSN Doutrina de Segurança Nacional

ESG Escola Superior de Guerra

EUA Estados Unidos

ECA Estatuto da Criança e do Adolescente

LSN Lei de Segurança Nacional

OBAN Operação Bandeirantes

PCB Partido Comunista Brasileiro

PCdoB Partido Comunista do Brasil

PT Partido dos Trabalhadores

PTB Partido Trabalhista Brasileiro

POLOP Política Operária

SNI Serviço Nacional de Informações

VPR Vanguarda Popular Revolucionária

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mauro posiciona o goleiro em seu jogo de futebol de botão.....	74
Figura 2 - O contraste entre a angústia de Bia e a tranquilidade de Mauro.....	74
Figura 3 - Mauro se impressiona com o caminhão do Exército, enquanto seus pais ficam apreensivos.....	75
Figura 4 - Mauro fica vislumbrado com a metrópole.....	75
Figura 5 - Mauro é deixado no apartamento de seu avô.....	76
Figura 6 - O enterro do avô de Mauro.....	76
Figura 7 - Mauro acha estranho o costume de Shlomo comer peixe no café da manhã.....	77
Figura 8 - Mauro sorrindo para Hanna.....	77
Figura 9 - Mauro joga futebol com as outras crianças, na posição de goleiro.....	78
Figura 10 - Mauro abandona o gol e persegue um carro enquanto chama pelo pai.....	79
Figura 11 - Comemorações pelo gol do Brasil na Copa do Mundo.....	81
Figura 12 - Mauro olha pela janela ao final do jogo.....	82
Figura 13 - Pichações fazendo alusão à ditadura militar.....	83
Figura 14 - A representação da repressão militar.....	84
Figura 15 - Peças do jogo de botão de Mauro esquecidas sobre a mesa.....	85
Figura 16 - O corredor escuro do prédio do avô de Mauro.....	86
Figura 17 - Mauro brinca sozinho enquanto aguarda seu avô.....	87
Figura 18 - Mauro e Shlomo se encaram e se estranham.....	88
Figura 19 - Mauro tenta ligar para a casa de seus pais.....	88
Figura 20 - O contraste entre a estabilidade e a desordem.....	90
Figura 21 - Mauro no escuro se sentindo deprimido.....	90

Figura 22 - Ítalo no escuro fazendo uma pichação pelo fim da ditadura.....	91
Figura 23 - Mauro e Shlomo se abraçam.....	92
Figura 24 - O reencontro entre Mauro e sua mãe.....	92
Figura 25 - Mauro e Bia vão embora do Bom Retiro.....	93
Figura 26 - Marta Nehring fala sobre sua experiência morando em Cuba.....	99
Figura 27 - Telma Lucena descreve a memória que possui sobre o assassinato de seu pai.....	100
Figura 28 - O documentário destaca a prisão de dois irmãos da família Teles.....	101
Figura 29 - A prisão de Maria de Oliveira.....	102

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1	
O CONTEXTO HISTÓRICO DA DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA E A INFÂNCIA DURANTE A REPRESSÃO.....	22
1.1. A construção social e histórica do conceito de “infância”.....	25
1.2. As crianças no Brasil durante a ditadura: direitos negligenciados, violências e impactos sociais.....	29
CAPÍTULO 2	
AS DISPUTAS EM TORNO DA MEMÓRIA DA DITADURA E A SEGUNDA GERAÇÃO.....	40
2.1. Os usos do passado e a memória pública.....	41
2.2. A ditadura militar na memória da segunda geração.....	49
2.3. Hierarquias de Memória e o livro <i>Infância Roubada</i>	54
CAPÍTULO 3	
O AUDIOVISUAL, A HISTÓRIA E A INFÂNCIA: A ANÁLISE FÍLMICA SOB A PERSPECTIVA HISTORIOGRÁFICA.....	60
3.1. As distinções e interseções entre documentário e ficção.....	63
3.2. O filme <i>O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias</i> (2006) e a representação da infância no cinema histórico.....	70
3.2.1. O ponto de vista da criança.....	73
3.2.2. A inserção de Mauro no cotidiano do Bom Retiro.....	77
3.2.3. A Copa do Mundo em meio à repressão.....	79
3.2.4. A repressão da ditadura.....	82
3.2.5. A construção estética do filme.....	85
3.2.6. O adeus ao Bom Retiro: reencontro e despedida.....	91
3.3. As memórias no documentário <i>15 Filhos</i> (1996).....	94
3.3.1. Memória, trauma e identidade: os relatos do documentário.....	97
3.3.2. O documentário como arquivo vivo da memória.....	105
3.4. Do silenciamento à representação: a rememoração das narrativas de infância através do audiovisual.....	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	117

INTRODUÇÃO

O golpe que deu início à ditadura civil-militar¹ no Brasil, completou recentemente sessenta anos. Ao analisar as pesquisas voltadas para a História do Brasil, vemos que hoje em dia existe uma ampla diversidade de estudos históricos que se dedicam a investigar as particularidades e os impactos desse passado sensível da história brasileira. Partindo da premissa de que o audiovisual também produz sentido sobre a história e pode ser utilizado como fonte de representação e interpretação do passado, a presente pesquisa emerge do interesse em explorar a memória da infância durante a ditadura civil-militar brasileira através do uso de duas obras de audiovisual, sendo estas o filme *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006), de Cao Hamburger, e o documentário *15 Filhos* (1996), de Maria de Oliveira Soares e Marta Nehring, que contribuem com o debate acerca de um tema sensível na esfera pública. Com o passar dos anos, a abordagem dos passados sensíveis e traumáticos se tornou cada vez mais constante no ambiente acadêmico, por ser uma demanda do tempo presente. Diante disso, o período da ditadura civil-militar brasileira, compreendido entre os anos de 1964 e 1985, tem sido frequentemente rememorado e revisitado pelas pesquisas historiográficas.

Ao longo de minha trajetória acadêmica, pensar os usos públicos do passado se colocou para mim como um objeto de interesse. Construí meu projeto para o TCC buscando analisar o uso do audiovisual como instrumento didático para o estudo de temas sensíveis, tendo como objeto de pesquisa o filme *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006), devido ao entusiasmo pelo tema da ditadura militar e seus ecos no tempo presente através das representações. Minha participação como bolsista de iniciação científica no projeto “Usos e abusos do passado na esfera pública: ditadura brasileira, crise política e tempo presente”, orientado pelo Prof. Dr. Fernando Perlatto, cujo eixo central é a análise no tempo presente dos conflitos de memórias na esfera pública em torno da ditadura militar, também contribuiu significativamente para minha chegada ao tema desta dissertação.

Através da imersão nesses temas, minha motivação inicial para a dissertação era traçar um paralelo entre duas obras cinematográficas, sendo estas um filme e um documentário, e os depoimentos coletados pela Comissão da Verdade do Estado de São Paulo - Rubens Paiva (CEVSP), contidos no livro *Infância Roubada* (2014), de modo a explorar a potencialidade

¹ Vale a pena ressaltar que o uso do termo “civil-militar” dialoga com os debates historiográficos que surgiram nas últimas décadas, voltados para a análise da participação de setores não-militares em diversos níveis político-institucionais e na composição de uma base ideológica de apoio à ditadura de 1964. Sobre o debate em torno da utilização do termo “civil” para se referir à ditadura, ver, entre outros, REIS (2014); FICO (2017); MOTTA (2021).

educativa do audiovisual para o ensino de temas sensíveis da história, com ênfase na questão da infância durante a ditadura. Contudo, por considerar que o trabalho com o ensino de história requer uma análise mais aprofundada não apenas da teoria, mas também da prática em sala de aula, optei por modificar o enquadramento da minha pesquisa, mantendo as mesmas fontes, porém trazendo o foco para a memória da infância durante a ditadura e seu lugar nos debates, relativamente recentes, acerca das “hierarquias de memória”² do passado ditatorial brasileiro.

A ditadura civil-militar marcou um período de forte repressão política, censura e controle estatal sobre diferentes esferas da sociedade brasileira. Durante anos, as pesquisas sobre as memórias desse contexto foram amplamente discutidas sob a perspectiva dos militantes e guerrilheiros perseguidos pelas políticas de repressão. Nesse cenário, a memória das crianças e o impacto da ditadura sobre a experiência da infância são temas que ficaram em segundo plano e por isso foram pouco explorados historicamente. Diante disso, o audiovisual surge como um importante objeto de pesquisa para traçar novas perspectivas sobre a história da ditadura civil-militar no Brasil e dar lugar à memória da infância durante esse período.

O cinema, tanto documental como de ficção, tem desempenhado um papel crucial na construção da memória social, especialmente ao retratar os impactos da ditadura na vida de diferentes grupos. Os filmes utilizados como fonte para esta pesquisa são exemplos de obras que buscam lançar luz sobre as memórias de infância vividas à sombra da repressão militar, abordando questões importantes e tocantes como a separação familiar, o exílio e o impacto da violência política nas relações afetivas e na construção da identidade dos sujeitos representados. Sendo assim, a atual pesquisa busca contribuir com o debate acerca da potencialidade do uso do audiovisual para a preservação e valorização das memórias de infância durante a ditadura civil-militar brasileira, tal como para a compreensão dos impactos gerados por esse período na vivência das gerações posteriores.

Durante muitos anos, as crianças foram excluídas das políticas de memória e de justiça de transição no Brasil, não sendo vistas como vítimas diretas da repressão estatal. Diante disso, o estudo da infância no período ditatorial brasileiro se mostra relevante porque abre espaço para que as histórias dessas crianças também sejam lembradas ao falar sobre as consequências da repressão. Muitos filhos de guerrilheiros e militantes perseguidos, exilados ou assassinados cresceram sob a sombra de suas perdas e silenciamentos, o que influenciou diretamente na maneira como lidam com a memória do passado ditatorial.

² O conceito de "hierarquias de memórias", central para este projeto, foi elaborado por Fernando Perlatto (2023) para refletir sobre a temática das disputas de memórias.

Nos últimos anos, se consolidou uma disputa de narrativas em torno do tema da ditadura no Brasil, com tentativas de relativizar ou até mesmo negar os crimes cometidos pelos militares durante o período. Com o aumento dessas disputas e do negacionismo em relação aos acontecimentos que marcaram o contexto ditatorial, o cinema se coloca não apenas como um meio de expressão artística, mas também adquire um caráter documental, desempenhando um papel fundamental na preservação da memória histórica e na construção de uma memória coletiva sobre o passado. Ao analisar as obras cinematográficas que retratam o período da infância durante a ditadura no Brasil, é possível não apenas identificar as memórias individuais e coletivas, mas também problematizar a questão das hierarquias de memória, e a forma como determinadas experiências históricas tiveram mais visibilidade em detrimento de outras.

Pensando nisso, o presente trabalho busca contribuir também para os debates acerca do "dever de memória", da relação entre a história e o cinema e o papel das crianças enquanto sujeitos históricos cujas memórias precisam ser evidenciadas, de modo a oferecer uma perspectiva ampla e diversificada sobre o tema da ditadura civil-militar no Brasil, unindo a memória, a infância e o audiovisual.

A expressão “dever de memória” surgiu na França, no início da década de 1950, ligada às associações de deportados franceses na Segunda Guerra, cujo objetivo era honrar a memória dos franceses assassinados. Na década de 1970, o termo passou por um processo de resignificação diante da memória dos milhares de judeus que foram vítimas do holocausto. Ao longo dos anos, vários analistas se dedicaram aos estudos do conceito de dever de memória, que também “remete à ideia de que memórias de sofrimento e opressão geram obrigações, por parte do Estado e da sociedade, em relação às comunidades portadoras dessas memórias” (Heymann, 2007, p. 4).

Para o filósofo Paul Ricoeur, a noção do "dever de memória" é traduzida como uma necessidade social de relembrar períodos de barbárie, como o Nazismo ou as ditaduras latino-americanas, de modo a impedir que as atrocidades e crimes contra a humanidade cometidos nesses momentos sejam esquecidos (Ricoeur, 2007). Segundo a historiadora Luciana Heymann (2007), no Brasil, a expressão dever de memória está ligada a dois casos de passados sensíveis – a memória dos “anos de chumbo” da ditadura civil-militar e a questão da memória e identidade negras –, porém não se aproxima tanto da linguagem dos movimentos sociais, nem das políticas públicas voltadas para a gestão desses passados, que se utilizam mais de termos como o “resgate da memória” ou o “dever de justiça”. Além disso, como destaca Dante Guazzelli (2010), ao comparar os dois casos, a questão negra esteve muito mais

presente no debate público brasileiro e nas demandas por reconhecimento e reparação. Tal como nas lutas e movimentos em busca de ações afirmativas. Já a memória da ditadura militar não possui tanto destaque nas discussões públicas, a despeito da demanda de grupos como Tortura Nunca Mais e a Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos pela justiça e reparação.

Nos últimos anos, a ação política de familiares dos mortos e desaparecidos políticos tem buscado legitimar a expressão pública da dor e realizar o luto daqueles que foram vítimas da violência iniciada nos “anos de chumbo” da ditadura civil-militar brasileira. No entanto, essas famílias têm enfrentado diversos limites decorrentes dos caminhos percorridos pela transição à democracia no Brasil (Teles, 2010). A ampliação dos testemunhos acerca dos passados sensíveis tem se colocado como uma tentativa de resgatar as “memórias subterrâneas” (Pollak, 1989) e lutar contra a impunidade que a Lei da Anistia garantiu aos torturadores e responsáveis pelo golpe de 1964. Após a redemocratização, o Estado brasileiro efetuou reparações financeiras aos perseguidos pela ditadura militar. Porém, não houve muitos avanços nas reparações de outra ordem, como em relação ao direito à verdade, que é impedido pela não-abertura dos arquivos da ditadura. Além da falta de julgamento dos militares envolvidos nas sessões de tortura.

Com a instauração da Comissão Nacional da Verdade (CNV), instituída pela Lei nº 12.528, aprovada em 2011, durante o governo de Luiz Inácio Lula da Silva (PT), e instalada oficialmente a partir de 2012, no governo de Dilma Rousseff, os estudos acerca da justiça de transição e das políticas de memória no Brasil se proliferaram. A CNV foi um marco decisivo para o desenvolvimento da justiça de transição e das políticas de memória no Brasil, pois sua instalação não só impulsionou o debate sobre o passado ditatorial brasileiro na esfera pública, como também gerou a ampliação de pesquisas relacionadas à ditadura de 1964 e à justiça de transição no meio acadêmico (Perlatto, 2023).

As atividades da comissão foram realizadas entre 16 de maio de 2012 e 16 de dezembro de 2014, e se basearam na escuta de vários testemunhos de vítimas e familiares, depoimentos de agentes que atuaram no regime repressivo, além da realização de diligências investigativas e mais de setenta audiências públicas em diferentes estados do país. Com intuito de investigar os crimes e violações aos direitos humanos que ocorreram entre os anos de 1946 a 1988, com ênfase sobre o período da ditadura militar, entre 1964 e 1985 (Perlatto, 2023). No campo da história, a participação de alguns historiadores na construção dos relatórios da CNV deu origem a novas discussões em torno das potencialidades e dos riscos da atuação desses profissionais em espaços de justiça de transição.

Como aponta o historiador Fernando Perlatto (2023), a despeito de suas limitações, a instalação da CNV deu início a uma nova etapa de justiça transicional no Brasil, com a abertura de um campo de possibilidades para que iniciativas mais progressistas protagonizadas pelo Estado e por setores da sociedade civil pudessem ser realizadas. Além disso, várias comissões estaduais, municipais, universitárias, setoriais e sindicais foram criadas, o que demonstrou o desejo de diversos setores da sociedade pela investigação do passado da ditadura e pela busca por justiça perante as práticas de violações dos direitos humanos que foram executadas durante o período ditatorial.

A criação da CNV provocou então uma série de debates e controvérsias públicas que influenciaram diversos setores da sociedade brasileira. Diante da diversidade de experiências vivenciadas durante a ditadura militar no Brasil, determinados grupos sociais foram atingidos de formas distintas pelo regime repressivo. Analisar essa questão nos leva às reflexões em torno da categoria de “hierarquias de memórias”, que visa problematizar o fato de que, no contexto da redemocratização, em detrimento das desigualdades sociais já estruturadas em nossa sociedade, determinadas vítimas da ditadura foram capazes de projetar suas memórias sobre esse passado na esfera pública com mais facilidade do que as vítimas que fazem parte de grupo sociais que, independentemente do contexto, já tendem a ser subalternizados ou apagados da história de nosso país (Perlatto, 2023). Por isso, ao homogeneizar a memória da ditadura, acabou-se dando destaque para determinados segmentos da sociedade, enquanto outros permaneceram pouco visibilizados, como as mulheres, as crianças, os negros, os indígenas e também a comunidade LGBT.

Com base em pesquisas recentes sobre as práticas de justiça de transição e políticas de memória no Brasil, sabemos que, além da violência contra as mulheres e dos crimes de violação sexual cometidos durante a ditadura civil-militar, as crianças também foram vítimas de abusos e agressões, tanto físicas quanto psicológicas. Por todo o país, filhos de sujeitos considerados “inimigos do Estado” foram forçados a assistir à tortura de seus pais ou também foram vítimas de tortura por parte dos militares. Muitas dessas crianças foram presas ou nasceram em cativeiro, sofrendo castigos físicos e psicológicos que os causaram traumas até os dias de hoje

O relatório que se encontra na segunda parte do primeiro tomo da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo - Rubens Paiva³, que deu origem à adaptação digital do livro *Infância Roubada*, traz à tona a questão da infância durante a ditadura e se coloca como uma

³ Disponível em: <<https://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/relatorio/tomo-i/parte-ii-cap4.html>>. Acesso em 25 ago. 2022.

importante fonte de consulta, reflexão e divulgação desta temática. O trabalho realizado pela comissão, desde a coleta dos depoimentos até a construção do livro em si, diz de um compromisso com a democracia brasileira e do interesse em chamar atenção para as narrativas de uma geração de pessoas, formada por crianças e adolescentes, filhos de perseguidos políticos e desaparecidos durante a ditadura, que por muitos anos não tiveram um espaço para compartilhar suas histórias.

O livro *Infância Roubada*, publicado em 2014 pela CEVSP, foi resultado de uma série de audiências públicas ocorridas em maio de 2013, nas quais foram ouvidos cerca de quarenta e quatro testemunhos de sujeitos que tiveram sua infância ou adolescência marcada pela ditadura civil-militar do Brasil. Sob a coordenação e produção da jornalista Tatiana Merlino, a obra assume um compromisso com a democracia brasileira e com a memória dos filhos de ex-presos políticos que foram afetados pelo aparato violento da ditadura de 1964.

Embora a CNV tenha sido atravessada por certos “enquadramentos de memória” (Pollak, 1989), que produziram silenciamentos observados em diversos relatórios e pesquisas, o surgimento de um documento voltado para a exposição da trajetória e memória de infância desses filhos de certa forma contribuiu para legitimar suas histórias e reivindicar a revisão de narrativas que os silenciaram no decorrer do tempo. O livro foi lançado no ano de 2014, quando se completaram cinquenta anos do golpe que deu origem à ditadura de 1964. De acordo com Perlatto (2021), datas como esta servem para reavivar as lembranças sobre fatos traumáticos como o golpe civil-militar por meio da publicação de livros e coletâneas, bem como da organização de eventos e reportagens na imprensa, lançando assim novos olhares e leituras sobre o assunto.

Nas últimas décadas, multiplicaram-se as obras sociológicas e históricas voltadas para a temática da ditadura que se iniciou com o golpe de 1964. Essas obras formam uma ampla e diversificada bibliografia, que vem buscando traçar novas interpretações e compreensões sobre o período da ditadura, tal como suas características e seus desdobramentos na democracia brasileira. Tendo em vista a ampliação das perspectivas e testemunhos sobre a ditadura civil-militar brasileira, nos anos mais recentes, foram publicadas várias obras memorialísticas voltadas para a experiência da geração dos filhos de pais que foram presos, torturados ou mortos pelo aparato militar, ou que também foram vítimas diretas da repressão. Vale ressaltar, por essa ótica, os livros *Direito à Memória e à Verdade: histórias de meninas e meninos marcados pela ditadura* (2009), da Secretaria Especial dos Direitos Humanos, *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva, *O menino que a ditadura matou: luta armada, VAR-Palmares e o desespero de uma mãe* (2015), de Renato Dias, *Em nome dos pais* (2017),

de Matheus Leitão, *Cativeiro sem fim: as Histórias dos Bebês, Crianças e Adolescentes Sequestrados Pela Ditadura Militar no Brasil* (2019), de Eduardo Reina, e *Ilícito Absoluto: A família Almeida Teles, o coronel C.A. Brillhante Ustra e a tortura* (2024), de Pádua Fernandes.

Para além das obras memorialísticas, a rememoração do golpe de 1964 no ano de 2014 corroborou a divulgação de várias pesquisas acadêmicas e jornalísticas acerca do tema da ditadura ao longo dos anos seguintes – com destaque para obras como *Ditadura e democracia no Brasil* (2014) e *A ditadura que mudou o Brasil. 50 anos do golpe de 1964* (2014) de Daniel Aarão Reis et al., *1964: história do regime militar brasileiro* (2014), de Marcos Napolitano, *O golpe de 1964. Momentos decisivos* (2014) de Carlos Fico, *1964* (2014) de Jorge Ferreira e Angela de Castro Gomes, *A Casa da Vovó: uma biografia do DOI-Codi* (2014) de Marcelo Godoy, dentre outros diversos trabalhos.

No que diz respeito à questão da infância, destacam-se algumas dissertações, tanto do campo da História como de outras áreas, sendo estas: “*Não sei e não quero dizer*”: *tortura e infância na ditadura civil-militar brasileira (1964-1985)* (Luisa Rita Cardoso, 2015), *O dialogismo na obra Infância Roubada, crianças atingidas pela ditadura militar no Brasil* (Jaqueline Nogueira, 2016), *A memória das ditaduras (Brasil e Argentina) pelo olhar infantil no cinema contemporâneo* (Diogo Eduardo Santos, 2016), *Justiça e reparações: vinculação do reconhecimento e reparações aos filhos e netos dos exilados políticos como contribuição para o alcance da justiça* (André Vicente Freitas, 2016), *Infância e violência na ditadura militar: memória e verdade em testemunhos da Comissão Nacional da Verdade/Brasil* (Camila Brito, 2018), “*Mas como é essa história?*”: *experiências narradas por mulheres sobre infância(s) na ditadura militar brasileira* (Amanda Silva, 2022); e o artigo intitulado *Os filhos da causa: memórias de filhos de exilados do regime militar (1964-1985)* (Marcelo Henrique Costa e Ricardo Castro, 2015).

Diante dessa vasta produção bibliográfica, meu trabalho busca dialogar com algumas delas, em especial as que tratam das representações do contexto ditatorial no cinema, como a dissertação de Diogo Eduardo Santos (2016) e a tese de Marcia Santos, intitulada *A ditadura de ontem nas telas de hoje: representações do regime militar no cinema brasileiro contemporâneo* (2009). Os demais trabalhos também contribuem para o desenvolvimento da minha pesquisa na medida em que me permitem refletir sobre a inserção das memórias dos filhos de pais perseguidos, torturados ou exilados durante a ditadura militar de 1964 nas produções acadêmicas nos últimos anos. Porém, vale ressaltar que esta dissertação se propõe a lançar novos olhares sobre essa temática que já vem sendo abordada por outros pesquisadores, no sentido de estabelecer uma relação não só entre a infância e a ditadura civil-militar

brasileira, mas também explorar questões como o papel das representações audiovisuais no debate público sobre a experiência da ditadura militar e o lugar da memória de infância dos filhos de guerrilheiros nas hierarquias de memória do passado ditatorial.

Também se soma a essas obras as diversas produções cinematográficas, de longa e curta-metragem, elaboradas nos últimos anos com intuito de representar, com algumas licenças ficcionais, a experiência autoritária brasileira. Para além das obras selecionadas como fonte para esta pesquisa, destacam-se também filmes como *Pra Frente, Brasil* (Roberto Farias, 1982), *Nunca fomos tão felizes* (Murilo Salles, 1984), *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994), *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), *Batismo de Sangue* (Helvécio Ratton, 2006), *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006), *A memória que me contam* (Lúcia Murat, 2012), *Deslembro* (Flávia Castro, 2018) e *Marighella* (Wagner Moura, 2019). Para citar alguns exemplos de documentários: *Vlado - 30 anos depois* (João Batista de Andrade, 2005), *O sol, caminhando contra o vento* (Tetê Moraes, 2005), *Tropicália* (Marcelo Machado, 2012), *O dia que durou 21 anos* (Camilo Tavares, 2013), *Verdade 12.528* (Paula Sacchetta, Peu Robles, 2013), *Histórias que nosso cinema (não) contava* (Fernanda Pessoa, 2017) e *Narciso em férias* (Ricardo Calil, Renato Terra, 2020).

Diante desse breve levantamento de obras que se relacionam com o tema da ditadura de 1964, vale ressaltar que a pretensão desta pesquisa não é esgotar a análise de todas essas produções, mas sim selecionar duas obras de audiovisual para analisar suas contribuições quanto às potencialidades do uso do audiovisual, em diálogo com as pesquisas acadêmicas, para pensar o tema da infância durante o período ditatorial brasileiro. Considerando que as narrativas ficcionais lançam novos olhares, perspectivas e interpretações sobre terrenos e territórios, sobretudo subjetivos, que as produções acadêmicas, e até mesmo memorialísticas, por vezes não são capazes de fazer (Perlatto, 2021).

Atualmente, na esfera pública, diversas obras artísticas vêm buscando confrontar criticamente a história do Brasil e problematizar acontecimentos do passado que ainda possuem influência no tempo presente, sobretudo no que diz respeito a experiências traumáticas como a escravidão e a ditadura inaugurada com o golpe de 1964 (Perlatto, 2023). O filme *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* e o documentário *15 Filhos*, apesar de serem produções distintas, que possuem suas próprias características, podem ser tomados como fonte de análise para pensar o sentido político das produções de audiovisual. Ambos foram produzidos anos após o período da ditadura civil-militar brasileira, o que diz de um interesse em rememorar um tema marcante da história do Brasil, que ainda hoje se coloca no presente.

O filme de Cao Hamburger é uma obra ficcional que busca representar os “anos de chumbo” da ditadura militar brasileira, compreendido entre os últimos anos da década de 1960 e início dos anos 1970. Através da narrativa de Mauro, que é um garoto de doze anos, apaixonado por futebol, cujo os pais são perseguidos por se oporem à ditadura, sendo então forçados a deixá-lo com seu avô paterno. Como o avô de Mauro acaba falecendo logo no início do filme, o menino fica então sob os cuidados de um vizinho que mora no apartamento ao lado, sendo este um judeu. A partir daí, acompanhamos a adaptação de Mauro a essa nova vida e como o menino vai estabelecendo relações com as pessoas ao seu redor enquanto espera pelo retorno de seus pais, sem ter consciência do contexto político que estava sendo vivenciado.

Já o documentário *15 Filhos*, é construído a partir da memória da infância dos filhos de militantes que foram torturados, presos ou mortos pela ditadura civil-militar brasileira. A obra não foi construída em formato de um documentário clássico, que visa descrever datas, fatos e nomes, mas sim se concentra na fala dos indivíduos e na narração de suas memórias e experiências diversas. Em *15 Filhos*, percebe-se como a ditadura deixou marcas na vida desses sujeitos até mesmo na fase adulta, o que permite direcionar um olhar mais sensível para a história desses filhos que vivenciaram um passado traumático durante o período ditatorial no Brasil, e por muito tempo não foram contemplados pelas políticas de memória e de justiça após a transição democrática.

O surgimento do campo da História Cultural⁴ tornou ampla a utilização de fontes que fogem à tradição historiográfica da escrita. No tempo presente, as obras cinematográficas têm se colocado cada vez mais como meios de reconstruir e transmitir aspectos do passado, além de contribuir para o desenvolvimento da consciência histórica quando levadas para o debate público. Segundo José D’Assunção Barros, “A mais fantasiosa obra cinematográfica de ficção carrega por trás de si ideologias, imaginários, relações de poder, padrões de cultura.” (Barros, 2011, p. 180). Como destaca Ítalo Nelli Borges (2016), a relação entre o cinema e a História tem sido estudada em diversas pesquisas nas últimas décadas, a partir das mais variadas perspectivas. O trabalho com o cinema e a história pode se dar de diversas formas, como por exemplo através de estudos cujo foco é a percepção de determinada obra fílmica, de algum determinado cineasta ou corrente cinematográfica, tal como o estudo do espaço físico do

⁴ A História Cultural é um campo historiográfico que teve destaque a partir do século XX, tendo como um de seus principais representantes o historiador Roger Chartier. Esta História Cultural aqui entendida, faz referência a toda historiografia que busca se voltar para o estudo da dimensão cultural de uma determinada sociedade historicamente localizada. Sobre o conceito de História Cultural ver, entre outros, Chartier (1988) e Barros (2005).

cinema para exibição de filmes e suas redes de sociabilidades. No que se refere a esta pesquisa, a proposta é analisar o filme e o documentário enquanto produtores de representações e testemunhos sobre o processo histórico da ditadura civil-militar de 1964.

Em relação às características metodológicas e estruturais deste trabalho, destaco que a presente pesquisa se insere no campo da historiografia da memória, utilizando-se do cinema como fonte para a análise do passado. O trabalho busca interligar diferentes fontes para compreender como o audiovisual contribui para a construção e a ressignificação da memória histórica da infância durante a ditadura civil-militar brasileira, trazendo uma abordagem interdisciplinar que une história, cinema e os estudos da memória. A pesquisa adota uma abordagem qualitativa, combinando a análise fílmica e a pesquisa historiográfica. A análise fílmica se baseia na observação dos aspectos narrativos e estéticos das produções selecionadas como fonte para a pesquisa, considerando elementos como: a construção da categoria histórica de infância dentro dos filmes, o modo como o passado é representado e quais estratégias são utilizadas para evocá-lo e a relação entre memória individual (testemunhos e experiências dos personagens) e memória coletiva (o contexto político e social da época). Além disso, a pesquisa dialoga com fontes historiográficas e documentais que dizem sobre o passado ditatorial, como os relatórios da Comissão Nacional da Verdade, os estudos sobre a infância durante a ditadura e obras sobre o papel do cinema na construção da memória e enquanto fonte histórica.

Sobre a estrutura do trabalho, a dissertação se encontra organizada em três capítulos principais, além da introdução e das considerações finais. No primeiro capítulo, encontra-se uma abordagem sobre o contexto histórico e teórico da ditadura civil-militar brasileira, com destaque para as origens e a consolidação do Golpe de 1964, a apresentação da ditadura civil-militar e os impactos sociais e políticos desse período na sociedade brasileira. Além disso, o primeiro capítulo se dedica a apresentar uma discussão sobre a infância enquanto categoria social e histórica e também trata da situação das crianças no Brasil durante a ditadura. Já no segundo capítulo, a pesquisa se dedica a analisar as disputas em torno da memória da ditadura, através de uma discussão sobre os usos do passado e a memória pública, a transmissão intergeracional da memória sobre a ditadura (com ênfase na memória dos filhos de perseguidos políticos), a marginalização da infância na construção da memória oficial sobre a ditadura e o conceito das hierarquias de memória. Por fim, o terceiro capítulo se dedica à análise do audiovisual como fonte histórica, visando pensar o cinema como ferramenta de preservação e interpretação da história e da memória, com destaque para a análise do filme *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* e do documentário *15 Filhos*.

CAPÍTULO 1

O CONTEXTO HISTÓRICO DA DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA E A INFÂNCIA DURANTE A REPRESSÃO

A ditadura civil-militar estabeleceu a repressão política, a censura, as perseguições e as violações dos direitos humanos na sociedade brasileira, do ano de 1964 até 1985. O golpe de 1964 culminou em uma série de medidas autoritárias executadas pelos generais do Exército, sob o pretexto de combater o avanço do "comunismo", garantir a segurança nacional e restaurar a ordem democrática. Por meio de uma coalizão civil-militar, conservadora e anti-reformista, as Forças Armadas brasileiras destituíram o governo do então presidente João Goulart, do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), e instauraram uma nova ordem política autoritária. Nesse contexto, os opositores do regime foram perseguidos e os movimentos sociais foram silenciados. Na contemporaneidade, ainda é possível perceber a maneira como esse passado ditatorial promoveu profundas transformações no cenário político e social brasileiro até os dias de hoje, por isso o chamamos de um passado sensível.

As diversas formas de repressão que atingiram a infância durante a ditadura no Brasil não ocorreram de forma isolada, mas sim fizeram parte de um projeto político mais amplo, que buscou impedir qualquer movimento de resistência para moldar ideologicamente a sociedade brasileira. Com isso, para compreender como o regime ditatorial conseguiu implantar seu aparato repressivo, que também impactou as infâncias, é essencial analisar as bases do Golpe de 1964 e os processos que levaram à consolidação do regime autoritário. Sendo assim, este capítulo se dedica a analisar não apenas a categoria de infância e a forma como as crianças e adolescentes foram atingidos pela repressão militar, mas também as circunstâncias que permitiram a instauração do golpe militar, os setores que o apoiaram e as estratégias utilizadas pelo Estado para fortalecer e perpetuar a ditadura. Objetivando entender como o contexto político, social e cultural brasileiro da época permitiu o avanço do regime militar e das práticas de violência e controle que moldaram a realidade das crianças, afetando tanto suas memórias pessoais quanto as coletivas.

Desde sua posse, em 1961, o ex-presidente Jango enfrentou diversas crises políticas por prometer reformas sociais, econômicas e políticas, com intuito de tornar o Brasil um país menos desigual e mais democrático. As propostas feitas pelo então presidente não eram bem vistas pela direita nem pelo empresariado do país, que as consideravam uma ameaça. No entanto, embora Jango fosse visto pela direita como uma ameaça à ordem democrática, seu governo não gerou grandes avanços efetivos em relação ao combate às desigualdades, apesar

de suas boas intenções. Conforme apontam muitos pesquisadores, o governo de Jango serviu apenas para que a direita pudesse justificar o golpe e reiterar a necessidade do controle social dos trabalhadores. Isso porque, do ponto de vista estrutural, houve carência de uma consistência ideológica e política no projeto reformista (Napolitano, 2014).

Os fatores conjunturais e históricos que marcaram a década de 1960 também influenciaram o desenvolvimento do movimento golpista de 1964. Além da insatisfação dos grupos de direita perante as boas relações de Jango com o movimento sindical e as lideranças comunistas, esses grupos também tentavam conter o crescente ativismo dos movimentos sociais, que tinham como proposta uma série de “reformas de base” que se instalaram no debate público naquela época. Os movimentos sociais demandavam reformas pela redução das desigualdades, com destaque para as reformas agrária, urbana, universitária e política, buscando melhorias sociais e a ampliação da cidadania.

Esses avanços e demandas dos movimentos sociais foram vistos como uma ameaça pelos grupos dominantes, tendo em vista que o cenário político brasileiro era extremamente excludente e marcado pelo conservadorismo, fruto da tradição liberal oligárquica e autoritária da sociedade brasileira. Acostumados com uma sociedade desigual e elitista, esses grupos dominantes não concordavam com a participação das massas populares na política. Diante disso, as aberturas propostas durante o governo Jango intensificaram a crise que já vinha se instalando naquela época, alimentada pelo medo do comunismo e pela conjuntura da Guerra Fria (1947-1991).

Sendo assim, a consolidação da ditadura civil-militar no Brasil foi marcada por uma repressão política sistemática, instaurada pelo golpe de Estado que ocorreu em 1964, que se intensificou ao longo dos anos e atingiu seu ápice em 1968, com a promulgação do AI-5. Nesse período, a censura se colocou como um instrumento crucial de controle do Estado, que buscou silenciar a imprensa, os artistas e os intelectuais que se opuseram ao governo. Paralelamente a isso, os órgãos repressivos como o DOI-CODI e o Serviço Nacional de Informações (SNI) ficaram responsáveis pela perseguição aos opositores do regime, executando práticas de tortura, desaparecimentos e assassinatos políticos.

Hoje sabemos que o aparato repressivo que se consolidou no Brasil atingiu não apenas os militantes políticos, mas também outros setores sociais como os operários e camponeses, os estudantes, os jornalistas, os artistas e também os familiares dos perseguidos políticos, como as mulheres e as crianças. Tendo em vista que muitos deles foram vítimas da violência física e psicológica instituída pelo Estado, a experiência da ditadura gerou impactos intergeracionais e traumas que contribuíram para o silenciamento das vítimas da repressão.

Nas últimas décadas, houve uma ampliação das pesquisas historiográficas que se debruçaram sobre o tema da ditadura no Brasil. Essas pesquisas buscaram lançar novos olhares sobre o contexto ditatorial, trazendo visões plurais que buscam compreender a experiência da ditadura por diferentes perspectivas e se afastar de uma única história homogênea e oficial sobre o período. Além disso, houve o avanço dos movimentos em prol da justiça de transição no Brasil, promovidos em grande parte pelos movimentos sociais e pela geração dos filhos de perseguidos políticos. Com isso, hoje em dia sabemos que os impactos da ditadura não ficaram restritos apenas aos militantes políticos. As crianças e adolescentes que cresceram em meio a ditadura também foram afetados pela repressão e pela violência que se generalizou naquele período.

O processo de transição para o modelo democrático após o fim da ditadura civil-militar brasileira se deu de forma gradual. Em 1979, foi promulgada a Lei da Anistia, que permitiu que os exilados políticos retornassem ao Brasil e a reinserção dos opositores ao regime na vida pública. Contudo, por ter sido imposta de forma generalizada, a lei também garantiu a impunidade dos agentes da repressão, impedindo-os de serem responsabilizados e penalizados judicialmente pelos crimes cometidos durante o período ditatorial. Como pontua Marcos Napolitano:

O isolamento da cultura de direitos nos setores de elite e da classe média de formação superior, ao lado de outros arranjos político-institucionais que marcaram a transição negociada com os militares, como a Lei de Anistia de 1979, ajudou a construir uma cultura de impunidade. O resultado é que os torturadores e seus superiores escaparam da justiça de transição, processo fundamental para estabelecer bases vigorosas às novas democracias políticas que se seguem ao fim dos regimes autoritários. O trauma e a herança da repressão, portanto, ainda que restrito quantitativamente, foi mais amplo e determinante do que se pensa para a história recente do Brasil (Napolitano, 2014, p. 150).

Sendo assim, a transição para a democracia no Brasil foi um processo negociado, que não garantiu a punição dos militares pelas violações dos direitos humanos que ocorreram de 1964 a 1985, o que gerou lacunas no processo de justiça de transição no contexto brasileiro. Essa questão da impunidade influenciou diretamente nas disputas de memória em relação à ditadura, o que afeta a memória coletiva e a democracia brasileira até os dias de hoje. A falta de responsabilização do Exército perante os crimes executados durante a ditadura reforçou os silenciamentos e hierarquias de memórias, dificultando a identificação de muitas vítimas da repressão, incluindo os familiares de perseguidos políticos e as crianças que também foram atingidas pela violência estatal, cujas histórias se mantiveram silenciadas durante décadas. Diante disso, a construção da memória sobre a ditadura e as violações de direitos humanos que ocorreram nesse período ainda é um campo em disputa, marcado de um lado pelos

esforços das iniciativas de justiça de transição e reparação, e de outro pelas tentativas de apagamento e revisionismo histórico de cunho negacionista.

Assim, diante das disputas de narrativas sobre o passado, a experiência infantil permaneceu como uma lacuna nas pesquisas históricas durante muitos anos. A memória oficial sobre a ditadura priorizou a história dos adultos atingidos diretamente pela violência do regime, enquanto as vivências infantis durante a repressão foram silenciadas ou tratadas como menos importantes. Essa marginalização revela não apenas as hierarquias de memória construídas ao longo da transição democrática, mas também a dificuldade em reconhecer que a violência estatal ultrapassou os limites do embate político e atingiu dimensões familiares e geracionais. Somente após a criação das comissões da verdade e da ampliação das pesquisas acadêmicas e das produções culturais, as memórias da geração dos filhos começaram a emergir, trazendo à tona suas experiências e traumas. Por isso, analisar o impacto da ditadura sobre a infância não apenas amplia a narrativa histórica sobre o período, mas também reforça a importância da memória na reparação simbólica das vítimas e na preservação dos direitos humanos no presente.

Pensando nisso, este capítulo busca explorar a infância como uma categoria social e histórica, analisando como sua construção foi atravessada por diferentes contextos políticos e sociais. Além disso, o capítulo traz algumas considerações sobre o contexto histórico que deu origem à ditadura civil-militar no Brasil e a forma com que a repressão afetou a infância das crianças e adolescentes que também foram vítimas indiretas da repressão, seja devido à perseguição de seus familiares ou pelas políticas de Estado implantadas naquela época, que negligenciaram seus direitos e os submeteram a situações de vulnerabilidade. Por todo o país, os filhos de presos políticos, exilados e desaparecidos sofreram com a repressão, o deslocamento, as crises de identidade e os traumas impostos pelo aparato repressivo da ditadura. Portanto, analisar a categoria de infância e dar visibilidade às memórias das crianças e adolescentes que vivenciaram o contexto de repressão militar no Brasil contribui para ampliar a compreensão sobre as múltiplas dimensões desse período e a memória que se construiu sobre ele.

1.1. A CONSTRUÇÃO SOCIAL E HISTÓRICA DO CONCEITO DE “INFÂNCIA”

O conceito de infância, tal como concebemos hoje em dia, é uma construção social e histórica que foi se transformando ao longo dos séculos. As concepções sobre a infância foram se alterando em diferentes períodos e sociedades, influenciadas por fatores políticos,

culturais e econômicos ao longo dos anos. Durante a Idade Média, as crianças eram vistas como pequenos adultos, foi apenas na modernidade que a infância passou a ser reconhecida como uma fase distinta da vida, que possui suas próprias características. A concepção de infância como uma fase específica do desenvolvimento humano é uma construção social relativamente recente. Segundo Philippe Ariès (1981), foi a partir da Idade Moderna, especialmente entre os séculos XVII e XVIII, que a infância passou a ser reconhecida como uma etapa distinta da vida. No entanto, é a partir do século XIX que o tema ganha força como objeto de estudo mais sistemático, especialmente com o desenvolvimento das ciências humanas e sociais, como a pedagogia, a psicologia e a sociologia.

É importante destacar que o reconhecimento da infância moderna se deu em meio à aparição das instituições protetoras cujo objetivo era cuidar e formar a geração dos sujeitos mais jovens. Até então, na sociedade tradicional, a duração da infância era reduzida a um período de fragilidade e falta de autonomia, e assim que as crianças se desenvolviam minimamente já eram logo inseridas no mundo dos adultos, partilhando de seus trabalhos e jogos. Como comenta o historiador Philippe Ariès, “De criancinha pequena, ela se transformava imediatamente em homem jovem, sem passar pelas etapas da juventude, que talvez fossem praticadas antes da Idade Média e que se tornaram aspectos essenciais das sociedades evoluídas de hoje.” (Ariès, 1981, p. 16).

Durante a Idade Média, as crianças conviviam com os adultos, sem haver grandes diferenças entre eles em termos de atividades, aprendizagens, vestimentas, jogos e até mesmo no trabalho, já que naquela época as crianças eram consideradas adultos em miniatura. Em relação à transmissão dos valores e dos conhecimentos, de modo geral, a socialização das crianças não era assegurada nem controlada pela família. Durante séculos a educação foi garantida pela aprendizagem, graças à convivência das crianças e dos jovens com os adultos. Portanto, as crianças aprendiam os afazeres necessários da vida ajudando os adultos a fazê-los (Ariès, 1981).

Nesse sentido, a infância tem sido histórica e socialmente vinculada à ideia de carência, falta e incompletude, reforçando um imaginário de que o universo do adulto poderia completá-la com o que supostamente lhe falta. O que acaba por transformar as crianças em seres frágeis e incapazes que necessitam da educação e do controle dos adultos. Historicamente, o exercício do poder dos adultos sobre as crianças se deu de forma generalizada, e ganhou forças através dos processos educativos. Ao longo dos anos, as crianças têm sido educadas mais para a submissão às regras do mundo dos adultos do que para a sua própria formação (Kohan, 2004)

A concepção de infância foi um conceito historicamente construído e também uma invenção da modernidade. A categoria social onde a infância se constituiu foi construída recentemente na história da humanidade, por isso a emergência do sentimento de infância e a formação de uma consciência da particularidade infantil é decorrente de um longo processo histórico, e não uma herança natural. Tal afirmação foi mencionada primeiramente pelo historiador Philippe Ariès, em seu trabalho publicado originalmente em 1960, que desencadeou grandes mudanças na compreensão do conceito de infância. A história da infância surgiu então como uma possibilidade para novas reflexões sobre como a entendemos e como nos relacionamos atualmente com ela (Bezerra L. et al., 2014).

Até o século XVII, a infância não era reconhecida pela ciência e ainda não havia sido inserida na sociedade. Foi somente após o surgimento das ideias de proteção, amparo e dependência que a concepção de infância começou a aparecer. A partir daí, as crianças passaram a ser vistas como seres biológicos, que necessitavam de grandes cuidados e de disciplina, para se transformarem em adultos socialmente aceitos (Bezerra et al., 2014). A partir do século XVIII, a infância como categoria histórica, contextualizada cultural e socialmente passou a apresentar diferentes imagens sociais ao longo da história. A infância como conhecemos hoje é uma criação de um tempo histórico e de condições socioculturais determinadas, e diante disso, seria um engano analisar todas as infâncias de todas as crianças através do mesmo enfoque. Já que a compreensão da infância se modifica com o tempo e com os diferentes contextos sociais, econômicos, geográficos e até mesmo com as peculiaridades individuais (Ariès, 1981 apud Bezerra L. et al., 2014).

Tendo em vista que o conceito de infância não é unitário e uniforme, uma das principais questões que surge na reflexão crítica acerca da história da infância são as desigualdades e diferenças entre diferentes grupos de crianças (Kuhlmann Jr. e Fernandes, 2012). A infância é um fenômeno histórico e socialmente construído, que sofre alterações de acordo com o contexto em que está inserido, assumindo diferentes significados. Fatores como economia, política, cultura, sociedade e pedagogia influenciam diretamente no conceito de infância. Nesse sentido, não existe uma única forma de ser criança, mas sim múltiplas infâncias que se constroem a partir dessas variáveis. Embora o termo “infância” seja utilizado de forma abrangente na modernidade, integrando diversas realidades vividas pelas crianças, as experiências da infância podem ocorrer de formas muito distintas e essa distinção é feita através de fatores como classe social, raça, gênero, idade, cultura, dentre outras condições específicas.

Ademais, a diversidade de experiências pode também influenciar na forma como as crianças são vistas e tratadas pela sociedade ao seu redor. Conforme for o contexto em que estão inseridas, determinadas infâncias podem ser mais valorizadas e protegidas comparadas a outras, que podem ser marginalizadas e excluídas de direitos e oportunidades. Algo muito próximo do que aconteceu com diversas crianças e adolescentes durante o período da ditadura civil-militar no Brasil. Assim, vemos que a infância é também um evento social e histórico, que pode refletir desigualdades e relações de poder.

No Brasil, os estudos sobre a história social da infância são relativamente recentes. A partir do século XIX, com o avanço da urbanização, da escolarização e da atuação de instituições assistenciais, a infância passou a ser cada vez mais mencionada em discursos médicos, jurídicos e morais. No entanto, foi apenas a partir da segunda metade do século XX que a infância começou a ser tratada como uma categoria histórica nos estudos acadêmicos, sobretudo a partir da influência da obra de Philippe Ariès (1981) e, mais recentemente, com a contribuição de pesquisadores brasileiros que vêm ampliando esse campo de investigação (Bezerra L. et al., 2014). A partir desses estudos, hoje sabemos que a infância obteve mais visibilidade e foi se constituindo historicamente na medida em que foi definida como objeto de intervenções públicas, passando da esfera familiar e religiosa para o campo das políticas estatais. Diante do progresso da lógica capitalista e industrial, as crianças passaram a ser consideradas fonte de mão-de-obra em potencial, o que levou a sociedade a se preocupar mais com sua saúde, educação e também com a moral. Nesse novo cenário, instituições como escolas, igrejas e órgãos do Estado estabeleceram regras e normas sobre como as crianças deveriam ser tratadas e educadas.

Já no século XX, houve um aumento das responsabilidades em relação às crianças, graças à institucionalização da Declaração Internacional dos Direitos da Criança, em 1959. Com isso, as transformações e comportamentos que vinham sendo construídos foram formalizados pela lei, o que também pode ser observado a partir da instauração do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), em 1990, no Brasil. A partir da instauração desses marcos legais, foi reforçada a ideia de que o amparo e a proteção às crianças não é apenas um dever da família, mas também do Estado e da sociedade como um todo.

Atualmente, os estudos sobre a infância têm buscado se afastar dos olhares reducionistas, que reduzem a infância ao fator biológico, como se fosse apenas uma fase natural da vida, alheia aos fatores sociais e culturais; ou ao fator sociológico, que pensa a infância somente como uma construção social, ignorando os aspectos biológicos e psicológicos. A saída para evitar esses extremos seria intensificar a interdisciplinaridade nos

estudos sobre a infância, a partir de análises de áreas como a sociologia, a história, a assistência social e a psicologia. Estudar o tema da infância em diálogo com diferentes campos do conhecimento demonstra como esse conceito pode ser visto como um fenômeno multidimensional, que não pode ser compreendido por uma única área do saber.

Desse modo, ao considerar a categoria de infância como um fenômeno multidimensional, torna-se possível analisar como diferentes contextos históricos e políticos possuem influência direta nas experiências infantis. Em relação ao contexto da ditadura civil-militar brasileira, hoje sabemos que as crianças não foram apenas espectadores dos eventos repressivos, pelo contrário, muitas crianças foram também vítimas diretas e indiretas do regime autoritário. A perseguição política, a separação familiar, a experiência do exílio forçado e a criminalização de determinadas infâncias são exemplos dos impactos do período ditatorial sobre a vida de inúmeras crianças e adolescentes. Assim, o tópico a seguir visa analisar as diversas formas pelas quais a repressão moldou a infância no Brasil, destacando as estratégias utilizadas pelo Estado para silenciar essas vivências e a luta pela valorização dessas memórias.

1.2. AS CRIANÇAS NO BRASIL DURANTE A DITADURA: DIREITOS NEGLIGENCIADOS, VIOLÊNCIAS E IMPACTOS SOCIAIS

A relação entre as infâncias e a ditadura civil-militar brasileira é marcada pelo silêncio. No relatório da Comissão Nacional da Verdade, encontram-se relatos acerca das violências que atingiram muitas mulheres durante o regime ditatorial e também seus filhos, porém como destaca a pesquisadora Camila Brito,

Por mais de trinta anos, as vozes dessas crianças permaneceram silenciadas, e não havia registros oficiais de que elas tivessem sido presas e/ou passado pelas mais cruéis formas de violência, sendo até mesmo fichadas nos órgãos da repressão como terroristas, criminosas e subversivas. A CNV permitiu que elas falassem e pudessem inscrever suas histórias no presente, para que as novas gerações soubessem de tudo o que passaram em suas infâncias (Brito, 2018).

Hoje sabemos que as torturas e crimes cometidos durante o período ditatorial foram praticados de forma generalizada, atingindo não apenas os adultos, mas também as crianças, seja direta ou indiretamente, por meio da violência contra as suas famílias. Por todo o país, filhos de guerrilheiros presos durante a ditadura foram forçados a assistir enquanto seus pais eram torturados, ou foram eles mesmos vítimas de tortura. Muitas dessas crianças, que viram de perto as prisões ou até mesmo nasceram em cativeiro, por serem filhas de mulheres presas, sofreram punições físicas e psicológicas que os traumatizaram pelo resto de suas vidas.

Eduardo Reina (2019) chama atenção para uma questão muito importante que ocorreu no período da ditadura militar no Brasil, ao pesquisar sobre uma ação extremista do Exército contra os filhos de pais mortos e desaparecidos na ditadura, especialmente durante as ações contra os militantes do Partido Comunista do Brasil, que atuaram na guerrilha do Araguaia, no sudeste do Pará. O sequestro de bebês, crianças e adolescentes por militares durante a ditadura foi um crime hediondo cometido pelos agentes da ditadura civil-militar nos anos 1970, que por muito tempo foi escondido nos arquivos do antigo regime ditatorial. Porém, esse crime não foi cometido somente no contexto brasileiro de repressão, esteve presente também nas ditaduras que ocorreram nos demais países do Cone Sul.

O filme argentino *A história oficial* (1985), do diretor Luis Puenzo, é uma obra cinematográfica que buscou retratar essa realidade vivida durante a ditadura militar na Argentina. O filme conta a história de Alícia, uma professora de história da classe média que realiza uma investigação e descobre que a criança que adotou era na verdade filha de presos políticos durante a ditadura militar (1976-1983) de seu país. Obras como essa também são importantes para o estudo da ditadura brasileira, tendo em vista que a prática dos sequestros de bebês e crianças também foi uma realidade no Brasil.

Em geral, sequestrar os bebês, crianças e adolescentes filhos de militantes políticos ou de pessoas ligadas a eles durante a ditadura foi uma prática adotada para difundir o terror entre a população. Os militares o faziam com intuito de se vingar de seus familiares, interrogar as crianças, quebrar o silêncio dos pais através da tortura de seus filhos ou se apropriar dessas crianças para educá-las com uma ideologia contrária à de seus pais (Reina, 2019). Segundo Eduardo Reina,

Aqui no Brasil também houve ordem para matar os filhos de guerrilheiros e opositores do regime militar. Mas acabou sendo desobedecida em alguns casos. Para algumas das vítimas, a sobrevivência provocada pelo não cumprimento da ordem de extermínio funcionou como um prêmio. Mas as manteve longe das famílias biológicas e com um passado desconhecido. Esses brasileiros sequestrados vivem até hoje num cativeiro sem fim (Reina, 2019, p. 25).

Embora existam diversos registros acerca dessa questão sensível para a história da humanidade, especialmente no contexto latino-americano, por muito tempo a documentação histórica se calou diante dos crimes cometidos diretamente contra as crianças e adolescentes durante a ditadura civil-militar no Brasil. Sendo assim, trabalhos como o de Eduardo Reina, que analisa dezenove casos de bebês e crianças que foram sequestradas durante a ditadura, contribuem para expor os crimes que foram praticados pelo Exército no período ditatorial e acobertados ou silenciados por muitos anos, após a redemocratização.

Além disso, é preciso pensar nas lacunas existentes nas memórias em relação à ditadura, especialmente na falta de registros oficiais sobre como a repressão política impactou a infância de muitos brasileiros. Como comenta a psicanalista Maria Arantes, a Doutrina de Segurança Nacional aniquilou o Estado de Direito. Durante a ditadura no Brasil, os militares acreditavam que havia um “inimigo interno” a ser combatido, sendo assim as violências eram praticadas contra o próprio concidadão, que havia perdido seus direitos. A ideia da presença de "inimigos internos" foi disseminada de diversas formas nos meios de comunicação brasileiros, o que aumentou a percepção de que o "perigo" do comunismo estava chegando ao Brasil. Como pontua Suelen Campos:

Para início de toda guerra é antes necessário definir seu adversário. Nenhum conflito é iniciado sem antes ser possível pontuar os motivos pelos quais se está submetendo à desavença. É preciso construir a imagem do seu inimigo, expor seus maus hábitos, ridicularizar seus preceitos, construir uma base de apoio capaz de compreender os motivos geradores de conflito até que se consolide um estopim capaz de canalizar todas as tensões pré-existentes (Campos, 2023, p. 43).

Vale ressaltar que o anticomunismo esteve presente na política brasileira desde a década de 1930 e foi utilizado como justificativa para a repressão ao longo dos anos. Em 1933, foi criada a Delegacia Especial de Segurança Política e Social (DESPS), estruturada como um mecanismo de vigilância contra os movimentos considerados comunistas e subversivos. Em 1935, a tentativa de levante por parte da Aliança Nacional Libertadora (ANL), chamada de “Intentona Comunista”, contribuiu para reforçar o discurso anticomunista no Brasil e também teve influência no golpe de 1937, que deu início ao Estado Novo de Getúlio Vargas. Anos depois, foram criadas uma série de leis que definiam os crimes contra a ordem política e social, as chamadas Leis de Segurança Nacional (Stephan, 2016).

Durante a Guerra Fria, os Estados Unidos adotou a Doutrina da Segurança Nacional de Contenção (DSNC) como uma estratégia geopolítica para conter os avanços do comunismo. No Brasil, a fundação da Escola Superior de Guerra (ESG), em 1949, incorporou os princípios da DSNC ao pensamento militar brasileiro. Essa introdução da ideologia de contenção do comunismo e da subversão, aliada ao histórico autoritário do Estado, resultou na institucionalização de um Estado de Segurança Nacional, que incorporou uma série de práticas repressivas, censura e violações de direitos fundamentais à realidade política brasileira.

O Estado de Segurança Nacional afetou diversas esferas da sociedade brasileira, incluindo as infâncias. Esse sistema possuía planos de ação que abrangiam não apenas a política e a economia, mas também os âmbitos psicossociais, alinhando os princípios e valores militares às instituições da sociedade brasileira, como a religião, a família, a escola, pregando

valores como o amor à pátria, a disciplina e a ordem social, que segundo a perspectiva dos militares, poderiam ser alcançados por meio do regime imposto por eles. Assim, em nome de um suposto bem social, o governo atuava na sociedade da maneira que achava pertinente, inclusive praticando violações dos direitos humanos contra seus opositores (Brito, 2018). Diante disso, percebe-se que as crianças e os adolescentes sofreram não apenas com a violência direta aplicada durante a ditadura civil-militar, mas também foram afetadas pelos valores autoritários impostos pelo regime através de sua influência sob instituições como a escola e a família, e por isso vivenciaram a repressão de maneira insidiosa e constante, mesmo que muitas vezes de forma invisível. Desse modo, a ditadura não apenas violou os direitos humanos de seus opositores, mas também buscou moldar as gerações mais jovens para que aceitassem passivamente a lógica de controle e disciplina imposta pelos militares.

A Doutrina de Segurança Nacional (DSN), explicitada na Lei de Segurança Nacional (LSN), de 1953, e que foi sucessivamente reformulada conforme o aumento da repressão política, foi um dos maiores alicerces do período ditatorial. A LSN se projetou como porta-voz da existência de um "inimigo interno" no país, fomentando a luta entre os cidadãos brasileiros e estimulando o ódio contra os opositores do regime militar, que eram vistos como inimigos que deveriam ser combatidos e eliminados, sem deixar vestígios. Nesse sentido, o período ditatorial brasileiro usurpou o Poder Legislativo e instaurou a autoproclamada autorização para elaborar e promulgar Atos e Decretos-Lei. Os Atos Institucionais e a Lei de Segurança Nacional serviram para legitimar a ditadura e os crimes cometidos pelo Exército (Arantes, 2011).

Sendo assim, vemos que no contexto ditatorial houve a construção do imaginário de um adversário a ser derrotado, e essa construção do "inimigo interno" foi imprescindível para a instauração do Golpe de 1964 e a para a permanência dos militares no poder. Nesse cenário, as sucessivas leis, atos e decretos se voltaram contra os próprios brasileiros. Assim, os opositores do regime podiam ser presos sem mandato e sem hora para acontecer, o que fez com que a prisão de militantes e de seus filhos se tornassem práticas cotidianas dos agentes da repressão (Arantes, 2011). Segundo Maria Arantes:

O número de presos políticos com seus filhos, que inicialmente se pensava serem poucos, aumenta a cada ano com o relato de novos casos que vêm à tona. Por isso tenho a convicção de que a ditadura deixou territórios ainda velados, como o das prisões de militantes com seus filhos, principalmente porque estas situações nunca eram registradas oficialmente nos depoimentos. Em relação à prisão de filhos de militantes clandestinos juntamente com os pais, como a que vivi pessoalmente, entre dezembro de 1968 e maio de 1969, presa com meus filhos André e Priscila, então com três anos e meio e dois anos e meio de idade, me impulsionaram a escrever sobre militantes políticos que viveram esta experiência de vida [...] (Arantes, 2011, p. 95).

Através dos relatos expostos em seus trabalhos, Arantes conta que ficou presa com seus filhos durante quatro meses, vivendo dois anos no exílio, onze anos na clandestinidade e passando por dezenove endereços diferentes. A psicanalista destaca que embora as crianças não tenham sido torturadas fisicamente, o foram psicologicamente (Silva, Bertti e Zanetti, 2020). Conforme consta no trabalho realizado pela Secretaria Especial dos Direitos Humanos (2009), a família de Arantes foi sequestrada em casa, no dia da promulgação do AI-5, em 1968, no interior do estado de Alagoas. Na prisão, passaram pelo DOPS de Maceió, pela Cadeia Pública, pela Escola de Aprendizes de Marinheiros e pelo Hospital da Polícia Militar, onde foram mantidos trancados em um quarto destinado aos portadores de doenças infectocontagiosas. As crianças não estavam apenas acompanhando a mãe, mas sim estavam presas e foram submetidas a todas as regras das instituições: não podiam ir à escolinha, nem sair para brincar no pátio. Estavam confinados, privados de liberdade e submetidos a condições degradantes, que os levaram a até mesmo adoecer na prisão, sem obter nenhum amparo ou cuidado.

Hoje sabemos que a ditadura militar brasileira consolidou uma estrutura única e coesa, cujas ações eram coordenadas por um núcleo central, sendo este o Serviço Nacional de Informações, criado em 1964. Após ser instaurado, o SNI passou a controlar todos os órgãos repressivos, como os centros de informações das três armas, a polícia federal e as polícias estaduais, de modo a garantir que essas instituições operassem de forma integrada. Visando reforçar essa estrutura, criou-se o Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), em 1970, uma instituição que unia os representantes de todas as demais forças policiais, dotada de recursos financeiros e tecnológicos, e que se tornou o principal centro de tortura e perseguição a opositores da ditadura (Magalhães, 1997).

A instauração dos Atos Institucionais (AI), que são os decretos emitidos pelos militares que se sobrepunham à Constituição e foram utilizados para legitimar e institucionalizar as violências cometidas durante a ditadura, foi um elemento marcante na história do período da ditadura civil-militar brasileira. O Ato Institucional de maior impacto na história brasileira foi o AI-5, instituído em 13 de dezembro de 1968, no governo de Artur da Costa e Silva, que armou o Estado de poderes extraordinários.

Após a instauração do AI-5, a ditadura se radicalizou, tornando-se mais militar e autoritária, reduzindo o espaço de atuação dos aliados civis, embora esses aliados mantivessem seu apoio ao regime ditatorial, apenas em uma posição mais subalterna. O AI-5 marcou um aumento da violência repressiva, pois estimulou os agentes públicos à violência,

embora o regime militar já viesse exercendo prisões em massa, torturas e execuções políticas desde a criação dos primeiros Atos Institucionais. Segundo Daize Cunha:

Diferente do que se pensa, a extrema violência não se concretizou somente a partir da publicação do AI-5. Segundo Janaína de Almeida Teles, “cerca de 50 mil pessoas foram presas somente nos primeiros meses da ditadura; milhares de presos políticos foram submetidos à tortura [...] e centenas de camponeses assassinados”. Muitas pessoas ainda estão até hoje desaparecidas e grande parte das mortes devido a torturas não era divulgada e quando veiculada, usavam o suicídio como causa (Cunha, 2018).

O depoimento de Amélia de Almeida Teles sobre quando foi presa, em dezembro de 1972, e levada até a Operação Bandeirantes (OBAN) revela a brutalidade e a repressão imposta pelo Estado naquela época. Amélia Teles relata os atos de torturas aplicados pelos militares, que envolviam choques elétricos nas mais diversas partes do corpo. Além disso, o depoimento de Amélia Teles também demonstra que as torturas não eram só físicas, mas também psicológicas: enquanto os militares a torturavam, seus filhos eram mantidos na cela para assistir e após as torturas os agressores faziam ameaças dizendo que as crianças também poderiam ser machucadas (Cunha, 2018). Essa estratégia foi bastante praticada pelos agentes da repressão como forma de coerção e instrumentalização das infâncias como parte do mecanismo de terror do regime militar. Assim, no auge de sua repressão e violência a ditadura não apenas torturou ou eliminou seus opositores, mas também deixou marcas profundas na geração das crianças que foram atingidas pela violência estatal.

Além das prisões, muitas famílias foram obrigadas a deixar o país de forma repentina por causa da perseguição política que se instaurou naquela época. Do ano de 1968 a 1974, o Brasil viveu os chamados “anos de chumbo” da ditadura militar, considerado um dos momentos mais violentos do regime. Nesse período, principalmente após 1970, um grande contingente de ativistas políticos deixou o país clandestinamente, fugindo da perseguição dos militares que se agravavam cada vez mais. Com a derrota de diversas organizações da esquerda, o aniquilamento das principais lideranças e o isolamento político da esquerda mediante a euforia do milagre econômico fez com que muitas pessoas abandonassem momentaneamente a luta naquela época. Assim, muitos ativistas nascidos nos anos 1940 partiram para países vizinhos da América Latina ou até mesmo para a Europa. Perante o slogan “Brasil, ame-o ou deixe-o”, esses sujeitos tiveram que deixá-lo e fugir para onde pudessem, sem planejamento e sem projeto de futuro (Costa e Castro, 2015).

A experiência do exílio, além de ter sido difícil para os militantes, impactou também a infância de muitas crianças e adolescentes. A partir desse deslocamento abrupto onde muitas famílias foram obrigadas a deixar o país de forma repentina, as crianças foram subitamente

retiradas de seu ambiente familiar e social, sem ao menos compreender ao certo a situação pela qual estavam passando. Além disso, ao chegarem nos outros países foram obrigadas a se inserir em culturas estrangeiras, enfrentando grandes desafios de adaptação, como as barreiras linguísticas e as diferenças culturais, o que afetou seu desenvolvimento e sua noção de identidade.

Como a perseguição política colocava em risco todos que se envolviam com os militantes da esquerda, muitas famílias foram desintegradas naquela época. Diversas crianças e adolescentes foram forçadas a se separarem de seus pais devido às prisões e ao exílio, o que resultou em traumas que esses jovens levaram para a vida toda. Conforme vemos nos relatos que compõem o livro *Infância Roubada* (2014), algumas crianças puderam ser levadas com suas mães para o exílio, porém houve casos em que as mães partiram sozinhas sem que seus filhos pudessem acompanhá-las, tanto por questões econômicas quanto de segurança. O caso de Ieda Reis é um deles, a guerrilheira da VAR-Palmares ficou exilada durante dez anos logo após ter seu filho, e só pode vê-lo novamente quando ele já estava com dez anos de idade, no momento em que ela retornou ao Brasil. Com o fim do exílio, ambos tiveram que passar por um processo doloroso de reconhecimento e convivência, pois por um longo tempo, um olhava para o outro e não sabia o que dizer ou o que fazer (CEVSP, 2014).

Segundo a análise da historiadora Denise Rollemberg (2007), os exilados que deixaram o Brasil nos anos 1960 e 1970 suportaram situações diversas. As trajetórias no exílio variaram não apenas de pessoa para pessoa, mas também na mesma pessoa, segundo razões que vão além das circunstâncias históricas, que dizem respeito a um mundo subjetivo que só a História, enquanto campo de conhecimento, não é capaz de analisar (Rollemberg, 2007). Como observou a historiadora,

As memórias no exílio e do exílio brasileiro dos anos 1960 e 1970 são memórias de estranhamento, desenraizamento, sofrimento, perdas, luto, dor, confusão, loucura, morte. Mas também de descobertas, aprendizado, enriquecimento, redefinições, amplitudes, nascimentos, resistência, vida. O diálogo entre História e Psicanálise contribuiu na compreensão de diversidades, contradições e dubiedades que a experiência impõe ao exilado (Rollemberg, 2007, p. 2).

Nesse sentido, o exílio político teve um grande impacto psicológico e social na vida dos exilados e foi também um processo de profunda transformação para as gerações que deixaram o país durante a ditadura civil-militar. Ao fugirem da repressão, os exilados foram obrigados a abandonar a identidade que possuíam antes da ditadura e buscar uma nova identidade em lugares desconhecidos para poder sobreviver. Desse modo, a experiência do exílio representou não apenas um deslocamento geográfico, mas também uma ruptura com a identidade pessoal, política e cultural dos indivíduos exilados.

Além disso, durante o dia-a-dia no exílio, os brasileiros tinham que lidar constantemente com o choque cultural e com as dificuldades de se integrar à uma nova sociedade, o que teve impacto sobre suas identidades. Ao serem obrigados a reaprender as normas sociais, a lidar com burocracias desconhecidas e também aprender um novo idioma, muitos possuíam um sentimento de infantilização. Todo esse processo gerou conflitos internos e crises de identidade que se manifestaram de várias formas na vida cotidiana, como na dificuldade em conseguir documentos ou na recusa de obtê-los, no mercado de trabalho e no estudo, na dificuldade de se manter na militância política, nas atividades artísticas e culturais e também na vida familiar e afetiva. Diante desse processo de reconstrução da identidade, muitos exilados tiveram dificuldade em retomar suas vidas anteriores mesmo após retornarem ao Brasil (Rollemberg, 2007). Todos esses impasses vivenciados na experiência do exílio afetaram também as crianças que acompanharam suas famílias nesta jornada, pois impactou a formação de suas identidades, ao serem obrigadas a crescer entre duas culturas diferentes, muitas crianças por vezes não se sentiam realmente pertencentes a nenhuma delas.

Considerando que nem todas as crianças vivenciaram o período da ditadura civil-militar brasileira da mesma maneira, uma outra questão a se pensar no trabalho com a relação entre infância e ditadura é o papel da educação no controle ideológico da infância naquela época. Ao analisar as memórias de sujeitos que eram crianças ou adolescentes durante o período ditatorial, nota-se que muitas memórias de infância se passam nos contextos da família e da escola, com a família exercendo um papel de proteção e a escola reproduzindo um modelo de educação civil-militar. Ambas as instituições atuaram na composição de uma infância afastada do vínculo social, o que sugere que a infância no contexto da ditadura civil-militar foi posta como um apagão para as crianças, que não deveriam saber e nem participar desse momento histórico-político. Desse modo, as crianças eram mantidas ignorantes e inocentes por causa do medo do que poderiam sofrer ao adquirir conhecimento sobre as violências praticadas durante a ditadura, além da ideia de que as crianças supostamente não podem ou não possuem capacidade para participar da vida política (Salgado, Amaro e Ferreira, 2023).

Nessa perspectiva, as experiências infantis durante o passado ditatorial foram marcadas pela negação dos saberes, tal como dos modos de ser e de agir, o que limitou a capacidade de receptividade e de compreensão do mundo para as crianças. Assim, percebe-se que a infância no período da ditadura foi desvalorizada, vista como um momento da vida marcado pela menoridade e pela condição de ser inferior, e a inocência foi utilizada como um dispositivo de poder nos processos educativos. A partir disso, as relações de poder

adultocêntricas influenciaram na formação de práticas desiguais dentro dos contextos da família e da escola, o que ocasionou experiências infantis silenciadas e marginalizadas (Salgado, Amaro e Ferreira, 2023). Ademais, a ditadura impôs um imaginário de infância-ideal, noção que se entendeu a um projeto de sociedade de interdição das diferenças, que buscou invisibilizar as diversidades e alienar as crianças perante as suas condições sociais de existência, ignorando os marcadores sociais, como gênero, classe social, raça/etnia, sexualidade, territórios, etc (Burman, 2008 apud Salgado et al., 2023). O que não necessariamente impediu que, na vida adulta, muitos indivíduos subvertessem essa lógica, buscando adentrar nos espaços de resistência e promover o reconhecimento das diferenças, de modo a romper com as políticas de silenciamento que foram impostas pela ditadura.

A política de proteção à infância no Brasil também foi revista após a redemocratização no pós-ditadura. Durante a ditadura civil-militar, implantou-se a Doutrina da Situação Irregular, que defendia o encaminhamento das crianças envolvidas em delitos para os reformatórios e abrigos comandados pelo Estado, sob a justificativa de educá-las e recuperá-las. Por meio dessa política, muitos meninos e meninas foram privados do convívio familiar durante toda a adolescência, perdendo por completo o vínculo parental. A doutrina aplicada no contexto ditatorial demonstra como a infância pobre foi tratada pelo Estado sob uma lógica que variava entre o assistencialismo e a total segregação. Sob esse modelo e diante do arbítrio inquestionável da autoridade judicial, as crianças, que naquela época eram chamadas de “menores”, foram submetidas a graves violações dos direitos humanos. Além disso, o modelo também reforçou uma separação entre crianças “integradas” e “marginalizadas” (Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2009).

Essa política repressiva é um exemplo do impacto que a ditadura teve sobre a infância no Brasil. A partir das imposições do Estado muitas famílias foram separadas e houve a institucionalização forçada de várias crianças. No contexto da redemocratização, a partir dos anos 1980, a concepção de infância passou por transformações. A lei federal 8.069/90 que instituiu o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), é uma lei de proteção à infância que surgiu através da luta dos movimentos sociais em defesa dos direitos humanos e foi um marco importante na transição para um modelo que reconhece todas as crianças como sujeitos de direitos, independentemente da classe social a qual pertencem. Além disso, o ECA também moldou uma nova forma de construir uma lei, levando em conta o debate público e a reflexão coletiva.

Sendo assim, no período da redemocratização houve uma mudança na percepção da criança e do adolescente por parte do Estado, que vem sendo assimilada pela sociedade ao

longo dos anos. Anteriormente, as crianças e adolescentes eram divididas em duas categorias distintas: como filhos socialmente incluídos e integrados, reconhecidos como “crianças e adolescentes” ou como filhos dos pobres e excluídos, chamados genericamente de “menores”. Os “menores” eram discriminados pela sociedade, como se fossem crianças e adolescentes de segunda classe. Por isso, eram submetidos à lei baseada no Direito Penal do Menor e à Doutrina da Situação Irregular. Somente após a instauração da Constituição de 1988 e do surgimento do ECA as crianças brasileiras passaram a ser vistas como “sujeitos de direitos”, sem distinção de raça, classe social, ou qualquer forma de discriminação. No entanto, é preciso destacar que apesar desses avanços, ainda hoje ainda é possível notar alguns resquícios da Doutrina da Situação Irregular na realidade brasileira, o que demonstra como a luta pela garantia efetiva dos direitos da infância ainda se mantém viva (Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2009).

Tendo em vista os fatos apresentados, percebe-se que a ditadura não apenas reprimiu politicamente os adultos, mas também afetou significativamente as experiências e direitos das crianças, reforçando desigualdades e deixando marcas e traumas que perduram até os dias de hoje. As experiências vivenciadas pelas crianças ao longo da ditadura civil-militar de 1964 foram historicamente silenciadas e somente mais tarde, na vida adulta, esses sujeitos puderam expressar seus traumas e recordações em espaços criados para acolher suas narrativas, como por exemplo nas audiências que ajudaram a compor o livro *Infância Roubada* (2014), produzido pela CEVSP. Como destaca a Camila Brito:

As experiências vivenciadas por aqueles que foram vítimas da repressão política no Regime Militar deixaram marcas que, apesar de todo o tempo transcorrido, continuam presentes na atualidade, posto que elas estão evidentes em suas subjetividades, portanto, em sua vida presente. Se essas memórias não foram esquecidas pelos adultos, também não o foram pelas crianças. Por mais que a historiografia oficial da época omitisse, crianças sofreram torturas físicas e psicológicas, foram surradas, internadas em orfanatos e abrigos para menores, sem a menor higiene ou condições estruturais adequadas a uma criança. Foram presas, exiladas e fichadas nos órgãos de repressão como “subversivas”, ou seja, como criminosas, pessoas que tinham cometido algum tipo de delito, quando, na verdade, estavam passando por aquelas experiências para servirem de meio para a tortura de seus pais e/ou familiares. As crianças eram tratadas como adultas pelos agentes da repressão [...] (Brito, 2018).

Embora as lembranças infantis possam ser fragmentadas e conter algumas lacunas, devido à mistura de sentimentos — como de perda, dor, saudade e confusão — que essas memórias causam nos filhos de militantes que foram atingidos pela violência estatal nos anos de 1964 a 1985, ainda assim elas desempenham um papel crucial na construção de uma memória coletiva em relação à ditadura no Brasil. As narrativas da geração dos filhos ajudam a ampliar e diversificar a compreensão sobre o período ditatorial, pois demonstram como o

aparato repressivo da ditadura atingiu não apenas os militantes perseguidos, mas também as infâncias. Ao rememorar suas experiências infantis, os filhos e filhas de perseguidos políticos, agora já adultos, podem reconstruir através de seus discursos as lembranças dos fatos passados e contribuir para a pluralização da história sobre a ditadura no Brasil. Além disso, as narrativas de infância impulsionam um movimento de reparação do passado e de apelo à sensibilidade e à comoção coletiva perante suas histórias.

Após a redemocratização, por muitos anos manteve-se a ideia de que a repressão da ditadura foi uma política que atingiu apenas os guerrilheiros e militantes que lutaram contra o regime, silenciando-se as memórias de infância nas narrativas oficiais. Atualmente, com a ampliação do olhar para as experiências da ditadura no Brasil, pensando nas “hierarquias de memória”, sabemos que diversas crianças foram impactadas pelo contexto altamente violento e politizado do golpe militar de 1964. Nessa perspectiva, existe uma série de memórias que ficaram à margem das narrativas oficiais e que somente agora estão sendo revisitadas para expor como as crianças também foram vítimas direta ou indiretamente da ditadura civil-militar no Brasil. Todos esses elementos contribuem para a luta de muitos filhos e filhas que buscam ao lado ou não de seus pais, uma reparação de direitos, reparação moral, e justiça.

CAPÍTULO 2

AS DISPUTAS EM TORNO DA MEMÓRIA DA DITADURA E A SEGUNDA GERAÇÃO

A memória da ditadura militar no Brasil é um campo em disputa, por isso os estudos em relação a esse período seguem sendo constantemente reavaliados e reinterpretados. Diante do impacto que o regime militar teve na história do Brasil, mesmo anos após o fim da ditadura, diversos atores sociais - como o Estado, as vítimas da repressão e seus familiares, os historiadores, os movimentos sociais e, mais atualmente, os grupos conservadores - têm disputado as narrativas em relação à experiência do contexto ditatorial. E essa disputa de narrativa influencia diretamente na maneira como a ditadura civil-militar brasileira tem sido lembrada ou esquecida.

Uma vez que o processo de redemocratização brasileiro foi marcado pelo silenciamento e pela impunidade dos agentes da repressão, diferente de outros países da América Latina que também vivenciaram regimes repressivos, como a Argentina e o Chile, houve uma permanência de versões conflitantes sobre o passado na esfera social e política. Diante disso, parte da população brasileira se inseriu na busca pela justiça e a reparação perante os crimes cometidos durante a ditadura, enquanto alguns grupos conservadores buscam minimizar ou até mesmo negar as violações que foram cometidas pelo Estado. Segundo a socióloga Joana Ferraz:

Embora, no plano societal, já tenha irrompido desde a década de 80 diversas frentes de luta contra a ditadura e com a bandeira da reparação moral e jurídica, estas reivindicações tiveram mais espaço nos meios de comunicação a partir da década de 90. Muitos grupos organizados (no Brasil, o Grupo Tortura Nunca Mais; na Argentina, As Mães da Praça de Maio, entre outros) tiveram mais voz na Justiça, exigindo o reconhecimento oficial da morte ou do desaparecimento e a consequente reparação jurídica e moral. Embora de forma diferenciada, poderíamos argumentar que em maior ou menor grau, países como a Argentina, o Brasil, o Chile e o Uruguai, conseguiram alguns avanços. No entanto, ainda há muito para lutar. As questões mais polêmicas referem-se à abertura dos arquivos secretos da ditadura (nenhum país ainda conseguiu) e a reparação moral – que inclui o julgamento dos torturadores (no Brasil ainda não houve), a reparação jurídica – que inclui a indenização para o indivíduo (se ele ainda tiver vivo) e para os seus descendentes; o apoio psicológico ao indivíduo e aos seus familiares; o apoio à reconstrução de sua vida (no plano profissional) (Ferraz, 2006, p. 1).

Pensando nisso, o capítulo a seguir tem como objetivo analisar a questão das disputas em torno da memória da ditadura no Brasil, trabalhando com temas como os diferentes usos do passado na esfera pública e o papel das políticas de memória na construção da história sobre a ditadura; a memória intergeracional sobre o passado ditatorial, especialmente entre os filhos de ex perseguidos políticos; e a categoria das "hierarquias de memória", que busca

pensar como algumas experiências vivenciadas no contexto ditatorial foram mais valorizadas do que outras na construção de uma memória sobre o período, com destaque para a memória das crianças e adolescentes que também foram vítimas indiretas da repressão.

Tendo em vista que, compreender as disputas de narrativas em torno do passado da ditadura evidencia as formas como esse passado tem sido narrado no tempo presente. Além de demonstrar como os debates políticos e sociais contemporâneos têm influenciado no estudo e na construção de uma memória coletiva sobre o contexto da repressão.

2.1. OS USOS DO PASSADO E A MEMÓRIA PÚBLICA

Nos últimos anos, tem sido uma inquietação para os historiadores a questão dos usos manipuladores e falseadores do passado, que vêm crescendo cada vez mais devido a três fatores que impactaram significativamente as pesquisas historiográficas recentes, sendo estes: a reação conservadora aos governos progressistas do Partido dos Trabalhadores; a resposta mercadológica a uma ampliação da demanda do público pelo passado; e a ascensão de uma nova direita (Joffily, Ramalho, 2024). Com o avanço da influência da extrema-direita na política brasileira, houve o crescimento de um fenômeno muito forte de intolerância e banalização em relação ao período da ditadura civil-militar e à tortura. Nesse cenário, alguns grupos vêm buscando justificar o golpe de 1964 e as atrocidades cometidas pelos militares naquela época, com base na narrativa de que essas ações foram apenas uma resposta à luta armada realizada pelos militantes da esquerda.

Marcos Napolitano (2014) destaca que, ao final da ditadura civil-militar brasileira foi consolidada uma memória oficial sobre os seus acontecimentos, cunhada por protagonistas de origem política, estudiosos de várias áreas do conhecimento, artistas e intelectuais. A partir das narrativas propostas por esses sujeitos, construiu-se determinadas visões críticas acerca da história da ditadura civil-militar no Brasil, como o golpe, a agitação cultural, os movimentos estudantis de 1968, o "milagre" econômico, a guerrilha e as resistências da esquerda, a repressão e a abertura política. No entanto, hoje em dia, muitas dessas narrativas estão sendo revisitadas e questionadas não só pela historiografia, mas também pela memória social.

Segundo os argumentos de Canabarro e Strucker (2024), nos regimes democráticos o direito à memória e à verdade se coloca como uma possibilidade de reconhecimento da cidadania. No Brasil, esse reconhecimento da memória é um direito muito recente, devido aos resquícios da colonização. Durante séculos, a memória oficial sobre os acontecimentos da história do Brasil foi orquestrada pelo próprio Estado brasileiro, não necessariamente de forma neutra ou abrangente. Pelo contrário, a memória oficial se constrói a partir de uma

seleção intencional de elementos identitários que refletem os interesses dos segmentos que compõem o poder do Estado, ou seja, os governos e instituições que detêm o poder escolhem quais aspectos do passado serão lembrados e valorizados, e quais deles serão marginalizados ou esquecidos.

Desse modo, a seleção que molda a memória oficial costuma refletir os interesses de determinados grupos sociais e não da sociedade como um todo. Os grupos que estão no poder geralmente constroem as narrativas históricas de maneira parcial e seletiva, levando em conta suas próprias visões e objetivos políticos, enquanto as minorias, seus opositores políticos e as experiências que contradizem a versão oficial formulada por eles são excluídos do discurso histórico e da memória pública. No Brasil, observa-se esse processo na construção da narrativa em relação à ditadura militar, que durante muito tempo foi dominada pela visão dos próprios militares que buscavam justificar suas ações como um ato de combate ao "comunismo" ou tentaram silenciar esse passado para evitar serem punidos pelos seus crimes. Somente no contexto da redemocratização, com o surgimento das comissões da verdade, é que se deu início a um movimento de recuo ao passado para dar visibilidade aos grupos silenciados que foram vítimas da ditadura, como os ex perseguidos políticos, os familiares dos mortos e desaparecidos e também as crianças que foram afetadas pela repressão.

Embora a memória oficial sobre a ditadura tenha sido inicialmente formulada pelo Estado, durante a redemocratização as memórias a favor do regime ditatorial não possuíam tanto destaque. Todavia, após as manifestações que tomaram as ruas do país em junho de 2013, criou-se um cenário propício para a emergência e fortalecimento de discursos revisionistas e negacionistas sobre a ditadura por parte da direita e da extrema direita no Brasil. As jornadas de junho de 2013 foram um marco que revelou insatisfações e mal estares antigos da sociedade brasileira e influenciou não só a crise política institucional, mas também o âmbito das disputas públicas acerca das memórias do passado ditatorial, que a partir de então, sofreram um intenso processo de politização (Perlatto, 2023).

Como a nova conjuntura política que se instaurou após 2013 rompeu com o silêncio que até então era consentido em decorrência da Lei da Anistia, de 1979, abriu-se um novo cenário de discussões relacionadas à ditadura na esfera pública. Diante desse cenário e do processo de ascensão das forças conservadoras e autoritárias no Brasil, diversos pesquisadores e intelectuais se voltaram para novas pesquisas em busca de interpretar esse fenômeno que retomou antigas características e também trouxe novidades para a história do Brasil republicano.

De acordo com a análise de Camila Rocha (2018), após as manifestações de junho de 2013, discursos mais antigos que já circulavam pelos contra-públicos digitais e mobilizaram temas como a anticorrupção e o antipetismo, se tornaram centrais no processo de formação das novas direitas. Além da oposição ao Partido dos Trabalhadores (PT) e da anticorrupção, outras pautas passaram a adentrar os debates públicos por meio das manifestações das novas direitas, como o anticomunismo, os ataques à determinadas agendas políticas em detrimento da defesa dos valores cristãos e tradicionalistas, como a heteronormatividade e o binarismo de gênero, o patriotismo mesclado com o liberalismo econômico e também a exaltação da ditadura civil-militar.

Embora a ditadura militar no Brasil tenha sido construída a partir de bases civis e militares, como apontam estudos mais recentes, a sociedade brasileira ainda assim foi vista posteriormente à redemocratização como portadora de certa “vocação democrática”. Pela análise de Daniel Aarão Reis (2010), durante o período de transi o, ao fim da ditadura civil-militar, instaurou-se um consenso democrático e antiautorit rio, que seria a representa o da própria sociedade. Portanto, o apoio civil ao golpe e   manuten o e continuidade do regime ditatorial teria sido um lapso, fruto de rela es conturbadas (Reis apud Caldeira, 2020, p. 126). Esse processo de consenso democrático estabeleceu então um silenciamento coletivo entre a sociedade civil, as elites, as classes dirigentes e até mesmo alguns setores de oposi o, que afetou diretamente a chamada “Nova República”, abrindo espaço para que pequenas organiza es da extrema direita pudessem se mobilizar no campo político.

Durante o processo de transi o democrática até as primeiras elei es para a presidência da república, em 1989, a extrema direita brasileira se encontrava em um cenário de grande ramifica o e desarticula o. Entretanto, após a campanha eleitoral, a rela o entre os grupos de extrema direita e os partidos políticos em torno da representatividade e influência se modificou significativamente (Caldeira, 2020). Uma das principais referências institucionais da extrema direita brasileira que surgiu após 1989, foi o Partido da Reedifica o da Ordem Nacional (PRONA). Liderado pelo médico Enéas Ferreira Carneiro, o partido conseguiu se fortalecer tendo como base um discurso de cunho nacionalista e conservador. Contudo, foi extinto no ano de 2006, tendo em vista que após o ano de 2002, com a vitória do PT no Brasil e a ascensão dos governos de esquerda nos demais países da América Latina, o cenário político se modificou.

Em seus últimos anos de existência, as lideranças parlamentares do PRONA colaboraram com setores da direita e participaram das reivindica es relativas às disputas de

memória da ditadura militar, o que ocasionou também uma aproximação entre os deputados do partido e outras lideranças da extrema direita, dentre estas, o então deputado federal, Jair Bolsonaro (Caldeira, 2020). No período da criação e institucionalização da Comissão Nacional da Verdade, as mobilizações de setores militares de direita se intensificaram, tendo em vista o aumento das discussões acerca do tema da ditadura militar na esfera pública. Nos anos seguintes, houve o fortalecimento de grupos da extrema direita e o crescimento político de Jair Bolsonaro, especialmente após a crise política que se instaurou no país a partir de junho de 2013.

De acordo com Fernando Perlatto (2023), se no ano de 2012 a instalação da CNV representou a abertura do campo de possibilidades para o avanço de iniciativas estatais e civis em relação à justiça de transição, após as mudanças que ocorreram no país em junho de 2013 e da crise que se seguiu às manifestações, o que ajudou a fortalecer os grupos de extrema direita que em sua maioria defendiam a ditadura, o resultado foi um estreitamento desse campo de possibilidades, ainda mais após a chegada de Jair Bolsonaro à presidência da República nas eleições de 2018, considerando o saudosismo por parte do militar reformado à experiência de 1964 (Perlatto, 2023).

Com o aumento da ocupação dos militares nos cargos do governo, especialmente depois do impeachment que destituiu a ex-presidente Dilma Rousseff no ano de 2016, e com a chegada da gestão de Bolsonaro, que teve como vice-presidente o general da reserva Hamilton Mourão, houve também o aumento do debate público em torno do período ditatorial. Nos últimos anos, em decorrência do governo de Jair Bolsonaro, os discursos revisionistas e negacionistas acerca da ditadura civil-militar brasileira ganharam ainda mais legitimidade e repercussão nos mais variados espaços públicos, com destaque para os canais no Youtube, sites da internet e nas redes sociais.

Um exemplo dessa repercussão pública foi uma nova versão da Marcha da Família com Deus pela Liberdade, realizada em março de 2014, em São Paulo, para relembrar a marcha anticomunista e de apoio ao golpe militar que foi realizada em 19 de março de 1964. Segundo a notícia publicada no site G1 de São Paulo⁵, os manifestantes pediam a intervenção militar para combater a corrupção, promover valores morais e combater a ameaça comunista no Brasil, representada pelo PT. Manifestações como essa evidenciam um saudosismo pelo período ditatorial brasileiro, e demonstra como mesmo após alguns avanços em relação à

⁵ Disponível em:

<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/03/manifestantes-se-reunem-para-nova-versao-da-marcha-da-familia-em-sp.html>. Acesso em: mar. 2024.

justiça de transição, o imaginário anticomunista ainda se faz presente na sociedade brasileira e acaba conduzindo determinados grupos à uma desqualificação da democracia, em prol da exaltação do governo militar.

Outro exemplo das consequências do antipetismo que vem sendo alimentado pelos grupos de direita foi a tentativa de golpe de Estado que ocorreu em 8 de janeiro de 2023, quando milhares de bolsonaristas radicais invadiram o Congresso e depredaram as sedes dos três poderes em Brasília, após a derrota eleitoral do ex-presidente Jair Bolsonaro para Luiz Inácio Lula da Silva nas eleições presidenciais de 2022. A ação dos bolsonaristas ocorreu uma semana após a posse de Lula e foi um reflexo de meses de desinformação e mobilização por parte dos grupos extremistas que atuam principalmente nas redes sociais e aplicativos da internet. O episódio do 8 de janeiro representou um ataque direto à democracia brasileira, pois não foi apenas um protesto, mas sim uma tentativa de subverter a ordem democrática do país através da violência e da destruição do patrimônio público e institucional.

Segundo Mateus Pereira (2015), o revisionismo de caráter negacionista e a negação dos crimes cometidos durante a ditadura de 1964 por parte da sociedade brasileira são alimentados pela ausência de justiça, que é uma consequência da permanência da Lei da Anistia, e pela ausência de arrependimento, remorso ou culpa por parte dos militares e apoiadores que se envolveram direta ou indiretamente com o regime militar. A falta de implicações legais aos agentes envolvidos na ditadura militar brasileira, permitiu também a permanência de alguns desses atores nas altas instâncias do poder, mesmo após a transição democrática. Além dessa problemática da impunidade, uma das causas do saudosismo perante o passado ditatorial no Brasil também se reflete no fato de que parte significativa da população demonstra total desconhecimento sobre os acontecimentos do golpe militar de 1964, devido à falta de projeção das memórias e das violências ocorridas durante esse período na esfera pública.

Nos últimos anos, a partir dos eventos em prol da justiça de transição como a criação da CNV, e o avanço dos grupos de extrema direita impulsionados pelo negacionismo da ditadura civil-militar, instaurou-se o que alguns pesquisadores reconhecem como “guerras de memória” em torno do passado da ditadura brasileira. Vale ressaltar que a internet se tornou um importante veículo de memória, capaz de trazer os debates em torno desses conflitos de memória para o espaço público. De acordo com Maurice Halbwachs (2003), a memória faz parte de uma construção social e coletiva. Segundo o filósofo, os testemunhos servem para reforçar, enfraquecer ou completar o que sabemos acerca de um evento sob o qual já

possuímos certa informação, embora muitas circunstâncias inerentes a ele permaneçam obscuras para nós (Halbwachs, 2003).

A História hoje em dia é um campo em disputa, encontra-se cada vez mais canais no Youtube, sites e blogs da internet voltados para a difusão de informações acerca dos mais variados temas históricos. Por possuir uma linguagem acessível e rápida, a mídia audiovisual possui facilidade em atingir um público bastante amplo e por isso tem influenciado de forma significativa a formação cultural, social e política das pessoas. O YouTube se tornou uma ferramenta essencial para o entendimento da história pública brasileira, e tem gradualmente se provado um novo veículo midiático, social, cultural, educativo e político que abrange formas de transmissão de informações e aquisição de conhecimentos diversos, tal como um potencial significativo na formação e difusão de opiniões (Couto Neto, 2019).

A problemática desse aumento da difusão dos temas históricos na internet se baseia no fato de que o debate histórico está sendo cada vez mais apropriado por profissionais que não atuam no campo da história, e nem mesmo em espaços acadêmicos, o que causa a banalização de assuntos importantes e a disseminação de informações falsas no debate público. O que acaba por influenciar negativamente a memória nacional sobre temas importantes da história do Brasil, tratando-os de forma rasa e revisionista, com abordagens tendenciosas de cunho ideológico que buscam enfraquecer as pesquisas acadêmicas (Couto Neto, 2019). A historiadora Mariana Joffily (2024), propõe a categoria de “distorcionismo”, para pensar as práticas manipulatórias de reconstrução do passado, que tentam simular procedimentos metodológicos da historiografia acadêmica, porém sem o compromisso ético e epistêmico com a produção do conhecimento e a verdade.

Além das mídias e das redes sociais, a educação também se tornou um dos principais alvos da extrema direita. Dentre as diretrizes políticas desses grupos mais conservadores, observa-se cada vez mais a disseminação do antiintelectualismo e dos ataques contra as instituições educacionais públicas, que devem ser vigiadas e censuradas para combater os perigos do “marxismo cultural”. Diante desses casos, a cultura escolar e a docência das disciplinas da área de ciências humanas, em especial a História, se vêem cada vez mais ameaçadas. De acordo com Karla Saraiva e Fernando Seffner (2023), a extrema direita tem objetivado transformar o ensino de história, afastando-o da historiografia academicamente aceita para dar espaço a narrativas gloriosas baseadas em um romance nacional.

Em 2004, houve o surgimento do Movimento Escola sem Partido, que se colocou contra a “doutrinação ideológica” da esquerda nas escolas, e constitui um marco importante para a visibilidade do avanço do conservadorismo radicalizado no país e sua influência na

educação. Ao longo do governo de Jair Bolsonaro, observou-se o crescimento de canais virtuais com o objetivo de ensinar a “verdadeira” história do Brasil, e desvalorizar a influência dos professores e pesquisadores (vistos como doutrinadores) sobre o assunto. Como por exemplo a produtora Brasil Paralelo, que desde 2016 vêm produzindo conteúdos de cunho conservador e ultraliberal, alinhados aos princípios da extrema direita. Desse modo, vemos que “a extrema direita pode tanto apelar para um reforço nacionalista no ensino de História pelas escolas, quanto em seu enfraquecimento, abrindo espaço para que seja realizado na forma de uma história pública” (Saraiva, Seffner, 2023, p. 11).

Diante das distorções de narrativas e disputas de memória que estão cada vez mais presentes em nosso cotidiano, é necessário combater discursos que buscam negar a violência, física e psicológica, que atingiu variados grupos de pessoas no período da ditadura militar de 1964. O exercício de recuo ao passado para debater temas sensíveis que se fazem presentes no cotidiano brasileiro ainda é arriscado. Em contrapartida, no Brasil, são muitos os grupos que ainda lutam pela legitimidade de suas histórias e memórias, como por exemplo a geração dos filhos de pais que foram presos, torturados ou mortos durante a ditadura, reivindicando a revisão de narrativas históricas que os silenciaram no decorrer do tempo e a banalização do passado ditatorial brasileiro.

Para analisar as disputas de narrativas e a construção da memória pública em torno da ditadura no Brasil, é necessário pensar no papel das políticas de memória nessa construção e de que maneira essas políticas operam na sociedade. Como define Caroline Bauer (2014), as políticas de memória são um conjunto de ações estatais voltadas para a garantia dos processos de reparação individual e coletiva, para além das indenizações financeiras. Essas políticas exercem um papel fundamental para a democracia, pois estabelecem parâmetros éticos e morais que sustentam os regimes democráticos, além de combater as violações dos direitos humanos cometidas no passado e as que ainda ocorrem no presente. Em relação ao passado ditatorial, o objetivo das políticas de memória é reconhecer o terrorismo de Estado e suas consequências para a coletividade, fazendo com que as memórias sobre o passado traumático da ditadura cheguem aos espaços públicos e ganhem legitimidade, contribuindo assim para que setores da sociedade possam elaborar seus lutos. Ainda de acordo com Bauer:

A reparação, objetivo primordial das políticas de memória, tem por objetivos que o Estado assuma a responsabilidade pelos crimes cometidos durante a ditadura e, desta forma, desenvolva ações de compensação, restauração e/ou indenização para a coletividade. Objetiva, ainda, realizar ações simbólicas que marquem diferenças com o passado autoritário, como um pedido de perdão público, ou a promoção de uma verdadeira reconciliação, como afirmado anteriormente. Mesmo que se saiba que a reparação é obrigatória para os Estados pós-regimes ditatoriais, não existe consenso

sobre como reparar situações que, por definição, são irreparáveis, principalmente em se tratando dos desaparecidos políticos (Bauer, 2014, p. 155).

Além disso, deve-se compreender que a reparação não é uma tarefa individual, tendo em vista que as estratégias repressivas que ocorreram ao longo da ditadura afetaram a sociedade brasileira como um todo. Sendo assim, a reparação pelas violações de direitos cometidas no contexto da ditadura deve ser uma responsabilidade coletiva, tanto do Estado como da sociedade. Para falar sobre a fragilidade das políticas de memória no Brasil, Bauer (2014) estabelece uma diferença entre as medidas concretas de reparação (como as indenizações financeiras e a construção de memoriais e monumentos) e as medidas simbólicas (que são as políticas de memória e reparação). No Brasil, embora existam algumas medidas de reparação, não há uma política pública consolidada voltada para a memória da ditadura, desse modo, as medidas implantadas contemplam de forma limitada as demandas dos atingidos pela repressão e dos familiares de mortos e desaparecidos políticos.

A maioria das medidas de memória implantadas no Brasil estão centradas na figura do "sujeito-vítima", ou seja, aqueles que foram diretamente afetados pela repressão. Embora essas vítimas mereçam uma reparação pelo sofrimento que viveram, essa abordagem adotada enfatiza apenas o sofrimento individual e enfraquece um debate mais amplo sobre o papel do Estado e da sociedade na legitimação da ditadura civil-militar brasileira. Para além disso, instituiu-se um esquecimento sobre quem foram os perpetradores dos atos repressivos, mesmo havendo o reconhecimento oficial da morte e do desaparecimento dos militantes políticos, os torturadores, militares e agentes da repressão permanecem sem punição, muito em função da Lei da Anistia. Nesse sentido, na política de memória brasileira as vítimas costumam ser lembradas e homenageadas, mas os verdadeiros responsáveis pelos crimes cometidos durante a ditadura são esquecidos e nunca responsabilizados (Vinyes, 2009 apud Bauer 2014).

Segundo Silva Filho (2010), diante de todo o trauma que a ditadura civil-militar causou na vida de muitas famílias brasileiras, o acesso às narrativas das vítimas da violência não é apenas uma questão de interesse para as instituições ou para a sociedade de modo geral, mas é também uma questão de justiça. Isso significa que somente através da memória e da recuperação das narrativas silenciadas sobre a ditadura é que se poderá fazer justiça a elas, aí encontra-se a importância de um dever de memória. Para o filósofo Paul Ricoeur (2007), o dever de memória vai além do simples ato de recordar o passado, pois transforma a memória em um processo ativo que envolve não apenas lembrar, mas também agir para que as injustiças cometidas no passado sejam reconhecidas e reparadas. Desse modo, a memória das vítimas não pode ser tratada apenas como algo do passado, mas como uma ferramenta capaz

de promover justiça no presente. Nesse sentido, a justiça só pode ser plenamente alcançada através de uma política de memória, ou seja, de um projeto político de ações públicas que confronte as injustiças do passado para fortalecer a base de uma cultura democrática (Silva Filho, 2010).

Além da questão da memória, ao falar sobre os usos do passado, é essencial reconhecer o potencial inerente às produções culturais que são lançadas na esfera pública em promover debates e construir representações sobre os contextos históricos. Essas produções não apenas contribuem para a formação de uma consciência histórica, mas também atuam no combate ao negacionismo histórico. Nos últimos anos, o tema da ditadura civil-militar tem tido destaque não apenas nos discursos políticos, mas também nas obras culturais, como o cinema e a literatura. Esse movimento tem influenciado na visão de alguns historiadores sobre os impactos sociais de suas pesquisas e a necessidade de ampliar o diálogo não só com o público, mas também com outras áreas do conhecimento.

2.2. A DITADURA MILITAR NA MEMÓRIA DA SEGUNDA GERAÇÃO

Hoje em dia, diante de uma variedade de narrativas, sabemos que a memória da ditadura militar no Brasil não se restringe apenas às vítimas diretas da repressão política, mas também à geração dos filhos dos militantes que foram perseguidos, torturados, exilados, mortos ou desaparecidos naquela época. Essa geração dos filhos cresceu em um ambiente marcado pelo silêncio, o trauma e as lacunas familiares, e durante muito tempo não tiveram um espaço para exercerem seu dever de lembrar e reivindicar justiça pelo passado que afetou seus familiares.

Diante do trauma ou até mesmo como forma de se proteger das perseguições, muitas famílias não puderam falar abertamente sobre os horrores que sofreram durante o período ditatorial. Como resultado, muitas crianças, agora já adultas, cresceram com um conhecimento fragmentado sobre o seu passado, que só veio a ser reconstituído anos após o fim da ditadura, por meio de relatos tardios, documentos reencontrados, pesquisas acadêmicas e até mesmo iniciativas públicas de reconhecimento da violência estatal.

Marcados pelo trauma e pela memória da dor, muitos filhos de ex perseguidos políticos assumiram então o papel de guardiões da memória sobre o passado de seus familiares. Nesse processo, muitos buscam até hoje informações acerca de seus pais desaparecidos, participando dos movimentos em prol dos direitos humanos e exigindo a identificação dos restos mortais de seus parentes e a punição dos agentes envolvidos em suas mortes. Enquanto outros se tornaram ativistas, pesquisadores ou artistas que usam dos meios

culturais, como o cinema e a literatura, para reconstruir e divulgar suas histórias. Para esses sujeitos, preservar a memória da ditadura se configura como uma forma de resistência e de luta por justiça e reparação pela violência que foi direcionada aos seus familiares.

Por meio dos relatos de pessoas que eram crianças durante a ditadura contidos no livro *Infância Roubada* (2014), temos um exemplo dessa transmissão de memórias intergeracionais e como muitas dessas crianças só foram entender o impacto desse período em suas vidas anos depois. Em seu depoimento, Rita de Cássia Resende diz que:

Mães e crianças ficamos mais de cinco meses presas. Para mim, representou uma eternidade. Sei que sofri muitas perdas, mas sempre me recusei a aprofundar nesta questão, talvez por fuga, medo... Apesar dos esforços de meus pais, depois que saímos dali só consegui me alfabetizar aos 9 anos de idade.

Durante anos me fechei e não suportava política e polícia. Depois, entendi que a causa de meus pais era nobre. Lutaram por um ideal de justiça e igualdade social. Quando criança e mesmo adolescente sentia que me tiravam o direito à vida. A advogada que nos defendeu falou aos militares no julgamento que nós, crianças presas, éramos uma ameaça à segurança nacional.

O tempo passou e apesar de tudo que me foi tirado, hoje sou uma pessoa feliz dentro do possível. Tenho uma filha, Maria Tereza, e um neto de 2 anos, Joaquim, que proporcionam muitas alegrias e completam minha vida. Penso que hoje eles vivem em uma sociedade melhor e que eu inconscientemente contribuí para isso (*Infância Roubada*, 2014, p. 37).

O relato de Suely Coqueiro também se aproxima dessa situação e exemplifica não apenas o impacto da ditadura na vida das crianças, mas também as marcas que deixou na vida adulta. Segundo Suely Coqueiro:

Aí depois a gente passa para uma etapa que quer lembrar porque depois de adulto começo a tentar entender o que tinha acontecido realmente comigo. Com alguns medos e inseguranças que eu tenho até hoje, eu queria saber de onde eles tinham vindo. Aí você começa a perceber que são daquela época. Mas isso nunca foi ouvido por ninguém também.

Primeiro, foi a sensação de insegurança. No início, eu não conseguia me adaptar de todo aqui no Brasil. Eu tive um problema sério de adaptação. [...] Voltei definitivamente para o Brasil em 2006. Foi aí quando eu finalmente percebi que não tinha uma boa relação com o Brasil. Aí eu consegui entender isso, percebi porque comecei sentir uma necessidade de voltar para o Brasil.

Essa necessidade que eu senti de voltar para o Brasil não é porque eu consegui resolver todos os traumas do passado, porque eu acho que jamais ninguém de nós vai conseguir resolver completamente tudo o que aquela situação nos provocou, mas pelo menos você entende “Eu sou assim por conta de tal situação... a minha vida ficou muito mal resolvida de tal a tal época, por isso... eu nunca consegui resolver a minha vida naquela época por tal situação”. Ou seja, todas as experiências ruins que preferimos esquecer por anos e anos refletem-se na vida adulta, de alguma forma (*Infância Roubada*, 2014, p. 60).

Já no relato de Priscila Almeida Cunha Arantes, vemos como a ditadura afetou também a construção identitária das gerações que foram atingidas pela repressão. Priscila Arantes inicia seu depoimento dizendo da importância do nome como um marcador de identidade, que insere a criança em uma história simbólica familiar, e em seguida fala sobre sua experiência durante a ditadura, quando teve que mudar de nome para sobreviver à

repressão. Embora tenha sido registrada como Priscila Almeida Cunha Arantes ao nascer, até os seus onze anos de idade, período em que seu pai esteve preso e sua mãe ficou foragida, a menina precisou ser chamada de Priscila Guimarães Silva. Como Priscila Arantes destaca, essa questão dos nomes gerou um paradoxo e uma crise de identidade que a marcou durante muitos anos de sua vida. Com a aprovação da Lei de Anistia, a família de Priscila Arantes pôde se reunir novamente e ao final de seu depoimento a mesma destaca que apesar de sua história ter sido marcada por um duplo nome, um clandestino e um verdadeiro, Arantes sente orgulho de seus pais que contribuíram para um mundo melhor e lhe deram a chance de desfrutar da vida em liberdade (Infância Roubada, 2014).

Diante dos depoimentos citados, temos um vislumbre de como a ditadura civil-militar brasileira atingiu, direta ou indiretamente, diferentes sujeitos de variadas formas, especialmente os filhos de militantes perseguidos que cresceram sob a sombra da repressão. A dor e o trauma gerados no contexto ditatorial não se encerrou após a redemocratização, pelo contrário, se prolongou ao longo das décadas seguintes, influenciando nas identidades das vítimas e em suas relações com o passado. Nesse cenário, a memória coletiva possui um papel fundamental na resignificação dos traumas, pois dá visibilidade às experiências individuais na esfera pública, transformando-as em narrativas compartilhadas.

Ao compartilhar essas narrativas, as memórias que por muitos anos foram silenciadas passam a ser legitimadas e valorizadas, o que promove uma reparação simbólica perante as vítimas e fortalece a luta contra o esquecimento. Iniciativas como a criação da Comissão Nacional da Verdade, das comissões estaduais da verdade e movimentos como o Grupo Tortura Nunca Mais geram a abertura de um campo de possibilidades para a rememoração, a produção de testemunhos e a reconstrução desse passado sensível, lançando luz sobre os crimes cometidos pelo Estado e seus impactos na sociedade brasileira. Embora ainda seja necessário avançar na questão da punição dos agentes repressores e na implementação de políticas públicas de memória, que ainda são temas de disputa política.

A teoria de Maurice Halbwachs sobre a memória coletiva destaca que a memória não é um fenômeno individual, pelo contrário, é sempre construída em grupo. Nesse sentido, a memória individual seria um fragmento, ou um ponto de vista, da memória coletiva. Para Halbwachs (2003), as lembranças de um indivíduo são construídas a partir do convívio social, sendo influenciadas pelas memórias de outras pessoas que compõem o mesmo grupo ou comunidade na qual estamos inseridos. Como destaca Sonia Maria Peres (2021):

Maurice Halbwachs vem nos mostrar que por mais que tenhamos a percepção de objetos inúmeros fatores influenciam nossas vivências “para confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou

seja, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível” (HALBWACHS, 2013, p. 31) que somente termos vivenciado inúmeros eventos, nossas lembranças permanecem coletivas e podem ser evocadas por outros sujeitos, o autor afirma que jamais estaremos sozinhos, até quando os outros não estejam fisicamente presentes, assim os carregamos no pensamento e em nossa memória (Peres, 2021, p. 75).

Aplicando essa teoria ao contexto ditatorial brasileiro, a memória coletiva se manifesta na forma como a sociedade relembra esse período através dos discursos oficiais, dos testemunhos das vítimas e de seus familiares e das produções culturais, como os filmes e os documentários. Tendo em vista que muitos indivíduos não vivenciaram o período da ditadura diretamente, a memória coletiva é capaz de evocar esse passado no presente e transmitir suas narrativas, influenciando a percepção das novas gerações sobre a história da ditadura no Brasil. No entanto, esse movimento é marcado por disputas entre diferentes grupos que possuem narrativas divergentes sobre esse período.

No Brasil, o processo de construção de uma memória coletiva sobre a ditadura e do direito à verdade foi marcado por desafios, devido às políticas de desmemória e de esquecimento que foram implantadas durante a transição para a democracia. Ao contrário do que ocorreu nos demais países da América Latina, como a Argentina e o Chile, onde o processo de transição foi acompanhado de julgamentos e punições aos agentes da repressão, no Brasil a instauração da Lei da Anistia impediu que os perpetradores das violações de direitos humanos que ocorreram durante a ditadura fossem responsabilizados por suas ações, o que contribuiu para o silêncio perante a violência estatal que foi cometida naquela época. Como destaca Bauer (2014):

Apenas em meados da década de 1990, com a promulgação da Lei n. 9.140, de 1995, garantiu-se – parcialmente – o direito à verdade; em 2011, com a promulgação da lei que criou a Comissão Nacional da Verdade e a nova lei de acesso à informação – que determinou o sigilo como exceção em se tratando de documentos sobre a violação de Direitos Humanos –, houve novos avanços, porém, sem o abandono dos sentidos do passado apresentados anteriormente (Bauer, 2014, p. 157).

Sobre o direito à verdade, Silva Filho (2010) o define como a necessidade da investigação sobre as graves violações de direitos humanos que ocorreram em meio a situações de violência causadas pelos contextos ditatoriais, para que os crimes cometidos pelo Estado possam ser esclarecidos e reconhecidos, dando nome aos responsáveis e às vítimas de tais atrocidades. O conceito de direito à verdade passou por transformações ao longo dos anos. Inicialmente, ele era visto como um direito individual das famílias das vítimas da repressão de saber o que havia acontecido com seus parentes. Porém, diante das experiências ditatoriais que ocorreram ao longo do século XX, esse direito se expandiu e passou a abranger não só os indivíduos, mas todas as coletividades. A partir disso, a sociedade como um todo

adquiriu o direito ao acesso às informações sobre as ações do Estado, desdobrando-se também no direito à memória e à informação (Bauer, 2014).

O estabelecimento desses direitos é algo fundamental e indispensável nas sociedades que passaram por situações traumáticas, ainda mais as que foram impostas pelo próprio Estado, como é o caso das ditaduras do Cone Sul. Ao permitir o acesso à verdade, as memórias individuais e coletivas podem ser construídas com base em fatos concretos, impedindo que as narrativas negacionistas e revisionistas ganhem força para minimizar ou negar as violações de direitos cometidas. Além disso, a garantia desses direitos contribui para a formação de uma consciência histórica e para o fortalecimento da democracia, através do reconhecimento dos fatos e dos debates em relação ao passado.

Outro conceito que tem dialogado com as análises sobre o contexto da ditadura, é a categoria de “pós-memória”⁶, cunhada por Marianne Hirsch, sobre a forma como os traumas históricos são transmitidos de uma geração para outra. A crítica argentina Beatriz Sarlo, discute sobre a categoria de “pós-memória”, ideia que percorreu um longo caminho de estudos no século XX, no volume “Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva”. De acordo com Sarlo (2007), considera-se como pós-memória a memória da geração seguinte àquela que sofreu ou protagonizou os acontecimentos, ou seja, são as “memórias” que os filhos obtêm a partir da memória dos pais.

Roberto Vecchi (2021), propõe uma crítica ao conceito de “pós-memória” e argumenta que essa categoria é insuficiente para pensar a natureza da memória nas gerações que não vivenciaram diretamente os acontecimentos traumáticos. O autor propõe ao invés disso uma política de “sobrevivências” que se relaciona aos “restos” do passado que aparecem em forma de imagens, textos e outros elementos culturais, incluindo também os filmes. Traçando um panorama entre a memória da ditadura no Brasil, o autor cita *15 Filhos* (1996) e *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006) como exemplos de como as novas gerações utilizam-se da produção dessas obras para se relacionarem com o passado (Vecchi, 2021).

Embora a indústria cultural seja marcada por disputas e controvérsias, e por vezes considerada por alguns pesquisadores um espaço de alienação, onde o passado pode ser transformado em um produto comercial e estereotipado, não há como negar que os filmes também têm sido capazes de mobilizar uma cultura pública crítica de memória, especialmente em torno do tema da ditadura militar. Dessa forma, a indústria cultural pode ser compreendida para além de um simples meio de consumo, mas também como um espaço de disputas de

⁶ Sobre a categoria de “pós-memória” ver, entre outros, Hirsch (1997 e 2006).

narrativas, que contribui para a reflexão sobre o passado e a formação de perspectivas críticas sobre determinados períodos (Perlatto, 2021).

Assim, a memória da ditadura civil-militar brasileira não se limita somente àqueles que foram vítimas diretas da repressão, mas segue sendo reconstruída e ressignificada pelas gerações seguintes. As lembranças de infância dos filhos de perseguidos políticos se colocam como fundamentais para a preservação e reivindicação de uma memória coletiva sobre o passado ditatorial, através dos testemunhos, das produções culturais ou do ativismo político. No entanto, essa transmissão de memórias intergeracionais é marcada por um contexto de disputas de narrativas, tendo em vista o silenciamento e o revisionismo histórico de cunho negacionista que ainda tentam minimizar ou apagar as violações de direitos cometidas pelo Estado. Dessa forma, pensar a memória da segunda geração se constitui não apenas como uma recordação do passado, mas também como um ato político de resistência e afirmação da verdade histórica.

2.3. HIERARQUIAS DE MEMÓRIA E O LIVRO INFÂNCIA ROUBADA (2014)

A construção da memória sobre a ditadura civil-militar no Brasil é marcada por disputas e embates, desse modo, a categoria das "hierarquias de memória" se coloca como um importante conceito para a análise dessa construção. Hoje sabemos que nem todas as experiências vivenciadas durante a ditadura foram igualmente reconhecidas e valorizadas na esfera pública e política. Ao falar sobre as vítimas ditadura brasileira, geralmente se destaca as narrativas dos guerrilheiros e militantes do sexo masculino que lutaram contra a repressão. No entanto, essa exaltação da figura masculina reflete a construção de uma memória coletiva excludente, que silenciou o passado traumático de outros grupos sociais que também foram atingidos pela ditadura.

Muitas pesquisas mais recentes apontam que a violência durante a ditadura civil-militar brasileira foi uma política institucionalizada, ou seja, qualquer pessoa podia ser considerada um "inimigo do Estado", incluindo grupos como as mulheres e as crianças. Entretanto, as memórias desses grupos foram silenciadas ou secundarizadas durante muitos anos. Nesse contexto, a memória da infância durante a ditadura tem sido historicamente marginalizada, o que reforça a necessidade de revisitar e ampliar as perspectivas sobre esse período. Analisar as memórias pertencentes aos segmentos da sociedade que costumam ser excluídos das iniciativas de justiça e de memória em relação à ditadura ajuda a evidenciar as memórias subterrâneas (Pollak, 1989), que não necessariamente se opõem à "memória

oficial” que foi construída acerca do golpe de 1964, mas trazem outras perspectivas e interpretações sobre o passado repressivo.

Como sinalizam alguns historiadores, a instalação da Comissão Nacional da Verdade, em 2012, culminou na proliferação dos “discursos de memória” (Huysen, 2000) em torno do tema da ditadura civil-militar de 1964. Nesse contexto, a indústria cultural se tornou um importante espaço de circulação das representações sobre o passado ditatorial brasileiro e de rememoração das questões sensíveis que marcaram tal período. De acordo com Perlatto (2023), essas representações por um lado trazem à tona experiências relevantes sobre o período de repressão durante a ditadura, mas também, mas por outro lado contribuem para a consolidação de uma “memória hegemônica” acerca das vítimas do regime militar na esfera pública, o que causa consequências analíticas para uma compreensão mais ampla e complexa sobre as práticas históricas de violação dos direitos humanos que ocorreram no Brasil, entre os anos de 1964 e 1985 (Perlatto, 2023).

Ao adentrar essas discussões chegamos à categoria das “hierarquias de memórias”, que busca problematizar a maneira generalizada e homogênea com que as representações da indústria cultural tratam as vítimas do regime repressivo, visando ampliar e trazer novas perspectivas para as narrativas em relação à ditadura militar brasileira. Vale ressaltar que o debate em torno das hierarquias de memória não busca reduzir a importância da luta armada e da violência que atingiu os setores da classe média, brancos e cisgênero que também sofreram com os horrores da ditadura e que merecem ter suas narrativas lembradas e valorizadas. O objetivo é refletir sobre as desigualdades existentes nos processos de produção e de circulação das memórias na esfera pública, de modo a evidenciar as potencialidades dessas memórias enquanto veículos de mudança social e de ampliação da agenda dos direitos humanos em uma perspectiva mais inclusiva, plural e democrática (Perlatto, 2023).

Diante das demandas da história do tempo presente, que reivindicam a abordagem das experiências plurais de sujeitos até então negligenciados ou esquecidos pelos estudos em torno do contexto ditatorial, a narrativa linear que havia se consolidado anteriormente tem sido questionada. Produções como o livro *Infância Roubada*, da CEVSP, que se coloca como uma fonte de consulta, reflexão, divulgação e conhecimento sobre a experiência dos filhos de militantes que foram torturados e mortos pela ditadura, lançam novos olhares sobre o período ditatorial e ajudam a romper com o silêncio instaurado após a Lei da Anistia, que provocou o aumento dos discursos negacionistas e saudosos à ditadura que vem crescendo recentemente.

A introdução do livro foi escrita pela jornalista Maria Amélia de Almeida Teles, mais conhecida como Amelinha Teles, que nasceu em Contagem, Minas Gerais, e teve uma

participação significativa na militância política contra a ditadura, o que reflete a presença feminina nos movimentos de resistência. Sob a influência de seu pai, Amelinha aderiu ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e logo após ao Partido Comunista do Brasil (PCdoB). Chegou a ser presa nos anos de 1964 e 1972 acusada de subversão. Amelinha passou pelo DOI-Codi/SP, Deops/SP, Presídio do Hipódromo e Casa do Egresso, e chegou a ficar em reclusão por aproximadamente dez meses. Após ser solta, continuou na militância política, atuando principalmente no movimento feminista e na busca pelos mortos e desaparecidos políticos.⁷

Com os avanços em torno da história das mulheres, hoje sabemos que a trajetória de Amelinha Teles não foi um caso isolado em relação aos movimentos de resistência contra a ditadura civil-militar brasileira. Durante muitos anos, predominou-se a história masculina tanto para falar das vítimas da opressão, quanto em relação à resistência. No entanto, hoje sabemos que muitas mulheres também se juntaram à luta pela redemocratização do país, engajando-se em diversas organizações naquela época.⁸

Nos capítulos seguintes do livro *Infância Roubada*, encontram-se fotografias que ilustram cada um dos quarenta e quatro testemunhos coletados pela CEVSP, as imagens foram obtidas através de uma extensa pesquisa iconográfica realizada em arquivos pessoais e familiares, encontrados na internet e nos acervos públicos. As imagens coletadas são registros de família e da infância dos depoentes, e estabelecem certa sensibilidade com as histórias relatadas que evocam os horrores e os traumas vivenciados durante o passado repressivo.

Ao longo do livro, encontram-se depoimentos de mais de um membro da mesma família, como por exemplo nos registros da família Lucena. No dia 20 de fevereiro de 1970, Damaris Lucena presenciou junto de seus dois filhos que na época tinham, respectivamente, três e nove anos, o assassinato de seu marido, o operário e militante Antônio Raymundo Lucena. O terceiro filho do casal, Ariston de Oliveira Lucena, que havia saído de casa aos dezessete anos para se juntar à Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), contou ter descoberto sobre a morte de seu pai e da prisão de sua mãe pelo rádio, e pouco tempo depois também foi preso e torturado pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS).

No depoimento de Ângela Telma Oliveira Lucena, filha de Antônio Lucena, ela comenta sobre a memória que tem de seu pai e do momento em que o viu sendo assassinado

⁷ MEMORIAL DA RESISTÊNCIA DE SÃO PAULO. Maria Amélia de Almeida Teles. São Paulo. Disponível em: <<https://memorialdaresistenciasp.org.br/pessoas/maria-amelia-de-almeida-teles/>>. Acesso em: 08 jan. 2024.

⁸ Para mais informações sobre a participação feminina na ditadura militar brasileira ver, entre outros, Colling e Cavalcanti Junior (2019).

Eu tinha 3 anos e meio e as pessoas questionam e dizem: “Alguém com 3 anos e meio não pode lembrar disso”. Eu gostaria muito de poder apagar esse momento do assassinato do meu pai da minha vida. Mas eu não posso, eu não quero e eu não consigo. E eu não vou. Porque a única memória que tenho do meu pai é exatamente o momento da morte. Foi muito violento para mim. Foi muito triste. Eu tive, daquele momento em diante, fortes crises de enxaqueca. Eu sonhava todas as noites com uma coisa que não sabia exatamente o que era (Infância Roubada, 2014, p. 83-84).

A partir dos registros encontrados no livro, percebe-se que muitos testemunhos expressam a necessidade de falar sobre a violência, tanto física quanto psicológica, que esses filhos de pais perseguidos sofreram no passado em prol da denúncia aos torturadores e responsáveis pelo golpe de 1964. Contudo, o esquecimento também se apresenta em algumas falas assinaladas no livro, como um reflexo do trauma que esses sujeitos já carregam desde a infância. Por “questão de segurança”, muitos militantes eram instruídos a manter suas atividades em segredo, até mesmo dentro de casa. Por esse motivo, os horrores sofridos durante a ditadura continuam sendo um tabu para muitas famílias e ex-perseguidos/as políticos/as, já que foram condicionados a reprimir essas memórias. Isso torna mais difícil se lembrarem, nos dias de hoje, de nomes e endereços de conhecidos daquela época, por exemplo (Cardoso, 2015).

O silêncio que perdurou durante muitos anos, de certa forma conduziu à elaboração de uma única história oficial, onde muitos registros e experiências plurais não foram contemplados. Em face da escassez de narrativas sobre a infância durante a ditadura civil-militar brasileira, a roteirista Marta Nehring, junto de Maria de Oliveira, ambas vítimas da repressão militar durante a infância, e cujas narrativas estão presentes na obra *Infância Roubada*, buscou explorar a memória desses sujeitos para produzir o documentário *15 Filhos*. Sobre o documentário, ela diz:

Decidimos gravar depoimentos de vários “filhos” e depois editar para, quem sabe, juntando as memórias, que a gente conseguisse passar para as pessoas da plateia algo que resultasse no retrato de uma experiência comum – que nós mesmas não sabíamos qual era, pois cada uma vivera “aquele história” no mais absoluto isolamento. Mas uma coisa era certa: todo mundo tinha as suas memórias de infância. [...] Realizar o *15 Filhos* ajudou muito. E acho que foi um passo importante para entender que a gente, apesar de não ser ativa na história – a gente era “filho” –, temos um legado difícil de administrar, exatamente porque ele independeu da nossa escolha. [...] O *15 Filhos* foi o momento no qual os “filhos” descobriram que tinham uma experiência coletiva (Infância Roubada, 2014, p. 46).

As atrocidades cometidas no passado, sobretudo aquelas que ocorreram com o apoio direto do Estado, não são facilmente apagadas. Para aqueles que foram vítimas da barbárie e conseguiram sobreviver, as memórias permanecem no tempo e continuam sendo vivas e dolorosas, dia após dia. Além de doer também naqueles que não sofreram diretamente o arbítrio, mas que se sensibilizam com o sofrimento do outro. Ademais, a sensibilização em

torno do passado, não se dá exclusivamente pela via das políticas públicas de memória realizadas por governos ou grupos da sociedade civil. Ocorrem também através de representações artísticas sobre o passado (Perlatto, 2021).

A pesquisadora Amanda Vidal Silva, se dedicou a pensar a experiência da infância durante a ditadura civil-militar de 1964 em seu trabalho intitulado *A gente vivia aquilo, tinha que saber: a experiência da infância no contexto da ditadura civil militar brasileira* (2018), construído a partir das narrativas de pessoas adultas que compartilharam suas experiências enquanto crianças no contexto histórico da repressão. Segundo ela, a criança seria um sujeito minorizado e ocultado da história, e sua pesquisa buscou questionar o contexto ditatorial focalizando-o a partir da infância para refletir sobre quais contribuições poderiam ser formadas para pensar a condição humana em sua amplitude através desse olhar (Amanda Silva, 2022).

Como aponta Joana Ferraz, "Esquecimento e memória estão imbricados. Toda memória revela o que não pode ser esquecido e esquece ou sufoca o que não pode ser revelado, daí não há dúvida de que toda memória é seletiva e de que esta seleção está relacionada ao uso político que fazemos dela" (Ferraz, 2006, p. 2). Assim, a construção da memória sobre o período da ditadura civil-militar no Brasil está diretamente ligada às disputas de narrativa e às políticas que definem o que é lembrado e o que é silenciado. Analisar essa questão é essencial para compreender os desafios da implementação de uma justiça de transição eficaz no Brasil, muito em função também da Lei da Anistia de 1979, que impossibilitou a identificação e a responsabilização dos agentes da repressão, colaborando assim para o esquecimento das violações de direitos humanos que foram cometidas pelo Estado, sob o regime dos militares.

O reconhecimento tardio das crianças enquanto vítimas da repressão é um exemplo da seletividade da memória oficial e reflete a importância das produções culturais que trazem novas perspectivas sobre o período ditatorial. Produções como o documentário *15 Filhos* e o livro *Infância Roubada* desempenham um papel crucial nesse processo, pois inserem essa questão no debate público, estimulando as reflexões sobre um aspecto da ditadura que foi negligenciado durante muitos anos. Além das obras culturais, os projetos de memorialização e reparação das vítimas também se colocam como fontes importantes de preservação da memória, que contribuem para o enfrentamento do esquecimento. As iniciativas de criação de centros de memória, intervenções urbanas e a ressignificação de espaços anteriormente associados à repressão são estratégias que buscam inserir o passado no presente, garantindo que os crimes cometidos no passado não sejam apagados. Embora os discursos revisionistas e

negacionistas, junto da fragilidade das políticas de memória no Brasil se coloquem como um desafio perante a luta pela verdade e pela justiça.

CAPÍTULO 3

O AUDIOVISUAL, A HISTÓRIA E A INFÂNCIA: A ANÁLISE FÍLMICA SOB A PERSPECTIVA HISTORIOGRÁFICA

Este capítulo tem como objetivo analisar o lugar das narrativas cinematográficas nas representações sobre a ditadura civil-militar de 1964, de modo geral, e em específico analisar o filme *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006) e o documentário *15 Filhos* (1996), que dão destaque para a questão da infância no contexto ditatorial. Diante dos trabalhos realizados pela CNV iniciados em 2012, nos últimos anos observa-se um crescimento da produção e da circulação de filmes e de documentários que abordam o tema da ditadura militar no Brasil (Perlatto, 2023). De acordo com Éder Souza, “[...] o filme-histórico não é apenas uma produção comercial isenta de sentido político-ideológico, especialmente quando se trata de algo tão controverso quanto leituras históricas.” (Souza, 2010, p. 30). Portanto, a pesquisa se desenvolve partindo da premissa de que o audiovisual também produz sentido sobre a história e requer uma investigação mais aprofundada de suas intencionalidades, a partir de uma perspectiva historiográfica.

Segundo Marcia Santos (2009), todo e qualquer filme é sempre uma forma de interpretação, por isso um filme visto pelo olhar do historiador adquire dimensões distintas, que nem sempre são notadas por um espectador comum. O distanciamento presente no olhar acadêmico acaba por desvincular a arte cinematográfica de sua intenção original, que é o entretenimento. Por outro lado, a análise fílmica sob a perspectiva historiográfica permite uma percepção mais aprofundada da obra em questão, que envolve pensar o sentido de sua produção, quais os mecanismos utilizados para obter determinados efeitos sobre a história a ser contada, que relações existem entre o sentido produzido e os aspectos extra-fílmicos que o influenciaram e de que forma determinado sentido se insere na batalha de representações que o cinema proporciona no processo de reelaboração do passado (Santos, 2009).

Ao longo do século XX, o debate acadêmico sobre o significado da produção audiovisual na sociedade contemporânea variou em torno das potencialidades do uso dessas produções para a formação de conhecimento e o receio das implicações que esses artifícios fantasiosos poderiam ter no entorpecimento das consciências (Hagemeyer, 2012). Nos últimos anos, a despeito das tensões entre a produção do conhecimento científico da academia e das produções provenientes do campo das artes e do entretenimento, as pesquisas voltadas para as relações entre o cinema e a História vêm aumentando significativamente, de certa forma graças aos estudos em torno do campo da História Pública.

O historiador Marc Ferro foi um dos principais autores a contribuir com as discussões sobre a incorporação dos filmes às pesquisas historiográficas. Segundo Ferro (1992), o filme pode ser tomado como um documento histórico, tendo em vista as diversas interposições entre a história e o cinema. Com o surgimento da Nova História – corrente historiográfica que teve início em 1970 durante a terceira geração da Escola dos Annales –, ampliou-se o uso de fontes não-escritas nas pesquisas históricas. Se antes essas fontes eram consideradas “secundárias”, após o surgimento da nova corrente historiográfica tais documentos assumiram um papel importante na compreensão dos comportamentos, ideologias, pensamentos e valores de uma determinada sociedade ou contexto histórico.

De acordo com José D’Assunção Barros:

Se o Cinema é agente da História no sentido de que interfere direta ou indiretamente na História, ele também é interferido todo o tempo pela História, que o determina nos seus múltiplos aspectos. Vale dizer, o cinema é produto da História – e, como todo o produto, um excelente meio para a observação do lugar que o produz, isto é, a sociedade que o contextualiza, que define a sua própria linguagem possível, que estabelece os seus fazeres, que institui as suas temáticas. Por isto, qualquer obra cinematográfica – seja um documentário ou uma pura ficção – é sempre portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da sociedade que a produziu. (Barros, 2007, p. 6)

Dessa forma, as obras cinematográficas se colocam como uma importante fonte de análise histórica, que ajuda a compreender tanto o passado quanto o presente. Além disso, o cinema é um produto da sociedade em que está inserido, o que o torna um agente ativo na construção da história. O cinema "pode ser considerado nos dias de hoje uma fonte primordial e inesgotável para o trabalho historiográfico" (Barros, 2007, p. 3), pois cada filme, seja ficcional ou documentário, carrega marcas de seu contexto histórico. Além disso, o cinema também faz uma representação da realidade, podendo retratar eventos que ocorreram no passado. Assim, podemos considerar que o cinema possui a capacidade de interpretar e ressignificar acontecimentos, influenciando na maneira como a sociedade os compreende.

Para além de representar a época na qual estão sendo produzidos, os filmes também são influenciados pelo contexto social e político. Um exemplo disso são os filmes que buscam representar o passado ditatorial não só no Brasil, mas também nos demais países do Cone Sul. No caso brasileiro, a produção cinematográfica carregou marcas do período da ditadura civil-militar durante e após o fim da repressão. Durante a ditadura, alguns filmes foram censurados ao tentar se posicionar perante o regime militar que havia se instaurado no país. Após a redemocratização, houve o aumento das produções cujo enredo gira em torno dos acontecimentos da ditadura, o que evidencia o interesse em revisitar esse passado e compreender suas particularidades.

Como Barros (2007) destaca, os filmes também podem ser trabalhados em série, e não apenas através de análises individualizadas de seus discursos e de seu enredo. A partir de um levantamento geral das obras filmicas de um determinado período é possível estudar a evolução de interesses temáticos ao longo dos anos. O aumento das obras cinematográficas sobre a ditadura civil-militar brasileira, que se iniciou nos anos 1980 e 1990 e se intensificou nos anos 2000 e 2010, indica um movimento de contestação das marcas deixadas pelo passado ditatorial em busca de lidar com sua memória e as disputas de narrativas que vêm surgindo nos últimos anos. Filmes como *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* e *15 Filhos* são exemplos dessa renovação de interesse pelo tema da ditadura, tendo em vista que ambas as obras foram produzidas após a redemocratização. Sendo assim, a emergência de determinados tipos de obras e os temas que por elas circulam dizem mais dos receptores dessas obras do que de seus próprios autores (Barros, 2007).

No caso de *15 Filhos*, contudo, é necessário considerar que o documentário não foi concebido, inicialmente, como uma demanda voltada para o grande público ou para o circuito comercial. Sua realização surgiu da iniciativa de um grupo de filhos de militantes políticos que foram perseguidos, cujos relatos compõem a narrativa do filme. O objetivo principal era promover o compartilhamento e a elaboração coletiva dessas experiências, criando um espaço de escuta e reconstrução simbólica da memória familiar e política. Ainda que o filme tenha alcançado certa circulação e visibilidade, sua proposta inicial está mais próxima de uma ação coletiva de memória do que de uma intervenção midiática de grande alcance. Mesmo assim, ao registrar e tornar visíveis essas histórias, o documentário contribui para ampliar o debate público sobre os impactos da ditadura, especialmente no que diz respeito às suas marcas intergeracionais.

Outro exemplo recente que diz da representação da ditadura civil-militar brasileira nos filmes e da inserção de sua memória na esfera pública, reafirmando o papel do cinema como um agente da história, é o filme *Ainda Estou Aqui* (2024) de Walter Salles. Ambientado no ano de 1970, o filme é uma adaptação do livro autobiográfico de Marcelo Rubens Paiva e conta a história de sua mãe, Eunice Paiva (Fernanda Torres), que teve que se reinventar após a prisão e o desaparecimento de seu marido, o ex-político Rubens Paiva (Selton Mello). Diante do seu sucesso mundial, o filme não apenas aborda o passado, mas também contribui para a construção de uma memória coletiva sobre o tema da ditadura no presente.

Como foi apontado anteriormente, por meio do cinema é possível analisar a evolução dos interesses temáticos ao longo dos anos. No caso da ditadura civil-militar, embora existam exceções como o filme *Que Bom Te Ver Viva* (1989), de Lúcia Murat, grande parte das

produções lançadas entre os anos 1980 e 1990 buscou representar principalmente as perseguições políticas e a resistência à repressão. Como exemplo, temos *Pra Frente, Brasil* (1982), *Cabra Marcado para Morrer* (1984), *O que é Isso, Companheiro?* (1997), entre outras produções. Já obras mais recentes, como *Ainda Estou Aqui* (2024), *Deslembro* (2018) e *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006), apesar de não fazerem parte de um mesmo contexto cinematográfico, dialogam entre si por abordarem memórias de vítimas indiretas da repressão, especialmente mulheres, filhos e familiares de desaparecidos políticos. Produzidas em contextos distintos, marcados por maior distanciamento temporal em relação ao regime ditatorial e por transformações na forma de lidar com o passado, essas obras apontam para uma ampliação do olhar sobre o legado da ditadura. Esse deslocamento de foco reforça a ideia de que o cinema possui agência sobre as mudanças da sociedade e sobre as formas de conhecimento histórico acerca do período.

Ademais, o grande número de espectadores de *Ainda Estou Aqui* demonstra um interesse contínuo por parte do público receptor pela discussão sobre a ditadura militar e seus impactos sociais e emocionais na vida de muitos brasileiros. O que reafirma que o cinema não é apenas uma construção cultural sobre o passado, mas também um instrumento que molda as percepções sobre ele no tempo presente. Sendo assim, embora o filme *Ainda Estou Aqui* não seja uma das fontes principais de análise desta pesquisa, a obra serve para exemplificar como a memória da ditadura continua se expandindo no cinema contemporâneo, trazendo novas perspectivas e alcançando um público amplo. Além de contribuir para um debate que não se limita apenas à reconstituição factual da repressão, mas tenciona reflexões acerca da memória, do trauma e da justiça histórica.

3.1. AS DISTINÇÕES E INTERSEÇÕES ENTRE DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO

A distinção entre documentário e filme de ficção é um dos debates centrais nos estudos sobre as obras cinematográficas, pois a definição dessas produções é o que afeta a forma como os filmes são produzidos e a maneira como são percebidos pelo público. De modo geral, o documentário é visto como uma representação dos elementos da realidade, enquanto a ficção se constrói a partir de narrativas e personagens imaginados. No entanto, a discussão acerca dessa separação é bastante complexa e robusta, por isso ainda não possui fronteiras muito claras, tendo sido contestada por diversos teóricos e cineastas ao longo dos anos.

O documentário é frequentemente apontado como uma das formas originárias do cinema. No final do século XIX, os irmãos Lumière produziram filmes que registravam cenas

do cotidiano francês da época e marcaram o início do que viria a ser a linguagem cinematográfica. Embora suas obras ainda não fossem compreendidas como “documentários” no sentido atual, já revelavam o potencial do cinema para representar o real. Contudo, o termo *documentary* foi introduzido posteriormente pelo cineasta escocês John Grierson, que acreditava no potencial do cinema para a observação da vida. Para Grierson, as imagens oriundas da realidade carregavam uma verdade própria, diferente daquela construída pelas obras ficcionais. O cineasta também acreditava que o cinema, ao lidar com materiais extraídos da vida cotidiana, possuía um potencial educativo e social relevante (Nichols, 2012).

De acordo com Bill Nichols, “Todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela.” (Nichols, 2012, p. 26). Na visão do autor, existem dois tipos de documentários, os “documentários de satisfação de desejos”, conhecidos como ficção, e os “documentários de representação social” que normalmente são aqueles chamados de não ficção. Nos documentários de representação social encontramos outras visões de um mundo que já conhecemos, para serem exploradas e interpretadas. São obras que, através da visão fílmica, despertam o interesse do público para questões relevantes que necessitam de atenção, como as questões sociais, as atualidades e os problemas recorrentes de nossa sociedade. Por isso, os documentários, tanto de ficção quanto de não ficção, possuem um forte vínculo com o mundo histórico e acrescentam uma nova dimensão à memória popular e à história social (Nichols, 2012).

O documentário é uma prática cinematográfica que está constantemente evoluindo, e do ponto de vista teórico, distingui-lo do cinema ficcional tem implicações diretas na compreensão do cinema como meio de expressão e de comunicação. A jornalista e cineasta Katia Kreutz (2018) busca delimitar a diferença entre os filmes de ficção e os documentários baseando-se na questão do aumento das responsabilidades éticas por parte do documentário em relação ao cinema ficcional. Embora o filme também tenha suas responsabilidades, o sujeito do documentário é visto como uma pessoa real e tem uma experiência existencial com o filme, ao contrário dos atores, que apenas exercem um trabalho que termina com o fim das filmagens. Um segundo argumento aponta que no documentário a realidade aparece de forma mais intensa, incluindo as surpresas e as decepções. Algo mais fácil de controlar na produção dos filmes, onde tudo já está preestabelecido no roteiro.

Bill Nichols (2012) também destaca que, diante da característica social do cinema documentário, é preciso analisar as questões éticas que envolvem essas produções. Além de evocar representações do mundo, os documentários também representam os interesses de

outros. Os documentaristas costumam assumir o papel de representantes dos sujeitos tema de seus filmes ou das instituições e agências que fornecem patrocínio à sua produção cinematográfica. Nos filmes de ficção o papel social das pessoas filmadas é definido pelo papel tradicional do ator, já nos filmes de não ficção as pessoas são tratadas como atores sociais, ou seja, ao invés de interpretarem um papel roteirizado, assim como os artistas teatrais fazem, elas agem da mesma forma que costumam agir quando não estão sendo filmadas. Por isso, os cineastas que buscam representar pessoas reais ao invés de retratar personagens inventados possuem uma parcela maior de responsabilidade para com seus personagens do que os cineastas que fazem cinema de ficção (Nichols, 2012).

A distinção entre os filmes ficcionais e os documentários também influencia na forma como os espectadores se relacionam com as obras. Existe uma tendência a atribuir mais credibilidade ao que é mostrado nos documentários do que nas obras de ficção, onde predomina a liberdade criativa da narrativa. No entanto, existem filmes que buscam unir tanto os aspectos documentais quanto elementos encenados, questionando assim a própria natureza da verdade no cinema. Diante disso, é fundamental compreender as diferenças e aproximações entre os filmes de ficção e os documentários, para aprofundar a análise das produções audiovisuais e perceber como o cinema é capaz de construir diferentes formas de representação da realidade.

Segundo Fernão Ramos (2008), definir as fronteiras do documentário é um trabalho um tanto quanto complexo, isso porque essas fronteiras são indefinidas e historicamente debatidas. De acordo com Bill Nichols (2012), a definição de “documentário” é sempre relativa ou comparativa, baseando-se no contraste com o filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda. Até pouco tempo, a própria existência do documentário como uma categoria distinta era negada por alguns críticos, seguindo conceitos da semiologia dos anos 1960. Como o pesquisador destaca, a falta de uma definição clara prejudicou a criação de ferramentas analíticas próprias para o estudo do gênero documentário, o que influenciou a forma como os documentários foram analisados e compreendidos ao longo dos anos.

Muitas vezes, o conceito de documentário é confundido pelos estudiosos com a forma estilística da narrativa documentária clássica. O modelo de documentário clássico foi predominante nas décadas de 1930 e 1940 e caracterizava-se pelo uso da *voz over*, ou seja, uma narração externa que se colocava como uma voz de autoridade sobre os eventos que estavam sendo retratados na obra audiovisual. Por meio dessa abordagem, o documentário era visto como um relato objetivo e imparcial da realidade. Com o tempo, a ideologia dominante contemporânea passou a desconfiar da representação objetiva do mundo, e o modelo clássico

passou então a ser questionado. A partir dos anos 1990, deu-se início a um consenso de que o documentário é um campo que vai além de sua narrativa clássica, o que fez com que novas gerações de cineastas se identificassem como documentaristas, propondo formatos mais inovadores. Segundo Fernão Ramos:

Uma vez o campo expandido, jovens em sintonia com seu tempo, podem dizer, sem constrangimento, que fazem documentário, apresentando narrativas diversas como resultado de seu trabalho. Incorporando procedimentos abertos pela revolução estilística chamada Cinema Direto/Verdade, trabalhando com imagens manipuladas digitalmente, tomadas com câmeras minúsculas e ágeis, o documentário contemporâneo possui uma linha evolutiva que permite enxergar a totalidade de uma tradição. Uma totalidade que tem a origem de sua conceitualização nas formulações griersonianas e sofre as inflexões de seu tempo (Ramos, 2008, p. 2).

Em suma, o documentário contemporâneo se desenvolveu nas últimas décadas e incorporou novas linguagens, o que demonstra que embora a tradição do documentário tenha surgido com base nas formulações de John Grierson, o gênero vem evoluindo e se reinventando constantemente, absorvendo mudanças estéticas e tecnológicas ao longo do tempo. O Cinema Direto/Verdade, que surgiu a partir dos anos 1960, fez com que os documentários passassem a fazer asserções mais dialógicas, com argumentos sendo expostos em forma de diálogos e não apenas enunciados por uma voz externa. Com a chegada do Cinema Direto/Verdade as entrevistas e os depoimentos também foram incorporados às práticas de construção dos documentários. Sobre essa mudança, Ramos destaca que:

No documentário contemporâneo clássico, ao qual denomino *documentário cabo*, as vozes aparecem misturadas na maneira de postular. A voz do saber, em sua nova forma, perde a exclusividade da modalidade *over*. Ainda temos a voz *over*, mas os enunciados assertivos são assumidos por entrevistas, depoimentos de especialistas, diálogos, filmes de arquivo (flexionados para enunciar as asserções que a narrativa necessita). O documentário, portanto, se caracteriza como narrativa que possui vozes diversas que falam do mundo, ou de si (Ramos, 2008, p. 5).

Dessa forma, a evolução do documentário contemporâneo incorporou múltiplas vozes à sua estrutura narrativa. Ao descentralizar a "voz do saber", os documentários mais recentes passaram a trabalhar com uma multiplicidade de vozes, o que permite que essas produções apresentem perspectivas diferentes sobre determinados temas, tornando sua estrutura mais dialógica e aberta a novas interpretações. Além disso, esse novo formato foi extremamente relevante para os documentários que buscam representar temas históricos, como a ditadura civil-militar no Brasil, já que a inclusão dos depoimentos, entrevistas e imagens de arquivos permite não só a reconstrução dos eventos passados através da narrativa documental, mas também revela as disputas de memória existentes sobre esses períodos.

O campo da história oral tem contribuído significativamente para a preservação da memória dos eventos históricos, principalmente aqueles ligados aos contextos de repressão

política. O filósofo Paul Ricoeur chama atenção para o papel da linguagem enquanto portadora da memória, pois é através da narrativa e da escuta que a nossa memória se constrói e é processada (Ricoeur, 2007). Enquanto boa parte das pesquisas acadêmicas não se preocupam em dialogar com a esfera pública, a história oral tenta romper com essas barreiras ao lidar com histórias de vida que geram empatia e inserem seu público na dramaticidade de determinadas épocas. Isso também nos leva a pensar sobre a capacidade intrínseca não só à história oral, mas também às obras culturais de permitir problematizar o quanto as memórias do passado ainda influenciam nossas relações no tempo presente.

É possível observar uma certa relação entre documentário e história oral, considerando que ambos têm como objetivo registrar, preservar e transmitir memórias e experiências tanto individuais quanto coletivas. Em geral, o documentário de caráter histórico se utiliza da história oral para divulgar a experiência de pessoas que viveram determinados eventos da história, atuando como um meio de resistência contra o esquecimento e o apagamento das narrativas marginalizadas. Ao registrar os depoimentos das vítimas e testemunhas do período ditatorial no Brasil, os documentários não apenas elucidam suas narrativas, mas também rompem com a versão oficial sobre o regime militar construída pelo Estado, que costuma ser marcada pelo silenciamento. Obras como *15 Filhos* (1996), que reúne os depoimentos dos filhos de militantes políticos que foram perseguidos, *Torre das Donzelas* (2018), que traz relatos de mulheres que foram presas durante a ditadura, e *Diário de Uma Busca* (2010), em que a cineasta Flavia Castro, filha de ex-militantes da luta armada, busca elucidar a morte misteriosa de seu pai, são exemplos de como os documentários são capazes de construir narrativas que lançam luz sobre as memórias da ditadura civil-militar brasileira e de inserir esse passado nas discussões contemporâneas.

Embora se construam a partir de materiais baseados na realidade, como depoimentos, imagens de arquivos pessoais e públicos e entrevistas, os documentários mobilizam escolhas formais e narrativas que não apenas registram, mas também interpretam os acontecimentos e as memórias trabalhadas, atribuindo-lhes sentidos simbólicos e afetivos. Já o cinema de ficção, especialmente os filmes históricos, mobiliza outros recursos, como a atuação dos atores, roteiros dramatizados, cenários e figurinos, para recriar eventos do passado. Assim, tanto o documentário quanto a ficção constroem visões de mundo e oferecem diferentes formas de leitura e significação do passado, com recursos e estratégias específicas. De acordo com Eduardo Morettin e Marcos Napolitano:

É importante ressaltar que o cinema tem ocupado um lugar destacado na representação e na refiguração dos passados traumáticos das sociedades. Para além da consagrada dimensão de espetáculo artístico e lazer de massas, o cinema parece

ter uma função específica no campo da memória e da história quando revisita processos de violência, guerras civis, conflitos internacionais e genocídios (Morettin e Napolitano, 2018, p. 8).

O cinema tem exercido um papel crucial na construção da memória coletiva sobre os passados traumáticos. Ao revisitar eventos históricos como as ditaduras, os genocídios e os conflitos que ocorreram ao longo da história, as obras cinematográficas não apenas fazem representações, mas também oferecem novas interpretações e reflexões. Até mesmo os filmes ficcionais, que não trabalham necessariamente com a reconstrução dos fatos, mas com a dramatização dos eventos, são capazes de criar uma identificação emocional no público perante os temas sensíveis da história.

Nesse sentido, o cinema e a história possuem uma relação profunda que envolve imensas possibilidades. As obras cinematográficas enquanto "forma de expressão" podem ser analisadas sob diversas perspectivas, por isso o cinema se coloca como um campo promissor para a História enquanto área do conhecimento. Quando tomado como "meio de representação" o cinema permite possibilidades de apresentar o discurso e o trabalho dos historiadores de novas maneiras, para além da forma tradicional da escrita e das leituras. Ademais, como a história abrange um vasto universo de acontecimentos que afetam os homens ou que são por eles impulsionados, o cinema se coloca como um dos grandes agentes históricos da contemporaneidade (Barros, 2007).

Como a teoria do cinema é um campo plural que engloba as mais variadas perspectivas e o conhecimento teórico e sistemático do audiovisual acaba não sendo tão incentivado em outros campos de estudo, o que o torna um tanto quanto desconhecido por parte dos historiadores, o trabalho metodológico com esse gênero artístico, mesmo que para o sentido histórico, requer uma amplitude interdisciplinar. Criando assim a oportunidade de dialogar com outras áreas do conhecimento, buscando compreender o significado cultural e político das obras de audiovisual.

Em *Ensaio sobre a análise fílmica* (1994), de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, os autores mencionam que estudar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, decompô-lo em seus elementos constitutivos, segundo eles:

É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebe a "olho nu", pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para "desconstruí-lo" e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme (Vayone, Goliot-Lété, 2002, p. 15).

Com isso, a análise fílmica busca estabelecer elos entre esses elementos isolados que são encontrados nas películas, para compreender como eles se associam para chegar a uma

reconstrução do filme ou fragmento. Vale enfatizar que durante esse processo a “desconstrução” do filme assume o caráter de descrição, enquanto “reconstrução” corresponde à interpretação. Sendo assim, o analista, diferentemente do espectador comum, assume uma postura mais ativa em relação ao conteúdo do filme estudado, buscando inseri-lo no campo da reflexão e da produção intelectual.

De acordo com Esdras Oliveira (2023), hoje sabemos que o filme é uma sobreposição de inúmeros discursos, tanto de ordem consciente quanto inconsciente. E pode ser compreendido como uma arte coletiva, que envolve o trabalho de atores, diretores, produtores, produtores, profissionais técnicos de cenografia, figurino, iluminação etc. Sendo que cada um desses sujeitos contém sua própria subjetividade e embora trabalhem dentro de uma mesma lógica, deixam transparecer suas emoções e visões pessoais, em maior ou menor escala (Oliveira, 2023).

Em relação aos elementos narrativos dos filmes de ficção, percebe-se que os filmes possuem uma estrutura mais bem definida do que os documentários. Como pontua Fernão Ramos (2008), o campo ficcional clássico no cinema se define a partir de uma narrativa construída a partir dos anos 1910, conduzida por personagens com personalidades bem estabelecidas. Em geral, a ação ficcional é estruturada a partir de uma trama que se articula através de reviravoltas e de reconhecimentos. Além disso, a estruturação espaço-temporal das imagens em movimento é motivada pela estrutura da trama. Fernão Ramos também destaca que:

A grande conquista da narrativa clássica (ainda nos anos 10), foi aprender a narrar a trama, abandonando a necessidade de uma *voz over* ou da locução da ação. Através de procedimentos como *montagem paralela*, *planos ponto-de-vista*, *estrutura de campo/contracampo*, *raccords* de tempo e espaço motivados pela ação, o cinema ficcional aprendeu a narrar, compondo a ação ficcional em cenas ou sequências. Aprendeu a levar o espectador pela mão, através da trama, sem que um meganarrador com sua voz em *over* (ou incorporada através de letreiros) tivesse que enunciar monologicamente a informação ficcional (ação da trama e personalidade dos personagens). A utilização da *voz over*, ou locução, não é, portanto, uma característica estilística central no cinema ficcional. Pode eventualmente estar presente em formas clássicas com narrativa em *flashback*, ou, mais comumente, em procedimentos estilísticos marcados pela modernidade (Ramos, 2008, p. 6).

Diante dessas definições e discussões sobre o documentário e o filme de ficção, vemos que o cinema contemporâneo tem desafiado cada vez mais as fronteiras entre os dois tipos de produção audiovisual, criando assim um espaço híbrido onde os elementos de ambos os formatos cinematográficos se entrelaçam. Uma questão importante que surge a partir da convergência entre o filme ficcional e o filme documental é a percepção da verdade e da realidade no audiovisual. Ao romper com as fronteiras entre as duas produções, a noção de objetividade tradicionalmente associada aos documentários passa a ser questionada, da mesma

forma, as possibilidades expressivas das narrativas de ficção se ampliam, por incorporar as técnicas e os elementos documentais.

Assim, ao entrelaçar documentário e ficção a relação do público com essas obras também se modificam, tornando-se mais complexa a distinção entre os registros reais e as representações encenadas. Ao compreender que a criação de um documentário também envolve escolhas narrativas e estéticas, esse tipo de produção deixa de ser visto como um reflexo absoluto da realidade, assim como a ficção, ao se aproximar do real para recriar eventos históricos com base nos documentos, se afasta de seu caráter fictício e imaginado. O resultado disso é o aumento da recepção crítica dos espectadores para com as obras audiovisuais, buscando questionar a construção dessas narrativas.

É importante destacar que a narrativa não se limita ao conteúdo dramático do enredo, já que ela também opera como construção estética. A estrutura fragmentada, os silêncios, o ritmo lento e o uso da câmera muitas vezes fixa e contemplativa, que são elementos presentes nos filmes aqui analisados, colaboram para a produção de afetos e sentidos, revelando uma dimensão sensorial da memória que ultrapassa o plano da palavra.

Em relação ao passado da ditadura civil-militar no Brasil, tanto o documentário quanto o filme ficcional são produções que desempenham um papel fundamental na construção da memória histórica sobre o tema. O documentário, ao buscar evidenciar as experiências individuais ou coletivas por meio dos depoimentos, entrevistas e imagens de arquivos públicos ou familiares, tem sido uma importante ferramenta de evocação das vozes silenciadas e das memórias marginalizadas acerca da ditadura. Já a ficção, utiliza-se de seus recursos narrativos para recriar acontecimentos e dar vida a personagens que irão tornar sensibilizar o público perante as histórias das vítimas da repressão, transmitindo aspectos emocionais e subjetivos sobre esse período.

Dessa forma, o diálogo entre ambas as narrativas audiovisuais permite novos olhares e perspectivas sobre o tema da ditadura, o cinema documental fornece registros e testemunhos que ajudam na construção da memória coletiva, enquanto o cinema de ficcional evoca a empatia dos espectadores ao dramatizar os impactos do regime militar na vida dos personagens representados. No contexto atual, de disputas e contestações da memória da ditadura, as produções audiovisuais reafirmam o papel do cinema no estudo, na preservação e na construção da história.

3.2. O FILME *O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS* (2006) E A REPRESENTAÇÃO DA INFÂNCIA NO CINEMA HISTÓRICO

Desde o século XIX até a contemporaneidade, os registros de imagens em movimento têm impactado a humanidade. As produções cinematográficas estão presentes no cotidiano da maioria das pessoas ao redor do mundo, fazendo representações sobre temáticas diversas, incluindo também contextos históricos. Com a instauração das ditaduras militares na América Latina ao longo do século passado, a história da humanidade foi marcada por um período de extrema violência e repressão. No Brasil, após a redemocratização, muitos cineastas têm se utilizado desse passado traumático para produzir filmes, de longa e curta duração, e trazer à tona as memórias das vítimas do contexto repressivo.

Lançado em 2006, *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* integra um conjunto de obras cinematográficas que, a partir dos anos 2000, passaram a abordar a ditadura civil-militar sob uma perspectiva mais subjetiva e afetiva. Produzido em um momento de maior estabilidade democrática e fortalecimento das políticas de memória, o filme propõe um olhar íntimo sobre o impacto da repressão política a partir da infância. A narrativa, centrada no personagem Mauro, um menino deixado pelos pais militantes sob os cuidados do avô, apresenta o cotidiano da espera como eixo dramático. Ao optar por contar essa história por meio da perspectiva infantil, o filme desloca o foco da militância armada para as experiências silenciosas e indiretas da repressão, enfatizando a dimensão emocional e familiar dos traumas provocados pela ditadura.

A premissa do filme *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006), do diretor Cao Hamburger⁹, é contar a história de Mauro (Michel Joelsas), um garoto mineiro de doze anos, apaixonado por futebol e jogo de botão, que tem sua vida completamente mudada no dia em que seus pais – Daniel (Eduardo Moreira) e Bia (Simone Spoladore) – saem de férias de forma inesperada e sem explicação. Na narrativa implícita, os pais do menino estão na verdade sendo vítimas de perseguição política por parte da ditadura civil-militar brasileira e por isso precisam deixá-lo com seu avô paterno (Paulo Autran). Porém quando o avô falece assim que o menino chega ao seu apartamento, Mauro acaba ficando sob os cuidados de Shlomo (Germano Haiut), um velho judeu que é vizinho do avô de Mauro.

O filme se passa no ano de 1970, no Brasil, durante o governo do General Emílio Garrastazu Médici, que marcou o que ficou conhecido como os "anos de chumbo" da ditadura civil-militar brasileira. Nesse período, houve o aumento da repressão política, da censura e da

⁹ O diretor, roteirista e produtor brasileiro Cao Hamburger é conhecido por sua atuação no campo do cinema e na televisão. Sua criação mais emblemática é a série infantil *Castelo Rá-Tim-Bum* (1994-1997), exibida pela TV Cultura, que também inspirou a produção de um longa-metragem homônimo lançado em 1999. Até o momento, Cao Hamburger tem dedicado sua carreira a representar processos e passagens que envolvem a infância e a adolescência, como é o caso do filme *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006), que retrata o período da ditadura militar pela perspectiva infantil.

violência institucionalizada contra os opositores do regime militar. Embora esteja ambientado em um dos momentos mais violentos da ditadura, o filme não apresenta cenas de violência explícita, a narrativa presente no filme busca representar a tortura e as perseguições de forma simbólica, tendo em vista que o filme se desenvolve pelo olhar de uma criança.

Vale ressaltar que o filme de Cao Hamburger possui um caráter autobiográfico, uma vez que os pais do diretor, Ernst Wolfgang Hamburger e Amélia Hamburger, professores de Física da USP, foram presos durante a ditadura militar de 1964. Além disso, o pai do diretor Cao Hamburger veio da Alemanha para o Brasil aos três anos de idade e possui ascendência judaica, o que explica o destaque dado à presença judaica no Bairro Bom Retiro, local onde o filme se passa (Aguilar, 2016). Sendo assim, o filme conta uma história dentro da visão de um menino de doze anos e esse recorte se dá pelo interesse em protagonizar um grupo social específico, ou seja, de filhos de ex-guerrilheiros perseguidos e mortos pela ditadura.

A escolha de analisar o filme *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias*, tendo em vista a enorme variedade de filmes que também se debruçam sobre o tema da ditadura no Brasil, se justifica pela sua abordagem diferenciada. Muitas outras obras retratam a repressão imposta pelos militares durante a ditadura através de cenas de tortura e violência explícita, já o filme de Cao Hamburger opta por representar esse período traumático da história brasileira por meio de uma construção simbólica e subjetiva, transmitindo os impactos da ditadura por meio do drama doméstico e íntimo do personagem Mauro. Assim, mesmo ao situar sua narrativa em um período de extrema violência, o filme não busca expor diretamente a brutalidade estatal, mas sim evidenciar as consequências desses atos na vida cotidiana das famílias que sofreram com a repressão.

Considerando a multiplicidade de elementos presentes em *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias*, a análise da obra pode ser dividida em dois eixos principais, sendo estes: a estrutura narrativa e os aspectos estéticos e cinematográficos. No filme, os efeitos da ditadura sobre a família de Mauro são retratados por meio de simbologias e metáforas, que se encontram na intimidade e na subjetividade das experiências vivenciadas pelo menino ao lidar com a ausência repentina de seus pais. A análise do filme irá explorar uma série de elementos contidos tanto na narrativa do filme, como nos seus aspectos estéticos e cinematográficos. Sendo assim, o foco analítico será: a maneira como a obra foi estruturada, pensando no olhar infantil como uma estratégia narrativa; os elementos que fazem referência ao ano de 1970 no Brasil, como o futebol e a Copa do Mundo; as cenas que buscam representar, de forma sutil, a repressão militar que ocorria naquela época; os aspectos estéticos e cinematográficos da obra, como o uso da fotografia e do enquadramento para representar a perspectiva de Mauro; e o

ritmo narrativo que segue uma percepção infantil do tempo. Por fim, serão destacadas as contribuições feitas pelo filme para as discussões acerca da memória da ditadura civil-militar brasileira, com foco na experiência da infância.

3.2.1. O PONTO DE VISTA DA CRIANÇA

A narrativa do filme *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* é estruturada sob a perspectiva de Mauro, que é uma criança de apenas doze anos observando o mundo ao seu redor sem compreender totalmente os acontecimentos políticos e sociais que estão se passando e afetando sua família. Essa visão inocente proporcionada pela mentalidade infantil do menino é uma escolha do diretor de reconstruir a história da ditadura civil-militar brasileira no cinema de maneira sutil, enquanto acompanha o cotidiano de Mauro. Sendo assim, no início do filme, o personagem Mauro se apresenta como uma criança ingênua e impotente, sempre submetida às decisões dos adultos, como quando seus pais o retiram de sua casa para levá-lo até São Paulo para ficar com o seu avô ou quando os moradores do Bom Retiro passam a tomar conta do menino, inserindo-o na dinâmica e nos costumes que eles praticam no bairro judeu. Contudo, ao longo do filme nota-se que Mauro vai se desenvolvendo e se afastando da condição de sujeito impotente. Ao perceber que seus pais vão demorar para retornar, o menino começa a se adaptar e criar laços com os moradores do bairro de seu avô, adquirindo mais consciência sobre a realidade em que está vivendo, mesmo que de forma limitada por ainda se tratar de uma criança.

No filme, o futebol também possui um papel significativo na relação de Mauro com o seu pai. Logo nas cenas iniciais, vemos Mauro jogando futebol de botão e falando sobre a posição do goleiro no jogo. De acordo com o pai de Mauro, o goleiro seria o único jogador que não poderia falhar durante o jogo, pois é um jogador diferente que passa o tempo todo ali, sozinho, esperando o pior. Essa reflexão se aproxima muito do sentimento de abandono e solidão que Mauro sente durante quase todo o filme enquanto espera por notícias de seus pais.

A posição do goleiro se torna então uma metáfora para a situação de Mauro. Assim que é deixado no bairro do avô, o menino permanece no apartamento aguardando pelo retorno dos pais, assim como um goleiro deve permanecer em sua posição aguardando para defender o gol durante os jogos. Um exemplo disso é que “o telefone aparece praticamente como um personagem no filme, com a utilização de vários closes sobre o aparelho e sobre a espera de Mauro por uma comunicação com os pais.” (Santos, 2009, p. 124). Somente quando começa a se adaptar ao bairro e à situação em que se encontra é que Mauro vai se desprendendo da

condição de um goleiro passivo que apenas aguarda o que está por vir, embora ainda se sinta solitário e com medo de que seus pais não retornem.



Figura 1 - Mauro posiciona o goleiro em seu jogo de futebol de botão.

Ainda no início do filme, enquanto Mauro brinca com o jogo de botões, a personagem Bia, mãe de Mauro, aguarda a chegada de seu marido e aparenta estar apreensiva e em alerta. O contraste entre a expressão tensa de Bia e a tranquilidade de Mauro ao se distrair com o jogo reflete como a tensão provocada pelo período repressivo que estava sendo vivenciado nem sempre era percebida pelo olhar infantil. Como o menino não tinha uma compreensão clara dos eventos históricos que estavam se sucedendo, ele permanecia alheio às angústias e preocupações de seus pais. Assim que o pai de Mauro chega em casa, ele se junta ao menino para encerrar a partida do jogo e então seguem para o carro, deixando a cidade de Belo Horizonte à caminho de São Paulo. Enquanto estão na estrada, a família se depara com um caminhão sendo conduzido por militares e novamente nota-se o contraste entre a reação de Mauro e a de seus pais, enquanto Bia e Daniel ficam apreensivos e alarmados, Mauro se impressiona com o caminhão do Exército.



Figura 2 - O contraste entre a angústia de Bia e a tranquilidade de Mauro.



Figura 3 - Mauro se impressiona com o caminhão do Exército, enquanto seus pais ficam apreensivos.

Após passarem a noite viajando, a família chega em São Paulo e vemos uma cena de Mauro fascinado pela metrópole, observando a cidade pela janela do carro. Ao adentrarem o bairro Bom Retiro, vemos passar uma ambulância (que na verdade estava levando o falecido avô de Mauro) e a emoção de vislumbre logo dá lugar para a tristeza do menino ao ser deixado pelos pais em frente ao prédio de seu avô, sem ao menos saber que ele já não estava mais lá. Ao se despedirem, os pais de Mauro dizem para o garoto que estão saindo de férias e Mauro os questiona sobre quando irão voltar. Por não poderem dar detalhes, o pai do menino lhe entrega uma bola de futebol e diz que eles irão retornar durante a Copa do Mundo.



Figura 4 - Mauro fica vislumbrado com a metrópole.

Nas cenas seguintes, Mauro observa o carro de seus pais se afastar do prédio enquanto permanece parado segurando a bola que seu pai havia lhe entregado. Essas imagens servem para incluir na narrativa o sentimento de abandono e solidão que marcam a vida do garoto a partir desse momento. Após entrar no prédio, o menino fica aguardando por algum sinal de seu avô, sentindo-se sozinho em um ambiente desconhecido. Mais tarde, Shlomo, o vizinho do avô de Mauro, encontra o menino no corredor do apartamento e ao descobrir que Mauro é

neto de Mótél os planos do filme cortam para um enterro, onde Mauro se vê cercado de idosos judeus.



Figura 5 - Mauro é deixado no apartamento de seu avô.



Figura 6 - O enterro do avô de Mauro.

O primeiro contato de Mauro com a vizinhança de seu avô, e especialmente com o idoso Shlomo, é de estranhamento diante dos costumes desconhecidos pelo menino. Porém, não só Mauro se sente desconfortável, Shlomo acaba tomando conta do menino e o leva para o seu apartamento, porém a diferença de idades e a disparidade cultural, já que Mauro não possui conhecimento sobre as tradições e hábitos da religião judaica, gera conflitos entre eles. Em uma das cenas Mauro acaba até mesmo levando um tapa de Shlomo por se comportar mal e desrespeitar sua religião. Essas cenas demonstram os desafios enfrentados pelo menino ao ter que se adaptar ao novo mundo que o cerca.



Figura 7 - Mauro acha estranho o costume de Shlomo comer peixe no café da manhã.

3.2.2. A INSERÇÃO DE MAURO NO COTIDIANO DO BOM RETIRO

Apesar do sentimento de abandono e das incertezas de Mauro em relação ao retorno de seus pais, no decorrer do filme vemos o amadurecimento do menino ao buscar se inserir na dinâmica do bairro Bom Retiro. O primeiro acontecimento que permite esse avanço é quando Mauro conhece Hanna (Daniela Piepszyk), uma menina que também mora no prédio do seu avô, com quem ele posteriormente cria laços de amizade e afeto. Ao se aproximar de Hanna e também das outras crianças que vivem no bairro, Mauro começa a se integrar no cotidiano do Bom Retiro. Aos poucos, a narrativa do filme faz com que o personagem de Mauro se afaste da sua caracterização inicial de criança inocente, passando a agir de forma mais ativa diante de sua nova realidade, passando a compreender, mesmo que de forma fragmentada, alguns aspectos da realidade na qual está inserido (Santos, 2016).



Figura 8 - Mauro sorrindo para Hanna.

A cultura judaica presente no Bom Retiro é um elemento importante para a adaptação de Mauro, já que ele passa a frequentar os ambientes judaicos, aprendendo novos costumes.

Além da importância para a trama, a representação da cultura judaica também tem um papel fundamental na discussão sobre deslocamentos e identidade, tendo em vista que a comunidade judaica do bairro também possui uma história de perseguição e exílio, assim como as vítimas da ditadura militar, incluindo os pais de Mauro. Considerando que a ficção também pode se aproximar da realidade, a representação da comunidade judaica do Bom Retiro dialoga com o relato da socióloga Anete Abramowicz sobre sua infância no mesmo bairro na década de 1950. Segundo Abramowicz (2014):

A geografia que vivíamos no Bom Retiro e as histórias que atravessavam o bairro nos constituíamos e constituíamos este bairro. Encontrávamos nas ruas, nas feiras, os judeus que teriam fugido dos campos de concentração, e estar diante deles era sempre uma experiência de encontro com a barbárie e com a dor (Abramowicz, 2014, p. 62).

A contextualização histórica do bairro Bom Retiro feita pela socióloga demonstra como ele foi um espaço de acolhimento para os judeus que fugiram do Holocausto. Assim, o filme permite uma conexão entre a memória da ditadura e a memória da perseguição nazista, o que amplia o impacto simbólico de sua ambientação, sugerindo um paralelo entre diferentes contextos de violência e de exílio. Tal como os judeus sofreram com a experiência do genocídio no Holocausto, o personagem Mauro, mesmo que de maneira distinta, também se vê deslocado e desamparado devido à repressão política de seu próprio tempo.

Outro elemento central para a aproximação de Mauro com os outros moradores do bairro é o futebol. Ao longo de todo o filme, vemos que o futebol é um dos grandes interesses de Mauro. Ao jogar com as outras crianças e frequentar um bar próximo ao apartamento de seu avô, o menino começa a se envolver nas conversas sobre o futebol e sobre a Copa do Mundo, criando laços com outros indivíduos ao seu redor. Em um desses momentos, Mauro conhece um jovem chamado Ítalo (Caio Blat), que se identifica como um amigo de seu pai.



Figura 9 - Mauro joga futebol com as outras crianças, na posição de goleiro.

Assim, percebe-se que o futebol atua como uma ponte entre Mauro e sua nova realidade, permitindo que ele crie laços com novas pessoas e encontre momentos de alegria, mesmo em meio às incertezas em relação ao paradeiro e ao retorno de seus pais. Vemos então no decorrer do filme, o menino deixando sua ingenuidade de lado e desenvolvendo um maior senso de independência. Diante de suas circunstâncias, Mauro aprende a se virar sozinho, interagindo com as pessoas ao seu redor e acaba encontrando uma nova rotina no bairro onde se encontra, embora ainda sinta a dor da ausência de seus pais.

Em uma das cenas, vemos que essa adaptação de Mauro à nova realidade não significa o esquecimento de sua família, já que a espera pelo retorno de seus pais continua sendo um elemento central da narrativa proposta pelo filme. A diferença é que, agora, Mauro não se sente completamente sozinho. Para representar essa dualidade entre a adaptação e o resquício da dor pelo abandono, temos a cena em que Mauro finalmente se torna um goleiro ativo ao jogar futebol com as outras crianças do bairro, porém ao notar um carro parecido com o de seus pais passando próximo ao campo, Mauro acaba deixando sua posição de goleiro para perseguir o carro, na esperança de se reencontrar com sua família.



Figura 10 - Mauro abandona o gol e persegue um carro enquanto chama pelo pai.

Esse momento do filme busca mexer com os sentimentos do espectador, que ao ver um garoto de apenas doze anos em situação de desespero pela ausência dos pais pode se sensibilizar com a angústia do personagem, e também com a realidade de várias crianças brasileiras que se viram desamparadas após seus familiares serem presos ou mortos pela ditadura militar. A tortura psicológica que se percebe na obra de Cao Hamburger revela que não só a violência física gerou traumas na vida das pessoas durante o regime repressivo.

3.2.3. A COPA DO MUNDO EM MEIO À REPRESSÃO

O evento da Copa do Mundo de futebol de 1970 é um ponto crucial na narrativa do filme. Ao longo de toda a trama, a paixão pelo futebol influencia a trajetória do personagem Mauro, e ao representar a Copa do Mundo o filme lança luz sobre uma interessante especificidade do processo de elaboração da memória sobre a ditadura militar no Brasil, que é o contraste entre a alegria proporcionada pela Copa em meio a um período de extrema repressão política. Como destaca Marcia Santos:

Esse contraste, no entanto, não é construído de uma forma maniqueísta ou unidimensional. Algumas cenas procuram desconstruir a dicotomia entre futebol e política, demonstrando que muitas vezes os dois aspectos estavam intimamente imbricados. [...] Em uma sequência muito significativa, os estudantes universitários do bairro do Bom Retiro assistem juntos ao primeiro jogo do Brasil na Copa. O estudante mais engajado politicamente, Ítalo (interpretado por Caio Blat), expressa em bom tom a sua opinião antes de começar a partida: "A Tchecoslováquia vencer é uma vitória do socialismo!", recebendo o apoio dos colegas (Santos, 2009, p. 88-89).

A citação da autora reflete como o filme não busca fazer uma separação rígida entre o futebol e a política. Pelo contrário, na obra de Cao Hamburger vemos como essas esferas estavam entrelaçadas em 1970. Um exemplo disso é a cena em que os universitários acompanham o jogo da Copa sem abandonar seu viés político, comemorando o gol da Tchecoslováquia, em protesto contra a ditadura e em apoio ao socialismo, mas também sendo tomados pelo entusiasmo esportivo ao ver o Brasil marcando outro gol. Essa representação feita no filme evidencia um aspecto importante sobre a história e a memória da ditadura, no caso a dicotomia entre a euforia da população ao celebrar a vitória no futebol e a repressão e a censura que seguiam em curso no cotidiano. A partir disso, é possível analisar a ideia da Copa como um instrumento de propaganda, utilizado pelo Estado para reforçar a noção de um Brasil forte e vitorioso, ao mesmo tempo em que reprimia e silenciava seus opositores.



Figura 11 - Comemorações pelo gol do Brasil na Copa do Mundo.

Ao observar os diversos núcleos do filme comemorando o gol do Brasil, fica evidente a forma como a Copa do Mundo é inserida na narrativa para representar um refúgio emocional em meio ao contexto repressivo, contribuindo para a união de diferentes personagens e se colocando como um forte símbolo cultural. Para Mauro, o momento da Copa significou não apenas uma distração, mas também uma continuidade com sua vida anterior, sendo um dos poucos elementos que permanece estável em meio às mudanças e à ausência de seus pais. Durante o primeiro jogo do Brasil, o menino se mostra bastante agitado e esperançoso, não só pelo início da competição, mas também pelo retorno prometido por seus pais. Em uma das cenas, as crianças do bairro chamam Mauro para assistir a partida no bar próximo ao apartamento, mas o menino se recusa a ir e diz que não pode sair da casa de seu avô porque os pais dele vão chegar. O velho Shlomo se junta ao menino para assistir o jogo com ele no apartamento e ao longo da partida vemos Mauro vibrando pelo esporte.

Contudo, o jogo se encerra e os pais de Mauro não aparecem, assim as cenas mostram o menino indo desligar a televisão e em seguida sozinho olhando pela janela. Esse momento da narrativa destaca o contraponto entre a alegria de Mauro causada pelo futebol e a tristeza pelo abandono e a ausência de seus pais.



Figura 12 - Mauro olha pela janela ao final do jogo.

O filme busca transmitir a angústia e a dor que Mauro sente por seus pais não terem retornado, que acabam se extrapolando através do sentimento de raiva. Diante da demora de seus pais para retornarem, em uma determinada cena o menino utiliza o telefone para ligar para a sua própria casa e, por não ser atendido por ninguém, Mauro começa a revirar a casa de seu avô, chutando sua bola para longe, derrubando alguns móveis no chão e batendo com força a tampa do piano. Esse ataque de fúria é a maneira que Mauro encontra para externalizar sua frustração pelo abandono de seus pais e pela situação em que se encontra. Nesse ponto, percebemos que o menino não está mais reagindo de forma passiva às condições impostas a ele, Mauro agora deixa transparecer suas emoções e demonstra ter mais consciência de que seus pais não apenas saíram de férias, mas o deixaram em São Paulo sem ter previsão de retornar.

3.2.4. A REPRESSÃO DA DITADURA

Como já foi destacado anteriormente, a repressão militar aparece *em O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* de forma sutil e simbólica. Os componentes e metáforas do filme reforçam que nem sempre as representações sobre a ditadura civil-militar brasileira precisam escancarar a barbárie com cenas chocantes e violentas para ganhar a atenção do público. Ainda mais por se tratar de uma obra com intuito de representar a história daqueles que vivenciaram a experiência da ditadura de maneira indireta, por serem filhos de guerrilheiros e de opositores do regime militar. Como diz Maria Ighes Magno (2013):

Nenhum dos diretores precisou mostrar os métodos sistemáticos de torturas, assassinatos e desaparecimentos utilizados pelos regimes [...] Essas imagens reais não foram necessárias para que tivéssemos a noção do que foi esse período da história dos países e na vida das vítimas do terrorismo de Estado do Sul da América Latina. (Magno, 2013, p. 129)

A narrativa do filme acompanha a percepção infantil sobre o período da ditadura, através do olhar de Mauro. Assim, as simbólicas cenas de repressão e os elementos que remetem ao regime militar vão aparecendo paulatinamente, conforme o próprio personagem amadurece e toma consciência dos eventos sociais e políticos ao seu redor.



Figura 13 - Pichações fazendo alusão à ditadura militar.

Ao longo da trama, quase não se encontram cenas explícitas de violência física, o único momento que quebra essa abordagem particular do filme e permite ao público um vislumbre da crueldade por parte dos militares é quando em uma das passagens o Exército invade uma universidade e prende alguns dos estudantes. Durante a invasão dos militares, Mauro se aproxima da multidão aglomerada na rua para observar os acontecimentos, sentindo a tensão no ambiente, embora não compreenda completamente o significado dessa violência. Essa cena reforça a ideia de que, durante a ditadura, a ameaça era constante, mesmo para aqueles que não estavam diretamente envolvidos na militância política e nos movimentos de oposição.





Figura 14 - A representação da repressão militar.

Após a invasão, o personagem Ítalo, amigo dos pais de Mauro, acaba sendo ferido e ao conseguir fugir recebe a ajuda do menino, que o esconde no apartamento de seu avô. Enquanto Ítalo se hospeda na casa do avô de Mauro, o garoto o questiona sobre onde os pais dele estão e ele o responde que:

ÍTALO: _ Seus pais tão de férias, não é Mauro?

MAURO: _ Sei, férias.

ÍTALO: _ Mauro, tem um monte de gente de férias igual ao seus pais, sabia?

MAURO: _ Mas eles vão voltar?

ÍTALO: _ Claro, claro que vão. Eles vão voltar. (Grifos meus)

Os questionamentos de Mauro servem para demonstrar o receio do menino de que seus pais não retornem. Além de serem utilizados pelos autores da obra como um modo de representar as lacunas e os silêncios que marcaram a perspectiva do olhar infantil durante o contexto da ditadura militar. Por isso, destaca-se ao longo do filme a sensação de abandono e “a privação de uma criança do direito de conviver com seus pais que, obrigados a fugir da repressão, abandonam seu filho em um mundo que lhe é totalmente estranho” (Santos, 2009, p. 122).

No dia seguinte à invasão, a polícia bate no apartamento onde eles estão, procurando por Shlomo, porém Mauro os despista dizendo que aquela é a casa de seu avô. Durante a conversa, Ítalo se esconde e assim que os policiais se afastam o jovem alerta Mauro sobre o verdadeiro perigo que estão correndo, dizendo que: “Esses homens são da polícia. Acabou a brincadeira.”. Pela janela, eles conseguem ver o velho Shlomo sendo levado pelos policiais, e Mauro pergunta para Ítalo se ele não pode ajudá-lo, porém o militante apenas lhe diz que ele também precisa tirar umas férias, assim como os pais do menino.

Ao perceber a gravidade da situação e perante o medo de que algo aconteça com Shlomo, Mauro vai até a sinagoga (templo religioso do judaísmo) e pede ajuda ao rabino, porém o homem apenas desencoraja Mauro dizendo que ele ainda é muito pequeno. Esses

acontecimentos demonstram o amadurecimento de Mauro, pois mesmo presenciando todos esses conflitos o menino aprende a se virar sozinho e não apresenta mais a ingenuidade que possuía no início do filme. Embora alguns personagens permaneçam tratando-o como um indivíduo indefeso e inocente, que não deve se intrometer no universo dos adultos, especialmente em relação aos assuntos políticos.

3.2.5. A CONSTRUÇÃO ESTÉTICA DO FILME

A análise de uma obra cinematográfica requer uma percepção mais aprofundada de sua narrativa e dos mecanismos utilizados em sua composição. No filme *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias*, percebe-se o uso de planos fechados e focos sobre o personagem Mauro como recursos visuais e estéticos que buscam enfatizar suas emoções ao longo da narrativa. Como a angústia pela espera dos pais, os estranhamentos perante o cotidiano do bairro Bom Retiro e também a ansiedade pela chegada da Copa do Mundo de 1970, tanto pela paixão do menino pelo futebol como pela esperança de que seus pais irão retornar nesse período.



Figura 15 - Peças do jogo de botão de Mauro esquecidas sobre a mesa.

Nas primeiras cenas do filme, a família de Mauro está se preparando para deixar a cidade de Belo Horizonte, a caminho de São Paulo. Pouco antes de saírem, Mauro recolhe as peças do seu jogo de futebol de botão para levá-lo na viagem, porém esquece as peças do goleiro sobre a mesa de sua casa. O uso do futebol e da posição de goleiro como uma metáfora para a solidão e o abandono de Mauro é um recurso utilizado na maior parte do filme. Logo no início da obra, Mauro afirma que: "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". O close nas peças do goleiro esquecidas sobre a mesa, é utilizado para expressar a espera e a estagnação da vida de Mauro que está prestes a vir, após a súbita

retirada do menino da normalidade de sua vida em casa. A representação do goleiro imóvel, através das peças do jogo, simboliza a vulnerabilidade e a impotência, sentimentos que Mauro sente diante da ausência de seus pais e a incerteza sobre o futuro. Essa cena sintetiza então a forma como o filme irá trabalhar a espera de Mauro. O jogo de botão, assim como a vida do menino, está pausado, sem avanço e sem respostas. Esse enquadramento reforça visualmente a solidão e a suspensão do tempo, algo que marca a experiência do protagonista.

Após seus pais irem embora, Mauro adentra o prédio em que seu avô mora e fica o aguardando no corredor, antes de saber sobre a sua morte. Num primeiro momento, o prédio do avô de Mauro é representado como um local de desconforto e estranhamento, com a falta de luz representando a falta de acolhimento. A baixa iluminação dos locais onde o menino convive, especialmente no prédio de seu falecido avô, transpõem o clima de solidão, medo e insegurança que afetam Mauro durante o afastamento de seus pais. Durante a espera no corredor, Mauro fica impaciente e começa a brincar com sua bola e com o jogo de futebol de botão. Esses planos também simbolizam o futebol como o único elemento familiar para o menino em meio ao ambiente desconhecido, atuando assim como algo que o mantém próximo de sua antiga vida.



Figura 16 - O corredor escuro do prédio do avô de Mauro.



Figura 17 - Mauro brinca sozinho enquanto aguarda seu avô.

Após conhecer Shlomo, o vizinho de Mótél, e ser levado para participar do enterro de seu avô, Mauro é deixado pelo velho em frente ao prédio novamente e vemos então um frame do menino e do homem se encarando. Essa cena busca evidenciar a relação inicial de estranhamento entre ambos os personagens. Embora Shlomo assuma a responsabilidade de tomar conta de Mauro, os dois não possuem nenhum vínculo afetivo prévio, Shlomo é apenas o vizinho do avô, um estranho para o menino. O silêncio entre os personagens na cena e o enquadramento que mostra ambos se encarando, exhibe o desconforto e a falta de comunicação entre eles. Mauro se sente então frustrado e abandonado, por ter sido deixado com alguém que ele nem ao menos conhece. Shlomo, por outro lado, é um homem rígido e pouco expressivo, por isso demonstra certa relutância e impaciência por ter que assumir a responsabilidade pelo menino. Além dessas questões, a diferença intergeracional e cultural entre os personagens também dificulta a aproximação entre eles no início. Shlomo é um judeu idoso, acostumado com a comunidade e as tradições do bairro Bom Retiro, enquanto Mauro não possui nenhuma familiaridade com essa cultura, portanto, não compreende os rituais, a língua e nem os costumes judaicos. A cena então marca o início de uma relação que será construída aos poucos no decorrer do longa-metragem.



Figura 18 - Mauro e Shlomo se encaram e se estranham.

Um dos elementos mais significativos que aparece na narrativa do filme é o uso constante do telefone por parte de Mauro. Em diversas cenas, o menino utiliza o telefone da casa de seu avô para tentar fazer contato com seus pais em sua casa, um gesto que carrega diversas camadas e significados dentro da narrativa. Ao tentar ligar para os pais, Mauro demonstra a sensação de abandono e de esperança pelo reencontro, tal como expressa sua solidão. As ligações remetem a uma tentativa de restabelecer o vínculo familiar, já que Mauro ainda não compreende completamente a situação em que está inserido. As tentativas frustradas de contato com os pais também reforçam a sensação de impotência do garoto, assim, o telefone se torna um objeto de frustração, por não trazer as respostas que o menino está buscando. O uso do som do telefone chamando e o silêncio do outro lado da linha reforçam a ideia de desconexão e de distância, evidenciando a ausência dos pais.



Figura 19 - Mauro tenta ligar para a casa de seus pais.

Um dos elementos mais significativos que aparece na narrativa do filme é o uso constante do telefone por parte de Mauro. Em diversas cenas, o menino utiliza o telefone da casa de seu avô para tentar fazer contato com seus pais em sua casa, um gesto que carrega diversas camadas e significados dentro da narrativa. Ao tentar ligar para os pais, Mauro

demonstra a sensação de abandono e de esperança pelo reencontro, tal como expressa sua solidão. As ligações remetem a uma tentativa de restabelecer o vínculo familiar, já que Mauro ainda não compreende completamente a situação em que está inserido. As tentativas frustradas de contato com os pais também reforçam a sensação de impotência do garoto, assim, o telefone se torna um objeto de frustração, por não trazer as respostas que o menino está buscando. O uso do som do telefone chamando e o silêncio do outro lado da linha reforçam a ideia de desconexão e de distância, evidenciando a ausência dos pais.

Além disso, o telefone, como recurso narrativo, também é uma representação visual e simbólica do processo de amadurecimento do personagem Mauro. No início do filme, as ligações constantes significam a recusa do menino em aceitar sua nova realidade, com o passar do tempo, as ligações se tornam menos frequentes, o que sugere uma aceitação gradual de sua condição e a adaptação à nova realidade.

O telefone também é utilizado como um símbolo visual para evidenciar a perseguição pela qual a família de Mauro está passando, mesmo que de forma sutil. Na primeira tentativa de contato de Mauro com seus pais, o menino liga para sua casa e o telefone aparece em foco, mas ao fundo vemos a mesa com as peças do jogo de botão exatamente como foram deixadas. A organização do espaço remete a um lar abandonado que marca a suspensão do tempo, pois todas as coisas estão do mesmo jeito que estavam quando a família foi embora. Num segundo momento mais à frente, Mauro se frustra pela demora de seus pais em retornar, e tenta ligar para casa novamente, porém dessa vez a casa não parece estar mais congelada no tempo. No segundo frame, o telefone da casa de Mauro aparece em foco, mas ao fundo vemos que houve uma ação do regime militar no ambiente, pois os móveis estão revirados e bagunçados. Essa mudança de cenário representa não só a maneira como a repressão militar desestruturou as famílias, cortando os laços entre eles devido às perseguições, mas também provocou invasões de domicílios e confisco de bens.

Assim, a casa de Mauro, que no começo era um lugar de proteção e estabilidade, se transforma em um espaço de abandono e desordem, em função do impacto da repressão política e da brutalidade exercida por parte do Estado no contexto da ditadura.



Figura 20 - O contraste entre a estabilidade e a desordem.

No decorrer da trama, a iluminação segue desempenhando um papel crucial na construção da atmosfera do filme, e é utilizada em momentos distintos para representar tanto o abandono e a espera de Mauro, como a ação oculta dos militantes que eram perseguidos pelo Exército durante o regime. Em um determinado momento da narrativa, após se desentender com Shlomo, Mauro fica sentado na sacada do apartamento de seu avô durante a noite. No escuro e sozinho, o menino aparenta estar abatido e deprimido, sentindo falta de sua antiga vida e de seus pais. Enquanto isso, ao lado de fora, vemos o personagem Ítalo, também no escuro, fazendo uma pichação escrito "Abaixo a ditadura!" em um muro da rua. Essa dualidade da cena, evidencia duas experiências distintas sendo vivenciadas durante a ditadura militar brasileira. De um lado, uma criança abandonada pelos pais que estão sendo perseguidos pelo regime, e de outro, um militante tentando se opor à repressão, porém tendo que agir de forma escondida, pois corre o risco de ser preso, torturado ou até mesmo morto pelo regime.



Figura 21 - Mauro no escuro se sentindo deprimido.



Figura 22 - Ítalo no escuro fazendo uma pichação pelo fim da ditadura.

Todos esses enquadramentos, metáforas e recursos estéticos utilizados no filme expressam a intenção daqueles que o produziram em representar o período ditatorial brasileiro de uma forma particular, por meio das subjetividades que atravessam o drama íntimo e cotidiano do personagem Mauro e daqueles com quem ele interage. Por meio dos recursos visuais e sonoros podemos acompanhar um olhar infantil, marcado pela inocência e a curiosidade, diante de uma experiência desconhecida, afetada pela repressão política. Assim, a narrativa do filme traz uma nova abordagem sobre o período da ditadura, com elementos e perspectivas que se afastam das visões artificiais sobre o período.

3.2.6. O ADEUS AO BOM RETIRO: REENCONTRO E DESPEDIDA

Caminhando para o fim da narrativa, o filme faz uma representação do evento da final da Copa do Mundo de 1970. Ao se prepararem para o jogo, o clima no bairro Bom Retiro é de festa e entusiasmo, com vários núcleos se reunindo para acompanhar a partida. Já o personagem Mauro, demonstra estar mais ansioso pelo retorno dos pais do que pelo futebol, enquanto observa pela janela do apartamento em que está vivendo. Enquanto Mauro aguarda por respostas, sua amiga Hanna aparece na calçada e o convida para ir assistir ao jogo no bar. Dessa vez, Mauro aceita ir assistir a partida com os demais moradores, o que demonstra o seu amadurecimento e aceitação em relação à espera por sua família.

Durante a partida, Mauro se mantém um tanto quanto alheio às comemorações, é possível perceber que o menino se sente triste, mesmo em meio ao entusiasmo dos demais personagens. Enquanto acompanham o jogo, Hanna visualiza um táxi passando pela rua, e avisa a Mauro que Shlomo estava no carro, junto com uma outra pessoa. Mauro então se retira do bar e caminha até o apartamento de Shlomo, ao chegar no local, o menino vai até a cozinha onde encontra o velho que havia acabado de voltar da prisão. Nesse momento, Mauro dá um

abraço em Shlomo, um ponto de extrema importância para a narrativa, que enfatiza o desenvolvimento e amadurecimento da relação entre ambos os personagens, que no início não se entendiam e que agora criaram um laço de afeição.



Figura 23 - Mauro e Shlomo se abraçam.

Após se abraçarem, Shlomo leva Mauro até o apartamento de seu avô e ao entrarem no local encontram um médico guardando seus instrumentos. Após seguir até o quarto, o menino finalmente reencontra sua mãe, que está deitada na cama. Mauro se aproxima e toca o rosto de sua mãe de forma carinhosa e Bia acorda. O semblante de Bia demonstra que a mulher está fraca e possivelmente sofreu alguma violência enquanto esteve ausente, embora o menino não perceba isso. Mauro então pergunta porque demoraram tanto para voltar e também sobre o paradeiro de seu pai, que não se encontra no apartamento. Bia não responde às perguntas, ao invés disso, ela chora e diz que: "O papai tá sempre atrasado, não é meu filho? Sempre.", um paralelo com algo parecido que havia sido dito logo no início do filme enquanto esperavam o pai de Mauro chegar para irem embora de Belo Horizonte.



Figura 24 - O reencontro entre Mauro e sua mãe.

Paralelo ao reencontro dramático entre Mauro e Bia, o clima entre os demais moradores do bairro é de festa e comemoração pela vitória do Brasil na Copa do Mundo. Nas cenas seguintes vemos sequências que mostram partes do jogo e das comemorações dos jogadores da seleção pela televisão. Após isso, as cenas mostram o desfecho da vida cotidiana de Mauro no bairro do Bom Retiro. O menino tira uma foto com Shlomo, semelhante a uma que havia de seu pai com seu avô no apartamento de Mótél. Depois joga bola com Hanna, na posição de goleiro, enquanto narra em *off* as lembranças de seu pai falando sobre a importância do goleiro para o futebol.

Ao final, Mauro recolhe seus pertences e refaz sua mala para ir embora com sua mãe. Os objetos guardados por Mauro na mala, representam as memórias construídas pelo menino durante sua experiência na vizinhança de seu avô. Nesse ponto da trama, a ambientação das cenas transparece um clima mais leve e calmo, como se um ciclo de dificuldades tivesse sido encerrado, pelo menos por enquanto. Antes de entrar no carro, Mauro dá sua bola de futebol de presente para sua amiga Hanna, assim como ela havia lhe dado a figurinha que o menino vinha procurando para completar seu álbum da Copa. Mauro então se despede de Shlomo e o carro segue, levando embora a mãe e o filho juntos.

Enquanto está no carro indo embora, o menino retoma os acontecimentos do ano de 1970 destacando que o Brasil se tornou tricampeão mundial e que, mesmo sem entender direito, ele havia se tornado uma coisa chamada “exilado”, o que na concepção de Mauro poderia significar “ter um pai tão atrasado, mas tão atrasado, que nunca mais volta pra casa”. A fala de Mauro deixa em aberto sua experiência com o regime militar, pois embora tenha encerrado seu drama de abandono e incertezas, o menino havia se tornado filho de um desaparecido político.



Figura 25 - Mauro e Bia vão embora do Bom Retiro.

Observa-se que o filme *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* assume o compromisso de representar o período da ditadura militar brasileira de uma forma bastante peculiar e única, construindo uma narrativa focada no olhar infantil. Por isso ao longo da trama, existem muitos questionamentos e ausências que nem sempre são explicados, e até mesmo a dimensão política aparece de forma bastante implícita e sutil. Porém, essa perspectiva diferente não deixa de contribuir com o debate acerca das memórias sobre a ditadura militar de 1964, muito pelo contrário, a obra lança sobre esse contexto histórico um olhar mais plural e humanizado. Evidenciando o sofrimento que atingiu diversos filhos de guerrilheiros naquela época, que durante muitos anos foram esquecidos pela história.

3.3. AS MEMÓRIAS NO DOCUMENTÁRIO *15 FILHOS* (1996)

O documentário *15 Filhos* (1996) foi produzido por Marta Nehring e Maria de Oliveira, duas mulheres que foram vítimas da ditadura militar brasileira durante a infância, por serem filhas de militantes da esquerda. A ideia do curta-metragem surgiu no ano de 1996, com o intuito de ser apresentado em um seminário da UNICAMP, intitulado “A revolução possível”, para debater sobre a repressão política durante o período ditatorial. A obra chama atenção para a memória de quinze filhos de guerrilheiros que atuaram em oposição à ditadura civil-militar no Brasil. A partir da fala dos sujeitos convidados para participar do projeto, o documentário reúne suas histórias para evidenciar os traumas causados pelas torturas, prisões, mortes e práticas de exílio que atingiram suas famílias, enquanto eles mesmos ainda eram crianças.

A obra *15 Filhos* foi produzida em um momento de transição e elaboração simbólica das memórias da ditadura civil-militar brasileira, quando o país começava a discutir com mais intensidade os impactos da ditadura na esfera privada e familiar. O documentário surgiu de uma iniciativa coletiva de filhos de militantes políticos perseguidos, que se reuniram com o intuito de compartilhar suas vivências e construir, por meio do testemunho, uma memória intergeracional da repressão. Quando se originou, o documentário não foi concebido para o grande público, mas como um gesto de escuta mútua e reparação simbólica. Seu contexto de criação dialoga com os movimentos sociais e culturais que, durante os anos 1990, passaram a reivindicar a visibilidade das vítimas indiretas da ditadura, sobretudo no campo dos direitos humanos e da memória histórica.

A diretora do curta-metragem, Marta Nehring, é filha de Maria Lygia Quartim de Moraes e Norberto Nehring, que foi preso pelos militares em 1969 e, ao sair da prisão, exilou-se em Cuba. Ao retornar ao Brasil, um ano depois, foi preso ainda no aeroporto e dias

depois apareceu morto em um quarto de hotel, próximo ao DOPS. A morte de Norberto Nehring foi justificada como suicídio. A família chegou a requerer uma investigação do real motivo da morte, porém sem sucesso. O pai de Marta Nehring foi enterrado com nome falso, em São Paulo, e seus restos mortais só foram devolvidos aos seus familiares muito tempo depois¹⁰. Em seu depoimento no documentário, Marta Nehring fala sobre sua experiência no exílio, em Cuba, enquanto o pai treinava para a guerrilha, e sobre não poder ser reconhecida como filha de Norberto por questões de segurança. A roteirista também destaca que tentou “reconstituir” seu pai indo atrás de pessoas que haviam atuado na militância ao lado dele, para buscar “entender” a si mesma, anos depois de sua morte. Embora saiba que isso não resolve os traumas e a perda que a ditadura militar lhe deixou.

Já a diretora Maria de Oliveira Soares, nasceu em 1969, filha dos militantes da Política Operária (POLOP), Eleonora Menicucci de Oliveira e Ricardo Prata Soares. Seus pais viviam em São Paulo clandestinamente quando Ricardo foi preso, em 1970. No dia seguinte, Eleonora também foi detida junto com a filha de um ano e meio, enquanto tentava levá-la para Minas Gerais para ficar com sua avó. A mulher e a criança foram levadas para a Operação Bandeirantes (OBAN) e durante o período da prisão Maria foi separada de sua mãe. Sendo levada vez ou outra até ela apenas para ser utilizada como elemento de ameaça na tortura de Eleonora. Após ser resgatada por sua família, Maria viveu com a avó em Belo Horizonte até o ano de 1974, quando seus pais foram libertados. No documentário *15 Filhos*, Maria relata como suas memórias de infância são fragmentadas, mas se recorda da tensão da prisão, especialmente das visitas que fazia aos seus pais em diferentes penitenciárias e das revistas humilhantes pelas quais era obrigada a passar.

Maria de Oliveira destaca que reconstituiu sua história a partir das cartas que trocava com os pais e do álbum de fotografias que sua avó começou a montar quando ela foi para Minas Gerais. Entretanto, mesmo com o apoio de sua família, Maria confessa ter sido uma criança solitária e desconfiada. Quando seus pais retornaram para Belo Horizonte, a menina estava então com 5 anos de idade, e teve que se readaptar à convivência com eles, pois já não os reconhecia como figuras parentais. Embora fosse muito nova para se lembrar de tudo o que viveu enquanto esteve presa com sua mãe, Maria de Oliveira desenvolveu alguns traumas que se manifestavam em pesadelos e dificuldades de socialização. Em 1978, quando foi morar em João Pessoa, Maria de Oliveira enfrentou novos desafios e viveu um período de isolamento social. Sua mãe era professora universitária e Maria foi estudar em uma escola tradicional,

¹⁰ MEMORIAL DA RESISTÊNCIA DE SÃO PAULO. Norberto Nehring. São Paulo. Disponível em: <<https://memorialdaresistencia.org.br/pessoas/norberto-nehring/>> Acesso em: 08 jan. 2024.

onde estudavam filhos dos políticos da cidade. Por ser filha de uma ex-presa, separada do marido, feminista e engajada com as manifestações políticas, ela se sentia diferente dos demais colegas. Além disso, Maria também evitava falar de seu passado para não revelar sua história¹¹.

A história de ambas as diretoras demonstra como o impacto da ditadura civil-militar brasileira na vida dos familiares de perseguidos políticos foi bastante profundo e duradoura. Os traumas adquiridos devido à repressão não atingiram apenas os militantes, mas também seus filhos, cônjuges e demais parentes. A repressão sistemática que foi imposta pelo Estado, além de ter conduzido prisões arbitrárias, torturas, desaparecimentos e exílios, também desestruturou lares e rompeu vínculos afetivos de muitas famílias brasileiras. Assim como Maria de Oliveira e Marta Nehring, muitas crianças foram forçadas a crescer longe de seus pais, sem compreender completamente o motivo dessa ausência, e tiveram que lidar com o impacto psicológico dessa ruptura. Além disso, muitas crianças foram obrigadas a esconder sua história ou até mesmo sua própria identidade, por causa da discriminação e das perseguições.

Diante disso, a escolha do documentário *15 Filhos* como objeto para compor a análise desta pesquisa se justifica devido à sua importância enquanto um registro da memória em relação aos impactos da ditadura na infância dos filhos de perseguidos políticos. A obra de Marta Nehring e Maria de Oliveira se destaca por chamar atenção para as histórias dos filhos de militantes que enfrentaram a prisão, o exílio e a clandestinidade durante o período ditatorial, contemplando assim suas memórias e evidenciando a forma como a violência implantada pelo regime militar ultrapassou os limites da política e atingiu também a esfera íntima e afetiva dos brasileiros.

Para se aprofundar nesse assunto, a análise do documentário irá se basear em alguns eixos principais que visam abordar questões como: a maneira como o documentário insere as narrativas dos filhos de militantes no debate público acerca do período; a infância sob o olhar dos filhos dos perseguidos políticos, destacando as lacunas e fragmentações de suas memórias e as marcas que foram deixadas pelo silenciamento e a ausência; e por fim, o papel do documentário enquanto uma ferramenta de preservação da memória coletiva, explorando seus recursos narrativos e audiovisuais. Assim, a análise do documentário *15 Filhos* irá contribuir para a reflexão sobre os discursos e as memórias sobre a ditadura, ressaltando a relevância das

¹¹ TEORIA E DEBATE. *Filhos da resistência*. São Paulo, 01 nov. 1997. Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/1997/11/01/filhos-da-resistencia/>. Acesso em: 21 fev. 2025.

obras audiovisuais na construção de uma memória coletiva sobre o passado traumático da repressão.

3.3.1. MEMÓRIA, TRAUMA E IDENTIDADE: OS RELATOS DO DOCUMENTÁRIO

A psicanalista e militante política Maria Arantes, descreve a obra *15 Filhos* da seguinte forma:

O filme reúne o depoimento destes jovens, à época do filme com 30 anos, um pouco mais ou um pouco menos, e que, quando seus pais foram atingidos pela prisão, pelo exílio, pelo assassinato ou tortura, tinham entre 5 e 16 anos de idade. Alguns ainda sequer haviam nascido, ainda estavam em gestação, quando suas mães foram presas. [...] Singelo e pungente, o filme dura 20 minutos e é um testemunho singular das marcas de cenas e de atos desumanos, degradantes e cruéis, exercidos contra os pais e contra estes 15 filhos. As cenas apresentadas no filme desafiam as leis do tempo. Só mesmo a crença de que o inconsciente é regido pela in-temporalidade ou a-temporalidade e a compreensão de que o passado pode irromper no presente carregado de afeto podem explicar a emoção renovada ao assistir “15 filhos” mais uma vez, mais de uma vez, ou muitas vezes (Arantes, 2008, p. 78).

Maria Auxiliadora Arantes também foi presa durante a ditadura e o depoimento de sua filha, Priscila Arantes, faz parte dos registros que compõem o documentário *15 Filhos*. No curta-metragem, Priscila Arantes fala sobre como cresceu em meio à clandestinidade e tendo suas memórias marcadas pelo mistério em relação à vida de seus pais. Em um determinado momento, Priscila Arantes hesita em falar sobre alguma lembrança que ela possui sobre a ditadura, e em seguida decide não revelar o que havia lembrado. Essa passagem nos leva a refletir sobre o silêncio como uma tentativa de se desvencilhar da dor que marcou a vida desses filhos, e que ainda os afeta mesmo anos após o fim da ditadura.

A partir da fala dos entrevistados no filme-documentário e da exposição de suas lembranças, percebe-se como a experiência ditatorial no Brasil foi bastante diversa e extremamente dolorosa para as crianças que foram atingidas direta ou indiretamente pelo aparato repressivo. Em um dos depoimentos, Chico Guariba relata que não possui muitas memórias de sua infância, e que por isso suas lembranças foram construídas a partir das fotografias. Em seus estudos, o filósofo Maurice Halbwachs diz que muitas de nossas lembranças só reaparecem na medida em que os outros nos fazem recordá-las (Halbwachs, 2003), sendo assim, mesmo que muitas vítimas da ditadura tenham aderido ao silêncio ou ao esquecimento como um mecanismo de defesa contra os traumas pelos quais passaram, é possível dar lugar à essas memórias por meio da memória coletiva e das investigações acerca desse passado sensível da História do Brasil.

Ao revelar as vozes dos filhos de militantes perseguidos pela ditadura, o documentário se insere no debate público e nas disputas de narrativas sobre a ditadura militar brasileira,

enriquecendo o debate sobre as hierarquias de memória. Além disso, *15 Filhos* também se insere no movimento das produções culturais e acadêmicas que buscam consolidar a memória coletiva acerca do período ditatorial e impedir que as narrativas revisionistas e negacionistas neguem ou minimizem os crimes cometidos pelo aparato repressivo do regime militar. Se aliando a outros trabalhos que também tem como objetivo tratar da questão do impacto da ditadura na vida dos filhos dos militantes que atuaram em oposição à repressão, como o filme *Nunca fomos tão felizes* (1984) e o documentário *Diário de uma busca* (2010). Assim, a repercussão do documentário e o interesse por estudá-lo mesmo anos após ter sido lançado, denotam sua importância na construção de um espaço de escuta e de reconhecimento das vítimas, tanto diretas quanto indiretas, da ditadura. O formato documental no qual a obra é construída confere uma legitimidade ao testemunho dos filhos de pais perseguidos, permitindo que suas experiências pessoais se transformem em um testemunho coletivo que ganha forças e colabora com a construção da memória pública sobre a ditadura, tal como para as políticas de reparação.

Segundo Chartier (1990), as representações da realidade social são construídas, elaboradas e transmitidas a partir de narrativas e testemunhos. Em *15 Filhos*, os depoimentos dos filhos podem ser tomados como dispositivos de memória que não apenas expõem suas experiências individuais, mas também constroem uma representação coletiva do impacto da repressão sobre a vida das crianças e dos adolescentes que vivenciaram a ditadura. Os relatos que compõem o documentário evidenciam os aspectos que marcaram a trajetória dos filhos, que conviviam sempre com o sentimento de medo, solidão e a constante sensação de insegurança e instabilidade.

Na primeira parte do documentário, as narrativas tratam da experiência da clandestinidade, tendo em vista que muitos desses filhos tiveram que assumir outro nome ou não podiam nem mesmo saber o nome verdadeiro de seus pais como uma forma de se protegerem da repressão. Na fala de Vladimir Gomes, filho de Virgílio Gomes da Silva, que desapareceu durante a ditadura, ele conta sobre a história de seu irmão, Gregorio Gomes, que precisou adotar o nome de Geraldo para não ser reconhecido como filho de seu pai pelos militares. Janaína Teles também destaca que nem ao menos sabia o nome de seus pais, e se referia a eles apenas como “pai”, “mãe”, “tio” ou “tia”. Em sua fala Janaína diz que:

Também demorei anos para descobrir que eu não sabia o nome deles e quando eu descobri que não sabia o nome verdadeiro deles, aliás eu não sabia nome nenhum, achei um absurdo, né. Como que eu sou filha de alguém e não sei o nome dos pais (15 Filhos, 1996).

Já Priscila Arantes destaca o fato de ter que ocultar a profissão de seus pais, pois ao contrário de seus colegas, ela não podia revelar com o que seus pais trabalhavam. Segundo ela, “Não existia uma atividade profissional e sim uma atividade política, aquilo para mim era muito misterioso. Por isso que a lembrança que eu tenho é de mistério”. Essa ocultação da profissão dos pais era uma estratégia recorrente entre os filhos de militantes durante a ditadura. Muitas dessas crianças e adolescentes foram instruídas desde cedo a não revelar informações sobre os seus pais, como os nomes ou a ocupação real que exerciam. Seja para evitar uma retaliação da sociedade ou para proteger suas famílias de possíveis perseguições.

A diretora do curta-metragem, Marta Nehring, fala sobre sua experiência morando no Hotel Habana Libre, em Cuba, onde também viviam vários filhos e mulheres de guerrilheiros, local de onde vêm a maioria de suas lembranças de seu pai. Em meio às perseguições, Marta não podia dizer que estava junto com seu pai no hotel, mas se recorda de uma cena em que estava em frente ao elevador, a porta se abriu e seu pai estava dentro. Como não podiam conversar, pai e filha interagiram apenas piscando um para o outro.



Figura 26 - Marta Nehring fala sobre sua experiência morando em Cuba.

O segundo eixo temático exposto no documentário diz respeito à infância em meio à repressão. Portanto, as falas dos entrevistados revelam uma recordação de suas memórias para falar sobre o olhar que esses filhos tinham sobre o período que estavam vivenciando enquanto ainda eram crianças ou adolescentes. De acordo com Andre Herzog “O mundo estava dividido entre o mal e o bem”.

Já Chico Guariba destaca que sua memória foi uma memória construída através de fotos daquela época. Essa reconstrução da infância a partir de fotografias, cartas e relatos familiares é algo comum entre os filhos dos perseguidos políticos. Por também terem sido vítimas indiretas da repressão, muitos dos depoentes reconstroem sua infância a partir de

fragmentos de lembranças, criando uma narrativa que expõem os traumas vividos e que também reivindica o reconhecimento e a legitimação de suas histórias.

Em uma de suas falas Andre Herzog diz que: “De repente, eu perdi um pouco da inocência, aos 7 anos, é muito cedo isso”. A fala de Andre Herzog sintetiza um dos maiores impactos da ditadura sobre os filhos de militantes perseguidos, que foi a perda da inocência precocemente. A realidade da repressão, do medo e da separação familiar que atingiu diversas crianças e adolescentes no contexto ditatorial, fez com que muitas dessas crianças tivessem que amadurecer rapidamente e se adaptar às mudanças abruptas da vida na clandestinidade. Para esses filhos, a infância, que deveria ser um período de segurança e estabilidade, foi interrompida por eventos traumáticos que deixaram marcas duradouras em suas vidas.

As irmãs Telma Lucena e Denise Lucena também participam do documentário e trazem o relato, que está presente no livro *Infância Roubada*, sobre o assassinato de seu pai, Antônio Raymundo Lucena. No depoimento, as duas contam como foi a experiência de presenciar essa violência e brutalidade ainda na infância e o quanto isso as marcou na vida adulta. A história das irmãs exemplifica a forma como a violência política rompeu laços familiares e marcou profundamente a memória e a trajetória dessas crianças, gerando traumas irreversíveis.



Figura 27 - Telma Lucena descreve a memória que possui sobre o assassinato de seu pai.

O documentário também aborda a questão da tortura como um de seus eixos temáticos. Por se tratar de uma obra documental, em *15 Filhos* as histórias são contadas de maneira explícita e direta. No depoimento de Telma Lucena e Denise Lucena, além de falarem sobre a morte do pai, as irmãs também comentam sobre a tortura sofrida por sua mãe após ser presa pelos militares. Telma Lucena diz que:

Eu não reconheci minha mãe. Foi uma coisa muito difícil, porque ela tinha apanhado tanto que tava deformada. Então, pra mim era um ser, não era a minha mãe. Você tava tendo contato com uma estranha, não era a sua mãe. [...] Toda arreventada, não era a sua mãe. Ela não conseguia nem ter a voz, né, de mãe (15 Filhos, 1996).

Os irmãos Edson Teles e Janaína Teles, filhos de Amelinha Teles, também compartilham seus relatos sobre quando foram levados para a OBAN, um dia após a prisão de seus pais, que foram presos e torturados. No testemunho de Janaína ela destaca que "Tortura é uma coisa que você... ela é muito sacana, porque você leva pro resto da vida" (15 Filhos, 1996). Quando foram presos, Janaína tinha cinco anos e seu irmão, Edson, tinha três, os irmãos encontraram seus pais brutalmente torturados. Após saírem da prisão, os dois irmãos foram levados para Belo Horizonte, para ficar sob os cuidados de uma tia e de seu marido, que era delegado da polícia com relações no DOPS. Ao serem separados dos pais, os familiares que ficaram responsáveis pelas crianças tentaram manipular suas memórias, afirmando que seus pais haviam lhe abandonado. Somente meses depois, quando as crianças foram encontradas por sua tia Criméia de Almeida, que também havia sido presa, foi que conseguiram voltar a ter contato com seus pais e passaram a morar com os avós maternos. A história dos dois irmãos reflete como a ditadura assumiu uma estratégia de manipulação da verdade para desestruturar as famílias dos militantes e reconfigurar narrativas, de acordo com seus próprios interesses, transformando as vítimas em culpados.



Figura 28 - O documentário destaca a prisão de dois irmãos da família Teles.

Nessa parte do documentário, a diretora Maria de Oliveira também compartilha sua história de quando foi presa na OBAN, com um ano e meio de idade, e utilizada como instrumento de ameaça nas torturas de sua mãe, para que ela falasse alguma coisa.

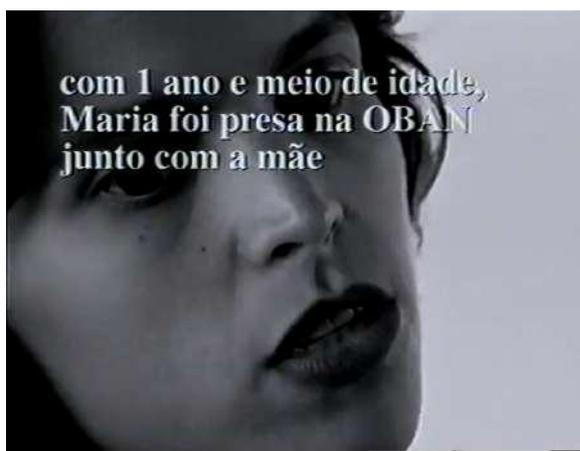


Figura 29 - A prisão de Maria de Oliveira.

Os irmãos Vladimir Gomes e Gregorio Gomes também foram presos e levados ao Juizado de Menores, após a morte de seu pai, junto de sua irmã mais nova. De acordo com o testemunho, os irmãos tiveram que ter firmeza para que não fossem separados e pudessem ficar juntos de sua irmã o tempo todo. A firmeza dos garotos era tanta que, mesmo após ficarem diante de sua tia, que os encontrou no Juizado de Menores, os irmãos se recusaram a assumir sua verdadeira identidade. Quando a tia foi buscá-los, Vladimir relata que se recusou a reconhecê-la e ela até mesmo começou a chorar pensando que haviam feito algum tipo de lavagem cerebral nos meninos. Porém, depois disso, ela explicou que a mãe das crianças estava presa e que se não dissessem quem era de fato não poderiam sair dali, somente assim as crianças falaram a verdade e puderam ser libertadas.

Além de Gregorio e Vladimir, as irmãs da família Lucena, Telma e Denise, também foram parar no Juizado de Menores, em Tatuapé. Segundo a fala de Denise: “Eles criaram aquela imagem da gente, parecia que a gente era assim um bandido assim de alta periculosidade e eles falavam pras crianças que tavam lá, olha esses aí são terroristas. Vocês não mexam com eles porque eles são perigosos” (15 Filhos, 1996). Esses testemunhos evidenciam como o Estado buscou criminalizar não só os militantes políticos, mas também os seus filhos durante a ditadura. As crianças e adolescentes, embora ainda fossem jovens, já eram tratadas como uma ameaça à sociedade. Essa desumanização das crianças, que eram reconhecidas como "terroristas", foi uma estratégia da repressão de tentar isolar e silenciar aqueles que tinham relações com os perseguidos políticos. A experiência das irmãs Lucena demonstra o impacto da violência institucional sobre a infância. Além de terem sido separados de suas famílias, os filhos dos militantes perseguidos também foram alvo de uma narrativa que buscava negar a eles o direito à infância, impondo-lhes um estigma que os marcou profundamente.

Em um determinado momento do documentário, Janaína Teles diz a seguinte frase: "Eu achava que a sociedade me devia alguma coisa, porque se não tivessem deixado o golpe acontecer, eu não tinha sofrido isso" (15 Filhos, 1996). A fala de Janaína reflete o sentimento de injustiça e desamparo social que muitos dos filhos de perseguidos políticos cresceram sentindo, por terem sido colocados à margem da sociedade durante a ditadura. O testemunho também remete à dimensão coletiva da responsabilidade histórica para com essa geração de crianças e adolescentes que tiveram suas vidas impactadas pelo regime militar, pois questiona a passividade de setores da sociedade perante as violações de direitos humanos ocorridas naquela época. Em outro momento, Janaína também se expressa dizendo: "Quero vingar, quero punir, quero reparar a dor que me impuseram" (15 Filhos, 1996), o que demonstra que a luta dessa geração dos filhos pela reparação e pela responsabilização dos agentes da repressão pelos crimes cometidos ainda está em aberto. Mesmo com o fim da ditadura, a dor e o sentimento de injustiça persistiram, por isso a fala de Janaína possui não apenas uma dimensão pessoal, mas também política. O desejo pela reparação e a punição se coloca como uma resposta à impunidade que marcou a transição democrática no Brasil e a instauração da Lei da Anistia, que negou a justiça aos familiares das vítimas da ditadura.

Nos testemunhos seguintes que aparecem no documentário, percebe-se na fala dos depoentes um aspecto muito doloroso da experiência dos filhos dos militantes mortos ou desaparecidos durante a ditadura, que é a dificuldade de formar a imagem de seus familiares. Muitos dos depoimentos compartilhados pelos filhos revelam a ausência de memórias concretas sobre seus pais, o que torna a reconstrução de suas histórias um desafio marcado por lacunas, silêncios e fragmentos de lembranças. Muitos dos filhos de militantes políticos naquela época perderam seus familiares enquanto ainda eram muito jovens, ou nem ao menos chegaram a conhecê-los. Diante disso, muitos deles comentam que buscaram construir a identidade desses familiares a partir de fotografias ou pelos relatos de outras pessoas. Mesmo que as imagens e as memórias transmitidas por terceiros não possam corresponder à relação afetiva que nunca chegaram a desenvolver.

Além disso, a experiência da ditadura civil-militar brasileira gerou um apagamento sistemático da memória das vítimas da repressão, escondendo as informações e registros sobre suas vidas, de modo a acobertar os crimes que estavam sendo cometidos pelo Estado. Nesse contexto, muitos dos desaparecidos tiveram seus corpos ocultados, o que impossibilitou seus familiares de se despedirem e de vivenciarem o luto plenamente. O último eixo temático abordado no documentário, se dedica justamente à questão dos sujeitos desaparecidos durante a ditadura, demonstrando através dos testemunhos dos filhos o impacto que esse ato de

violência causou em suas vidas e na necessidade de reconstrução simbólica dessas presenças ausentes.

Em seu relato, Rosana Momente, filha de Orlando Momente — que desapareceu durante a guerrilha do Araguaia, em 1973 —, diz que só foi saber a verdadeira identidade de seu pai aos dezoito anos de idade. Através de Criméia de Almeida, ex-guerrilheira do Araguaia, que contou para Rosana que o pai dela também havia sido um guerrilheiro. Até então, a existência de Orlando Momente se manteve como uma lacuna, nem mesmo seus familiares gostavam de tocar no assunto. Marta Nehring também fala sobre a ausência de seu pai e os meios que buscou para tentar “reconstituir um pai”. Segundo a diretora, ela tentou se aproximar das pessoas que conviviam com seu pai para tentar formar uma memória sobre ele, embora saiba que isso não resolve sua situação nem o traz de volta.

Francisco (Chico) Guariba e seu irmão, João Vicente Guariba, também perderam sua mãe, Heleni Guariba, para a repressão. A mãe de Chico foi presa em 1970, solta em 1971, depois presa novamente e acabou sendo assassinada sob tortura. Ao falar sobre a morte da mãe, Chico diz que: “Ninguém me disse que minha mãe morreu. A família inteira de maneira geral nunca conversou, porque eu acho que a família... todo mundo procurou muito, foi um esforço muito grande de procurar e foi uma frustração muito grande não encontrá-la.” (15 Filhos, 1996). O depoimento de Chico Guariba denota o silenciamento e a dificuldade de elaborar o luto diante de uma morte que não foi esclarecida. O desaparecimento de Heleni Guariba e a ausência do corpo, impediu que a família realizasse uma despedida formal, entrando assim em um movimento de busca constante, marcado pela frustração por não a encontrar. O caso da família Guariba também evidencia a maneira como o trauma afeta os filhos e os demais familiares dos militantes desaparecidos, pois muitas famílias, em meio ao sofrimento, acabaram optando por não falar abertamente sobre o que havia acontecido, mantendo essas experiências como um doloroso passado em aberto.

Os testemunhos finais do documentário, retratam como o impacto do desaparecimento forçado na vida dos filhos atingidos pela ditadura vai além da ausência física dos pais. Como destaca Maria Arantes (2008):

Destas lembranças relatadas, as que estão atravessadas pela morte dos pais e pelo seu desaparecimento são as que deixaram inconcluso qualquer raciocínio possível. Filhos que nasceram após o assassinato do pai e filhos que só mais tarde souberam que seus pais são desaparecidos políticos. A tentativa de recomposição da imagem do pai desaparecido constroi, dentro destes filhos, a imagem de um pai que é puro pai, um pai interno, enorme, não um pai de carne e osso, falível, cotidiano. Como disse uma das filhas, são lembranças de um pai enorme, gigantesco, sem possibilidade de troca, de perguntas e de respostas. São estas as marcas que a ditadura militar jamais imaginou que deixaria através das gerações, e são estas as histórias de memória que agora tentamos compreender (Arantes, 2008, p. 83).

Assim, ao analisar os testemunhos presentes no documentário *15 Filhos*, vemos que as narrativas dos filhos dos perseguidos políticos expõem não só a dor e os traumas individuais causados pela repressão da ditadura, mas também o impacto dessa violência, tanto direta quanto indireta, na construção de suas identidades. A impossibilidade de vivenciar o luto e incertezas sobre o destino de seus familiares transformou a ausência desses indivíduos em uma presença constante, que os afetam mesmo anos após o fim da ditadura no Brasil. Diante disso, o documentário desempenha um papel fundamental na construção de uma memória coletiva sobre o período repressivo, convertendo as experiências pessoais em testemunhos históricos.

3.3.2. O DOCUMENTÁRIO COMO ARQUIVO VIVO DA MEMÓRIA

Apesar de ser normalmente considerado um gênero cinematográfico menos atrativo em comparação ao cinema de ficção, devido ao seu comprometimento com o “real”, que nem sempre é de interesse do grande público, o documentário é um importante registro da memória individual e coletiva. Analisando a obra *15 filhos*, vemos que apesar de ser produzida seguindo as lógicas de documentário, seu foco não é a reconstituição de fatos, mas sim a dimensão subjetiva das experiências e memórias da infância dos filhos de guerrilheiros, durante o período da ditadura civil-militar brasileira. Segundo Regina Behar:

Essa geração viveu a experiência da perda dos pais, torturados e mortos pelo regime e seus depoimentos revelam as marcas da perda na vida adulta. O viés de descompromisso com o documentário clássico, cuja ênfase recai na descrição de datas, fatos e nomes, se revela na dificuldade de identificação imediata dos desaparecidos citados no filme, à exceção daqueles vinculados a sobrenomes muito conhecidos, como Herzog e Grabois, por exemplo (Behar, 2006, p. 9).

De acordo com Marta Nehring, seu intuito ao produzir o *15 Filhos*, junto com Maria de Oliveira, foi criar um espaço para que os filhos de militantes mortos, presos e desaparecidos pudessem compartilhar a experiência coletiva que viveram ao longo da ditadura militar no Brasil. A ênfase dos testemunhos recai não sobre suas opiniões em relação à ditadura, mas sim suas lembranças. Como destaca Maria Arantes, centralizar a memória dos filhos gera uma radicalidade que não se encontra ao analisar a memória dos pais. Isso porque, os pais poderiam relatar fatos precisos de suas escolhas políticas e experiências pessoais. Já as memórias dos filhos, são marcadas pelo afeto, pela dor dos acontecimentos, pela recusa das lembranças ruins, diminuídas ou aumentadas de acordo com a importância das perdas e do desamparo. Considerando que a memória é seletiva e não um ato mecânico ou químico, os afetos que a percorrem fazem com que a lembrança relatada possa ressignificar momentos, e

que sua lembrança possa desfazer o peso de um acontecimento doloroso (Arantes, 2008). A psicanalista ainda diz que: “Recordar, repetir, elaborar é a proposta freudiana para o processamento dos sintomas que se organizaram para dar conta da dor, dos conflitos e dos momentos de desamparo. Falar de uma lembrança até que ela se torne um passado” (Arantes, 2008, p. 82).

Além disso, a memória dos filhos de guerrilheiros demonstra a inocência do olhar das crianças em meio ao período ditatorial brasileiro. Fica nítido, a partir das falas presentes no documentário, a dificuldade por parte desses filhos de compreender os fatos que estavam vivenciando ainda na infância. Ao falar de ditadura militar no Brasil, é comum ouvir dizer que o país ficou dividido entre aqueles que apoiavam os militares e os “inimigos do Estado”, porém na visão dos filhos desses opositores seus pais eram pessoas comuns como todas as outras, mas que de repente foram morrendo, desaparecendo ou até mesmo sendo torturados diante de seus olhos, por motivos que para eles permaneciam desconhecidos. Por isso, em *15 Filhos*, vemos um lado muito mais humanizado do período da ditadura civil-militar brasileira, através das lembranças dos sofrimentos e dos mistérios que marcaram a vida desses filhos que se reúnem no documentário.

Por construir uma representação da história da ditadura civil-militar no Brasil a partir de testemunhos e relatos, o documentário se insere na tradição da história oral. A obra não se limita apenas a apresentar os documentos oficiais ou análises historiográficas sobre o tema, pelo contrário, privilegia a memória subjetiva dos entrevistados e a oralidade, trazendo assim uma perspectiva mais íntima e pessoal dos acontecimentos, com foco nas emoções, nos traumas e nas percepções que nem sempre aparecem nos registros oficiais. Além disso, a linguagem audiovisual amplia as possibilidades de comunicação ao incorporar os elementos não verbais. Ao longo do documentário, podemos perceber também a troca de olhares, os gestos, as expressões e até mesmo o silêncio dos entrevistados. Todos esses elementos enriquecem a narrativa, pois demonstram as emoções e peculiaridades que não podem ser capturadas pelos documentos escritos.

Segundo Bill Nichols,

O documentário reivindica uma abordagem do mundo histórico e a capacidade de intervenção nele, moldando a maneira pela qual o vemos. Embora o documentário não possa ser aceito como um igual da investigação científica ou das iniciativas de política externa [...], esse gênero ainda preserva uma tradição de sobriedade em sua determinação de influenciar a maneira pela qual vemos o mundo e procedemos nele. (Nichols, 2012, p. 69).

Por causa disso, os documentários muitas vezes são tomados como uma fonte de estudo sobre a história, pois as produções documentais conseguem estimular o desejo de saber

no público, transmitindo suas informações através de uma retórica persuasiva e uma poética comovente. Além disso, a oralidade no documentário estabelece uma relação de autenticidade e proximidade com o público. Aspectos como o tom de voz, o ritmo da fala e a espontaneidade dos depoimentos são fundamentais para dar credibilidade e causar uma identificação entre o espectador e os testemunhos apresentados (Nichols, 2012).

A partir da teoria de Nichols, percebe-se que o documentário não apenas faz representações da história, mas também a influência ao tentar moldar a percepção do público em relação aos temas apresentados. No documentário *15 Filhos*, a “retórica persuasiva e poética comovente”, a qual Nichols se refere, se manifesta através dos depoimentos dos filhos dos militantes, evocando emoção e autenticidade por meio das expressões faciais, das pausas, hesitações, e dos sentimentos transmitidos através das narrativas, que expressam a raiva, o medo e a impotência que esse grupo de pessoas vivenciou na infância, ao serem atingidos pela ditadura civil-militar.

Embora o foco do documentário *15 Filhos* não seja a reconstituição dos fatos através de arquivos e registros oficiais, pois busca destacar as memórias com base no discurso oral, o curta-metragem também conta com outros elementos audiovisuais, para além dos testemunhos, que reforçam sua conexão com o mundo histórico e contribuem para a construção da memória coletiva sobre a ditadura. No decorrer da obra, são apresentadas fotografias dos pais dos entrevistados e imagens de arquivo do período ditatorial. Essas imagens ajudam a interligar as memórias pessoais com a memória coletiva, assim como reforçam a materialidade da história, contrapondo-se à subjetividade dos depoimentos.

Sobre a estrutura narrativa do documentário, percebe-se que houve uma preocupação em organizá-lo de forma que os depoimentos possam dialogar entre si. Mesmo que os testemunhos sejam sobre as experiências pessoais e individuais, conforme as falas vão surgindo, esses testemunhos se entrelaçam uns com os outros, formando uma narrativa coletiva sobre como a ditadura os afetou durante a infância. Ademais, ao longo do curta-metragem, há uma alternância entre as entrevistas e as imagens dos arquivos, o que reforça a relação entre a história e a memória.

No que diz respeito aos aspectos estéticos, o documentário *15 Filhos* propõe uma linguagem documental discreta e intimista, que contribui diretamente para a forma como as memórias são evocadas. Os depoimentos são apresentados através de planos médios e fechados, com enquadramentos frontais que aproximam o espectador das expressões dos entrevistados, intensificando a força emocional das narrativas. A montagem do audiovisual é

feita em um ritmo lento, que respeita o tempo da fala, do silêncio e da emoção, criando uma espécie de escuta compartilhada.

Além desses elementos, a trilha sonora também é utilizada como um recurso que intensifica a carga emocional dos relatos dos entrevistados. Ao longo de sua montagem, o documentário se utiliza de músicas que fazem referência ao período da ditadura no Brasil, e portanto, evocam esse passado. Em contrapartida, o silêncio também é um elemento enfatizado, a ausência de trilha sonora durante a fala dos entrevistados reforça esse efeito, permitindo que a voz dos depoentes ocupe o centro da cena, sem interferências dramáticas ou artifícios estéticos que pudessem reduzir o peso dos relatos. A partir do uso desses recursos, podemos perceber como a dor e os traumas causados pela repressão militar ainda marcam as lembranças dos filhos dos perseguidos políticos mesmo anos após o fim da ditadura. Colaborando para que o documentário opere não apenas como um registro, mas também como um espaço de testemunho e reparação simbólica.

Sendo assim, a composição dos planos no documentário expõe uma intenção por parte da produção em transmitir uma sensação de intimidade e identificação dos espectadores, através da técnica do close-up. Ao analisar o documentário, nota-se um grande foco nos rostos dos entrevistados, conforme eles fazem seus testemunhos, os enquadramentos se aproximam buscando captar suas expressões faciais, as pausas e os gestos. Todos esses elementos citados até aqui, reforçam o argumento de que o documentário constroi uma narrativa que não apenas traz informações sobre o passado ditatorial brasileiro, mas também insere o público na dramaticidade daquele tempo, buscando engajar o espectador e provocar emoções por meio da produção audiovisual.

É importante destacar que as escolhas formais presentes em *15 Filhos*, como os enquadramentos frontais, o uso de planos fixos e a ausência de trilha sonora, dizem respeito à proposta estética específica do documentário em questão, portanto não podem ser tomadas como traços generalizáveis ao gênero documental como um todo. Considerando que cada documentário adota estratégias próprias de linguagem, que variam de acordo com sua proposta narrativa, ética e política.

Como destaca Nichols (2012), após a década de 1970, a tendência dos documentários passou por uma transformação, afastando-se das representações do mundo histórico feitas por especialistas e autoridades, para dar destaque às representações que transmitem perspectivas mais pessoais e individuais. Esse deslocamento buscou valorizar a experiência subjetiva e o testemunho pessoal como fontes legítimas de conhecimento histórico. Para falar sobre a memória da ditadura civil-militar brasileira, essa mudança foi crucial, pois durante muitos

anos, diversas histórias de perseguição e resistência não foram reconhecidas pelos registros oficiais. Assim, o acesso aos testemunhos individuais através das representações dos documentários se tornou essencial para a preservação das memórias subterrâneas sobre a ditadura que o Estado tentou silenciar.

O documentário *15 Filhos* se coloca então como um exemplo dessa mudança de perspectiva, por ser uma obra que se constrói a partir das memórias da geração dos filhos dos militantes perseguidos pela ditadura no Brasil. Através de sua narrativa, o curta-metragem se insere nessa tendência que busca privilegiar a oralidade e os testemunhos pessoais, afastando-se do modelo tradicional que se baseava apenas na opinião de especialistas ou nos documentos oficiais. Nesse sentido, os relatos que compõem o documentário são também uma forma de resistência, pois desafiam as versões oficiais sobre a história da ditadura, que foram construídas pelo Estado, impedindo o apagamento de muitas outras memórias que até então não haviam sido contempladas.

Desse modo, ao destacar as vozes da geração dos filhos, o documentário não apenas registra suas memórias, mas também as insere no debate público do tempo presente, criando assim um espaço de ressignificação. Ao compartilhar suas lembranças diante da câmera, os depoentes conseguem revisitar seu passado e atribuir novos significados às experiências que vivenciaram na infância. Esse processo além de ajudar os indivíduos que passaram por estes eventos traumáticos a lidarem melhor com seus traumas, também se confere em um ato político de reafirmação da importância dessas memórias no debate público acerca do passado ditatorial brasileiro. Assim, o documentário convida o público a refletir sobre o passado e até mesmo questionar as versões oficiais e excludentes da história. Com isso, podemos afirmar que para além de um meio de representação e registro, o audiovisual também pode ser um espaço ativo de construção e transformação da memória.

3.4. DO SILENCIAMENTO À REPRESENTAÇÃO: A REMEMORAÇÃO DAS NARRATIVAS DE INFÂNCIA ATRAVÉS DO AUDIOVISUAL

Diante das análises realizadas até aqui, torna-se possível estabelecer uma relação entre os elementos que compõem os filmes e os debates apresentados nos capítulos anteriores desta pesquisa, especialmente no que diz respeito aos impactos da ditadura civil-militar sobre as infâncias e às disputas em torno da memória da ditadura. Compreender o audiovisual como uma fonte histórica exige um olhar mais atento para essas questões, pois insere essas produções culturais no estudo sobre as hierarquias de memória, destacando como as experiências infantis representadas no filme e recordadas nas falas do documentário levaram

anos para obter destaque na narrativa oficial construída acerca do período da ditadura no Brasil. Assim, a partir dessa base teórica e historiográfica, este subcapítulo se dedica a analisar como o cinema e o documentário atuam no processo de reconstrução da memória da ditadura, ampliando o debate sobre os impactos da repressão na infância.

Conforme foi demonstrado pelos estudos historiográficos acerca da memória da ditadura civil-militar brasileira, a repressão não se restringiu apenas aos opositores políticos diretos, mas também às suas famílias e, em especial, seus filhos. No entanto, essas experiências foram historicamente silenciadas. As obras audiovisuais analisadas neste capítulo desempenham um papel importante na exploração dessas experiências, oferecendo uma representação da infância que contrasta com o esquecimento imposto pela memória hegemônica, trazendo novas perspectivas que foram negligenciadas na construção histórica da ditadura. Nesse sentido, as produções cinematográficas questionam essa lógica excludente ao colocarem a infância no centro da narrativa, destacando as violências sofridas pelas crianças e a forma como a categoria social da infância foi afetada pela repressão.

O filme *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* adota uma abordagem que valoriza o ponto de vista infantil, retratando a ditadura pelo olhar de uma criança que é forçada a aceitar a ausência dos pais sem compreender completamente o contexto político no qual está inserida. Ao analisar os acontecimentos do filme, especialmente a construção inicial do personagem Mauro, percebe-se que a narrativa reforça a tese do silenciamento das experiências infantis na memória oficial e sugere que a infância, embora tenha sido diretamente impactada, foi historicamente tratada como um espectador passivo da repressão. O documentário *15 Filhos*, por outro lado, apresenta os testemunhos diretos dos filhos de militantes perseguidos, trazendo à tona os traumas deixados pela experiência do exílio, da separação familiar forçada e das torturas que os atingiram. O documentário permite então a reconstrução de memórias silenciadas, evidenciando a importância do testemunho oral no preenchimento das lacunas da história oficial.

O filme e o documentário analisados desempenham um papel importante na justiça de transição ao dar visibilidade às memórias historicamente marginalizadas. Embora a infância tenha permanecido invisibilizada na construção da memória hegemônica sobre a ditadura durante décadas, essas produções audiovisuais têm contribuído para ressignificá-la como vítima direta do regime, ampliando a compreensão sobre os impactos da repressão. Além de trazer à memória as experiências silenciadas, as produções audiovisuais também contribuem para um debate mais amplo sobre os direitos humanos e a importância da preservação da

memória histórica. Assim, vemos que o cinema, para além de suas representações, é também um espaço de trabalho de memória. Como destaca Diogo Santos:

A especificidade do cinema está em dar forma e reorganizar a memória a partir da representação, enquadrando-a. 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 determinadas leituras sobre o passado, possibilita a confrontação entre as memórias, ao colocar em cena as diversas dimensões sobre determinados períodos históricos (Santos, 2016).

Sendo assim, o cinema não apenas consolida ou desconstrói interpretações dominantes sobre o passado, mas também possibilita uma disputa entre memórias díspares, criando um espaço de diálogo entre as diversas narrativas acerca de um determinado período histórico. No caso dos filmes analisado neste estudo, essa dinâmica é fundamental, pois a representação cinematográfica permite que diferentes perspectivas sobre a ditadura civil-militar brasileira sejam apresentadas, através de uma narrativa ficcional ou por meio dos testemunhos orais do documentário, ampliando assim a compreensão sobre o passado e provocando uma reflexão crítica sobre as memórias de infância consolidadas na sociedade. Além disso, essa articulação de elementos audiovisuais oferecem um meio para explorar a dimensão performática do testemunho, onde os gestos, expressões e silêncios revelam as complexidades das experiências vividas durante o período da repressão.

O filme *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* e o documentário *15 Filhos* oferecem abordagens distintas, mas complementares, na reconstrução da memória da infância durante a ditadura. Enquanto o filme se utiliza da ficção para evocar o olhar infantil sobre o período, de maneira subjetiva, explorando as ausências e os silêncios como marcas da repressão, o documentário, por outro lado, se apoia no testemunho documental, lançando luz sobre as vozes diretas daqueles que vivenciaram a perseguição estatal por serem filhos de militantes. Se, no filme, a ingenuidade infantil e o silêncio constroem uma narrativa sensível sobre os impactos da repressão, na obra documental, a fala dos entrevistados e suas reflexões buscam elucidar experiências passadas, resignificando-as e tornando-as mais conscientes. No entanto, apesar de suas diferenças, em ambas as obras a performance é um aspecto essencial, pois através dos gestos, expressões e silêncios desempenhados tanto pelo personagem do filme quanto pelos depoentes do documentário, é possível perceber como as marcas deixadas pela ditadura transcendem o discurso verbal, evidenciando os efeitos transgeracionais da violência na vida dos filhos. Sendo assim, ao lançar mão de diferentes estratégias narrativas e estéticas, as obras contribuem para aumentar o entendimento sobre as múltiplas dimensões da

memória da ditadura, com destaque para a experiência infantil, rompendo assim com as visões excludentes e homogêneas, visando promover um espaço de disputa e ressignificação do passado.

Portanto, a partir dos elementos observados nos filmes e nos debates incorporados nesta dissertação, é possível afirmar que o audiovisual desempenha um papel fundamental na reconstrução da memória da ditadura civil-militar brasileira, ao garantir visibilidade às experiências historicamente marginalizadas. Como foi discutido no primeiro capítulo deste estudo, a infância foi historicamente relegada a um papel secundário não só nas representações sobre o período da repressão, mas também nas iniciativas de justiça de transição, já que a memória construída oficialmente ficou centrada nos adultos diretamente perseguidos pela ditadura. Entretanto, as obras aqui analisadas buscam deslocar esse olhar, ao colocarem a infância como ponto central de suas narrativas, revelando como a violência estatal ultrapassou os limites do campo político, afetando também as esferas familiares. É pertinente pensar que esse interesse pela representação das experiências infantis parte muito de um interesse pessoal dos diretores das obras cinematográficas de retomarem suas próprias lembranças, tendo em vista que tanto Cao Hamburger quanto Maria de Oliveira e Marta Nehrung vivenciaram as perseguições ditatoriais, por serem filhos de militantes. Assim, por meio da evocação subjetiva da ficção e do acesso direto ao testemunho no documentário, ambos os filmes ampliam a compreensão sobre os efeitos da ditadura na geração dos filhos, ressignificando as experiências infantis nas hierarquias de memória sobre a ditadura. Assim, ao articularem uma série de elementos audiovisuais, o cinema contribui para a preservação da memória histórica e também promove uma reflexão crítica sobre as hierarquias que determinam o lembrar e o esquecer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No dia 31 de março de 2019, manifestantes reuniram-se na Praça da Cinelândia, localizada no centro do Rio de Janeiro, para protestar contra o golpe militar de 1964. A manifestação fez parte de uma série de atos que se proliferaram por todo o país diante da efeméride dos 55 anos do golpe. Em meio à multidão, viam-se cartazes com a frase “Ditadura nunca mais” e logo embaixo o rosto de Zuleide Aparecida do Nascimento aos quatro anos, idade em que foi sequestrada e presa pelo DOPS junto com sua avó e seus irmãos. Imagens como esta, que ficou registrada em vários noticiários sobre o evento, são um reflexo da capacidade das memórias das crianças que foram atingidas pela ditadura civil-militar brasileira de irromper no tempo presente, mesmo depois de várias décadas.

Nos últimos anos, houve o surgimento das “guerras de memória” em torno do passado da ditadura militar no Brasil, impulsionadas pelo negacionismo e pelo aumento dos discursos saudosos à intervenção militar, na esfera pública. Muitos pesquisadores já vêm se dedicando a produzir trabalhos que indicam as razões estruturais e conjunturais para a popularização dessas narrativas, o que nos conduz a questionar a eficácia da Lei da Anistia de 1979 e das consequências das políticas de esquecimento que se consolidaram no contexto da redemocratização.

Sabemos que a criação da Comissão Nacional da Verdade, em 2012, impulsionou as práticas em prol da justiça de transição e de memória no Brasil. O surgimento de um documento como esse foi um marco importante para a história do país e para todas as vítimas da repressão militar que durante anos não tiveram direito de expor suas histórias ou nem mesmo o direito às informações sobre seus familiares que foram mortos, torturados ou desaparecidos durante o regime militar. Embora a CNV tenha levado anos para se consolidar, o contexto de sua criação se deu em meio ao avanço dos debates em defesa dos direitos humanos e da inclusão das minorias sociais, o que de certa forma favoreceu determinados grupos que a algumas décadas atrás não possuíam tanto destaque ou protagonismo nas políticas de memória. Como é o caso da comunidade LGBT, das mulheres, dos negros, dos povos originários e também das crianças.

Estamos diante, hoje em dia, de uma forte ampliação das fontes documentais nas pesquisas historiográficas, e vemos também o crescimento de obras memorialísticas, literárias e audiovisuais que têm sido produzidas no âmbito cultural, inspiradas pelo contexto da ditadura civil-militar brasileira. Sendo assim, esse passado que ainda é considerado um tema sensível de nossa sociedade, tem sido cada vez mais revisitado e rememorado não só pelos

historiadores, mas também diversos pesquisadores da área das ciências sociais. O silêncio que se instaurou durante várias décadas à respeito dos crimes contra humanidade que ocorreram durante os anos de 1964 a 1985, no Brasil, ao invés de conduzir ao esquecimento, fez com que os movimentos em prol da justiça se fortalecesse cada vez mais, em busca de explicações sobre os desaparecimentos e casos de morte que ocorreram durante a ditadura.

As recentes representações elaboradas em torno do contexto ditatorial do Brasil, tem de certa forma contribuído para o surgimento de novas memórias acerca desse período. Sendo assim, os olhares lançados sobre as experiências vivenciadas durante o golpe de 1964, tem se tornado cada vez mais amplos e plurais. Nesse sentido, as obras cinematográficas ganharam destaque enquanto fontes de análise, divulgação, circulação e construção de imaginários sobre a história da ditadura militar brasileira. Levando em conta, é claro, que o cinema é um dispositivo de memória social, que engloba um processo de escolhas e construções que podem ser seleções políticas e estratégicas.

Diante da heterogeneidade das representações, este trabalho busca chamar atenção para um campo ainda não muito explorado, relacionado às memórias da infância durante o período ditatorial brasileiro. Por isso, o objetivo da análise do filme *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006) e do documentário *15 Filhos* (1996), não se baseou na crítica ou na comprovação de suas representações, o que busco compreender aqui é de que forma produções como estas conseguem projetar na esfera pública o tema da infância em meio à ditadura e os debates em torno da questão das “hierarquias de memória”. Embora a repressão da ditadura tenha obrigado muitos filhos a crescerem afastados de seus pais, ou até mesmo esquecê-los, por meio da violência física e simbólica que os traumatizou enquanto ainda eram apenas crianças, suas lembranças têm ganhado força na medida em que se colocam como experiências coletivas que merecem ser lembradas e debatidas.

Sendo assim, a atual pesquisa foi desenvolvida com intuito de se inserir nos debates sobre memória, audiovisual e infância, trazendo uma perspectiva ainda pouco explorada, ressaltando a importância do testemunho infantil e o silenciamento dessas memórias na construção da história sobre o passado ditatorial brasileiro. Os filmes escolhidos como fonte para este trabalho contribuem para ampliar o escopo das pesquisas sobre a ditadura e a memória no Brasil, além de destacar como as produções audiovisuais podem contribuir para o processo de reconstrução dos passados traumáticos e da inserção das reflexões sobre esses passados no tempo presente. Tendo em vista que o cinema não apenas registra as memórias, mas também as reconstrói e as ressignifica, moldando a percepção do público sobre o passado através de suas representações.

Para além disso, a pesquisa também buscou analisar como as obras audiovisuais são capazes de contestar as versões oficiais que foram construídas sobre a ditadura civil-militar brasileira nos últimos anos, dando espaço para que os grupos marginalizados possam se apropriar de suas próprias histórias, promovendo assim um olhar mais sensível sobre a história da ditadura. O filme de ficção de Cao Hamburger e o documentário de Marta Nehring e Maria de Oliveira, assim como muitas outras obras que chamam atenção para as experiências vivenciadas no período da repressão, reafirmam a capacidade das obras cinematográficas de atuarem como espaços de escuta e reconhecimento das vítimas da ditadura, preenchendo as lacunas deixadas pelas políticas de memória que foram implementadas após a redemocratização. Nesse sentido, o audiovisual atua como um instrumento de memória que provoca empatia e sensibilização em seus espectadores, especialmente ao unir os testemunhos orais com os documentos e imagens, rompendo assim com os discursos negacionistas que buscam banalizar as violações de direitos que ocorreram durante a repressão.

O reconhecimento tardio das crianças enquanto vítimas da repressão, nas políticas de memória, é um exemplo da seletividade da memória oficial e reflete a importância das produções culturais que trazem novas perspectivas sobre o período ditatorial. Produções como o documentário *15 Filhos* e o livro *Infância Roubada* desempenham um papel crucial nesse processo, pois inserem essa questão no debate público, estimulando as reflexões sobre um aspecto da ditadura que foi negligenciado durante muitos anos. Além das obras culturais, os projetos de memorialização e reparação das vítimas também se colocam como fontes importantes de preservação da memória, que contribuem para o enfrentamento do esquecimento. As iniciativas de criação de centros de memória, intervenções urbanas e a resignificação de espaços anteriormente associados à repressão são estratégias que buscam inserir o passado no presente, garantindo que os crimes cometidos no passado não sejam apagados. Embora os discursos revisionistas e negacionistas, junto da fragilidade das políticas de memória no Brasil se coloquem como um desafio perante a luta pela verdade e pela justiça.

A análise dos filmes evidencia como o cinema pode explorar as memórias silenciadas e contribuir com o debate público sobre o tema da ditadura civil-militar no Brasil. Recentemente, o sucesso do filme *Ainda Estou Aqui* (2024), do diretor Walter Salles, estimulou o debate acerca da memória da ditadura militar na esfera pública e atualizou até mesmo um debate sobre a Lei da Anistia. Esse exemplo reforça o argumento de que o cinema pode atuar como um dispositivo de resignificação da memória, trazendo à tona histórias silenciadas e estimulando novas investigações sobre o passado. O impacto da repercussão do

filme na mobilização por informações sobre o ex-político Rubens Paiva evidencia o papel das obras audiovisuais na promoção da justiça de transição na luta contra o esquecimento. Além disso, a repercussão de *Ainda Estou Aqui* também dialoga com a análise sobre *15 Filhos* e *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias*, na medida em que demonstra como a representação cinematográfica da ditadura pode alcançar diferentes gerações e provocar reflexões sobre os impactos da repressão não apenas na vida dos militantes e guerrilheiros, mas também na de seus filhos e familiares.

Por fim, são muitos os desafios contemporâneos da preservação da memória sobre a ditadura no Brasil. O crescimento do negacionismo e das tentativas de revisão da história da ditadura reforçam a importância de promover debates sobre esse período traumático e garantir o fortalecimento das políticas de memória e justiça de transição. Ao instigar o pensamento crítico nas novas gerações e fornecer registros que contrapõem os discursos revisionistas, as obras audiovisuais desempenham um papel fundamental nesse processo. Sendo assim, a valorização das produções artísticas sobre o período da ditadura e a continuidade das iniciativas de memorialização, bem como das políticas de memória no Brasil, são de extrema importância para que o compromisso com o “Ditadura Nunca Mais” não se perca em meio às disputas de narrativas e do avanço de projetos autoritários no tempo presente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMOWICZ, Anete. Guerra e Infância: entre o holocausto e a ditadura militar. In: SOUZA, Elizeu Clementino de; BALASSIANO, Ana Luiza Grillo; OLIVEIRA, Anne-Marie Milon (Org.). *Escrita de Si, Resistência e Empoderamento*. Curitiba: Editora CRV, 2014. p. 55-67.
- AGAMBEN, Giorgio. Infância e história. *Buenos Aires: Adriana Hidalgo*, 2001.
- AGUIAR, Marcos Alexandre. Memórias cinematográficas da Ditadura Militar: os filmes *O ano em que meus pais saíram de férias* e *Cidadão Boilesen*. *Revista O Olho da História*, v. 23, p. 1, 2016.
- ANGELO, Vitor Amorim de. Ditadura militar, esquerda armada e memória social no Brasil. In: *XI BRASA Congress*, University of Illinois at Urbana-Champaign, 6-8 set. 2012.
- ARIÈS, Philippe. História Social da Criança e da Família. Tradução de Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- ARANTES, Maria Auxiliadora de Almeida Cunha. Dor e desamparo: filhos e pais, 40 anos depois. *Psicologia Clínica*, v. 20, n. 2, p. 75-87, 2008.
- ARANTES, Maria Auxiliadora de Almeida Cunha. Tortura: testemunhos de um crime demasiadamente humano. *Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo*, 2011.
- BARROS, José D'Assunção. Cinema e história: considerações sobre os usos historiográficos das fontes filmicas. *Comunicação & Sociedade*, Ano 32, n. 55, 2011.
- BARROS, José D'Assunção. Cinema - História: múltiplos aspectos de uma relação. *Revista Dispositiva*, v. 3, n. 1, 2007.
- BAUER, Caroline Silveira. Quanta verdade o Brasil suportará? Uma análise das políticas de memória e reparação implementadas no Brasil em relação à ditadura civil-militar. *Dimensões: Revista de História da UFES*, v. 32, p. 148-169, 2014.
- BEHAR, Regina Maria Rodrigues. 15 filhos: um documentário no rastro da ditadura militar e suas possibilidades de uso didático. *O Olho da História*, v. 9, p. 1-15, 2006.
- BORGES, Ítalo Nelli. A história cinéfila: Interações entre linguagem cinematográfica e produção do conhecimento histórico. *Revista Eletrônica Discente História.com*, v. 3, p. 95, 2016.
- BRASIL. Assembleia Legislativa. Comissão da Verdade do Estado de São Paulo Rubens Paiva. Infância Roubada: crianças atingidas pela Ditadura Militar no Brasil. São Paulo: Alesp, 2014. 316 p.

BRASIL. Presidência da República. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Direito à Memória e à Verdade: histórias de meninas e meninos marcados pela ditadura. Brasília: *Secretaria Especial dos Direitos Humanos*, 2009.

BRITO, Camila Praxedes de. Infância e violência na ditadura militar: memória e verdade em testemunhos da Comissão Nacional da Verdade - Brasil. 152 f. *Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem)* – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Mossoró, 2018.

BURMAN, Erica. *Developments. Child, image and nation*. London and New York: *Routledge*, 2008.

CALDEIRA NETO, Odilon. Neofascismo, “Nova República” e a ascensão das direitas no Brasil. *Conhecer: Debate entre o Público e o Privado*, v. 10, n. 24, p. 120-140, 2020.

CAMPOS, Suelen Cristina Marcelino de. A construção do “inimigo interno” e o papel da grande mídia brasileira nos anos de 1964-1968: O Estado de S. Paulo, Folha de S. Paulo e O Globo. *Dissertação (Mestrado)* – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

CANABARRO, I. dos S.; STRÜCKER, B. Direito à memória e à verdade: testemunhos e memórias subterrâneas da ditadura militar brasileira para a repactuação do Estado. *Revista História: Debates e Tendências*, [S. 1.], v. 24, n. 1, p. 40-60, 2024.

CARDOSO, L. R. "Não sei e não quero dizer": tortura e infância na ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). *Dissertação (Mestrado em História)* – Centro de Ciências Humanas e da Educação, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, p. 247, 2015.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre Práticas e Representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. *Bertrand Brasil*, Rio de Janeiro, 1990.

COSTA, M. H.; CASTRO, R. V. Os filhos da causa: memórias de filhos de exilados do regime militar (1964-1985). *Trivium [online]*, v. 7, n. 2, p. 188-216, 2015.

COUTO NETO, Geraldo Homero do. A “nova direita” no YouTube: conservadorismo e negacionismo histórico sobre a Ditadura Militar brasileira. *Revista Ágora*, [S. 1.], n. 29, p. 83–103, 2019.

CUNHA, Daize da Silva. "Filhos desta raça não devem nascer": História e Memória sobre a ditadura (1964-1985) na série de reportagens "As crianças e a tortura; ". *Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História)* - Universidade do Estado da Bahia, 2018.

FERRAZ, Joana D'Arc Fernandes. A Ditadura Militar no Brasil: as disputas pela memória. In: *XII Encontro Regional de História*, ANPUH-Rio, 2006.

FERRO, Marc. *História e Cinema*. Trad. Flávia Nascimento. *Paz e Terra*, Rio de Janeiro, 1992.

FURTADO, Ana Cristina Rodrigues. Ditadura militar, tortura, filhas e filhos: depoimentos sobre experiências traumáticas vividas durante a infância. In: *XI Encontro Regional Nordeste de História Oral*. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

GUAZZELLI, Dante Guimaraens. O dever de memória e o historiador: uma análise de dois casos brasileiros. *Mosaico*, Edição nº 4, 2010.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. História & Audiovisual. *Autêntica Editora*, Belo Horizonte, 2012.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: *Centauro*, 2003. 224 p.

HEYMANN, Luciana Quillet. O dever de mémoire na França contemporânea: entre memória, história, legislação e direitos. In: GOMES, Ângela de Castro (coord.). Direitos e cidadania: memória, política e cultura. Rio de Janeiro: *FGV*, 2007, p. 15-43.

HUYSSSEN, Andreas. Seduzidos pela memória. Rio de Janeiro: *Aeroplano*, 2000.

JOFFILY, Mariana ; RAMALHO, Walderez. Distorcionismo: uma nova categoria de análise para o campo de batalha da história no século XXI. *Tempo. Revista do Departamento de História da UFF*, 2024.

KOHAN, Walter Omar (org.). Lugares da infância: filosofia. *DP&A*, 2004.

KUHLMANN Jr., M.; FERNANDES, Fabiana Silva. Infância: construção social e histórica. In: VAZ, Alexandre Fernandez; MOMM, Caroline Machado (Orgs.). Educação Infantil e Sociedade. Nova Petrópolis: *Nova Harmonia*, 2012.

MAGALHÃES, M. D. B. de. A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil. *Revista Brasileira de História*, v. 17, n. 34, p. 203-220, 1997.

MAGNO, M. I. C. Contra o esquecimento: cinema e política atravessados pelas memórias da infância nos filmes *El Premio* e *O ano em que meus pais saíram de férias*. *Comunicação & Educação*, v. 18, n. 2, p. 125-130, 2013.

MEMORIAL DA RESISTÊNCIA DE SÃO PAULO. Maria Amélia de Almeida Teles. São Paulo. Disponível em: <https://memorialdaresistenciasp.org.br/pessoas/maria-amelia-de-almeida-teles/>. Acesso em: jan. 2024.

MORETTIN, Eduardo (Org.); NAPOLITANO, Marcos (Org.). O cinema e as ditaduras militares. *Intermeios / FAMECOS / FAPESP*, São Paulo, 2018. 231 p.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Sobre as origens e motivações do Ato Institucional 5. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 38, n. 79, p. 303-324, 2018.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Passados presentes: o golpe de 1964 e a Ditadura Militar. Rio de Janeiro: *Zahar*, 2021.

NAPOLITANO, Marcos. 1964: história do regime militar brasileiro. São Paulo: *Contexto*, 2014.

NICHOLS, Bill. Introdução ao Documentário. 5. ed. *Papirus*, São Paulo, 2012.

OLIVEIRA, E. C. L. Autoritarismo: o cinejornal *Brasil Hoje* como fonte no ensino de História sobre a Ditadura Militar. In: CAVALCANTI JÚNIOR, Ary Albuquerque; BORGES, Ítalo Nelli (Org.). *Ditadura militar e ensino de história: práticas, fontes, experiências e reflexões*. Arcos Editores, Santa Maria, 2023. p. 169-187.

PERES, S. M. Z. Maurice Halbwachs e a memória coletiva e individual. *Revista Missioneira*, v. 23, n. 2, p. 71-78, 26 dez. 2021.

PEREIRA, M. H. DE F. Nova direita? Guerras de memória em tempos de Comissão da Verdade (2012-2014). *Varia História*, v. 31, n. 57, p. 863–902, 2015.

PERLATTO, Fernando. As disputas do passado na esfera pública: ditadura, democracia e tempo presente. Juiz de Fora - MG: *Editora UFJF/ClioEdel*, 2023.

PERLATTO, Fernando. Pelas frestas: literatura, história e cotidiano em regimes autoritários. Juiz de Fora, MG: *Editora UFJF*, 2021.

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

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

REINA, Eduardo. Cativeiro sem fim. São Paulo: *Alameda*, 2019.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. *Campinas: Unicamp*, 2007.

ROCHA, Camila. “Menos Marx, mais Mises”: uma gênese da nova direita brasileira (2006-2018). *Tese (Doutorado)* – Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2018.

ROLLEMBERG, Denise. Entre raízes e radares, o exílio brasileiro (1964-1979). In: *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, 19-22 set. 2007*, San Miguel de Tucumán. San Miguel de Tucumán: Universidad de Tucumán, 2007.

SALGADO, Raquel Gonçalves; DIAS AMARO, Raquel; MARTINS FERREIRA, Dantiely. A infância como projeto pedagógico em memórias da ditadura militar. *Revista Teias*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 75, p. 54-67, 2023.

SANTOS, Diogo Eduardo M. C. dos. A memória das ditaduras (Brasil e Argentina) pelo olhar infantil no cinema contemporâneo. 2016. 133 f. *Dissertação (Mestrado em História)* – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

SANTOS, M. A ditadura de ontem nas telas de hoje: representações do regime militar no cinema brasileiro contemporâneo. 2009. 200 f. *Dissertação (Mestrado em História)* – Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SARAIVA, Karla; SEFFNER, Fernando. Ensinar a esquecer – ensino de história e extrema direita. *Acta Scientiarum. Education*, 46(1), 2023.

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

SILVA, Amanda Vidal. "Mas como é essa história?": experiências narradas por mulheres sobre infância(s) na ditadura militar brasileira. *Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação*, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, p. 191, 2022.

SILVA FILHO, José Carlos Moreira da. Dever de Memória e a construção da História Viva: a atuação da Comissão de Anistia do Brasil na concretização do Direito à Memória e à Verdade. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; PIRES JUNIOR, Paulo Abrão; MacDOWELL, Cecília; TORELLY, Marcelo D. (Org.). *Repressão e Memória Política no Contexto Ibero-Brasileiro - Estudos sobre Brasil, Guatemala, Moçambique, Peru e Portugal*. 1. ed. Coimbra, Brasília: Universidade de Coimbra-Centro de Estudos Sociais; *Ministério da Justiça - Comissão de Anistia*, 2010, p. 185-227.

SILVA, V. C. O. R.; BERTTI, E. J. B.; ZANETTI, V. R. Infâncias Destruídas pela Ditadura Militar Brasileira. In: *XXIV Encontro Latino Americano de Iniciação Científica, XX Encontro Latino Americano de Pós-Graduação e X Encontro de Iniciação à Docência*, Universidade do Vale do Paraíba, São José dos Campos, 2020.

SOUZA, Éder C. O que o cinema pode ensinar sobre a história? Ideais de jovens alunos sobre a relação entre filmes e aprendizagem histórica. *História & Ensino*, Londrina, v. 16, n. 1, p. 25-39, 2010.

STEPHAN, Claudia. A Doutrina da Segurança Nacional de Contenção na Guerra Fria: fatores que contribuíram para a participação dos militares na política brasileira (1947-1969). *Conjuntura Global*, v. 5, p. 537-565, 2016.

TEORIA E DEBATE. Filhos da resistência. São Paulo, 1 nov. 1997. Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/1997/11/01/filhos-da-resistencia/>. Acesso em: 24 fev. 2025.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Tradução de Maria Appenzelier. 2. ed. *SP: Papyrus*, Campinas, 2002.

VECCHI, Roberto. A crise da pós-memória e o horizonte das sobrevivências: campos de batalha da memória no Brasil contemporâneo. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 41, n. 89, p. e021014, 2021.