

Varia

Infâncias clandestinas: memórias de filhos e filhas da militância em um curta brasileiro

Clandestine childhoods: memories of sons and daughters of activists in a Brazilian short film

Danielle Tega¹ 

¹Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil

RESUMO

Neste breve ensaio, realizo uma análise fílmica do curta 15 filhos, dirigido por Marta Nehring e Maria Oliveira e lançado em 1996. Trabalho com a hipótese de que, ao revisar um passado recente, filhos e filhas de militantes que lutaram contra a ditadura brasileira fazem uma elaboração que expõe as tensões e os paradoxos de um trabalho de memória coletivo, politizando o mundo dos afetos enquanto expõe suas lembranças pessoais na cena política. A metodologia adotada priorizou o exame dos materiais visuais e sonoros do curta, aproximando as escolhas estéticas a questões éticas e políticas. Ao concluir, aponto que o documentário oferece caminhos para refletir tanto sobre os processos de construção subjetiva a partir do material artístico, como sobre as lutas e disputas atuais em torno do passado.

Palavras-chave: Audiovisual; Documentário; Ditadura militar; Memória

ABSTRACT

In this brief essay, I have analyzed a short film named 15 filhos (fifteen children), directed by Marta Nehring and Maria Oliveira, released in 1996. I work with the assumption that, by revisiting the recent past, sons and daughters of activists who fought against the Brazilian military dictatorship elaborate a view that expose the tensions and paradoxes of a collective effort to rescue their memories, as they politicize the world of affections while showing their personal recollections of the political landscape. The methodology utilized prioritized the review of the visual and sound materials featured in the short film, bringing the aesthetical choices closer to ethical and political issues. In conclusion, I have pointed out that the documentary provides ways to reflect both on the processes of subjective construction arising from the artistic material as well as on the current struggles and contentions around the past.

Keywords: Audiovisual; Documentary; Military dictatorship; Memory

I.

Oficial do exército: "Qual é a sua profissão?"

Advogado: "Advogado."

Oficial do exército: "Conhece a Declaração Universal dos Direitos do Homem?"

Advogado: "Conheço, Capitão."

Oficial do exército: "Então, esqueça-a enquanto estiver aqui."

Essa epígrafe, escrita em letras brancas numa tela preta, abre o documentário *15 Filhos*, dirigido por Marta Nehring e Maria Oliveira em 1996. O curta foi apresentado pela primeira vez durante o seminário "A Revolução Possível", realizado pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em março do mesmo ano. As palavras e a forma como elas aparecem nessa abertura dão indícios do que veremos nos próximos minutos, seja pela opção ao uso do preto e branco, seja pela denúncia ao sistema repressivo ditatorial.¹

Mas o filme extrapola esses primeiros sinais ao unir o testemunho de quinze filhos e filhas de militantes que lutaram contra a ditadura militar brasileira. Em seus relatos, são expostas recordações sobre o período de clandestinidade, sequestro, prisão, tortura, exílio e morte de seus pais e mães. Como informa uma das diretoras, o elenco foi convidado para falar sobre suas lembranças, e as perguntas para a realização do documentário giravam em torno dos seguintes pontos:

(...) o que você lembra, não o que você acha: a infância. As músicas, uma cena, uma frase. A casa da avó, a hora do recreio. Como era sua mãe? O que você se lembra do seu pai? Não a opinião, a lembrança. O nome (às vezes falso), o álbum de fotos, o exílio (no país distante ou no bairro onde nasceu), as visitas (na prisão, ou o nome que se desse a ela: hospital, trabalho). As perguntas que conduziram as entrevistas do vídeo "15 filhos" foram assim, tiradas da própria infância das diretoras (Nehring, 2006, p. 387).

¹ As cenas coloridas ficaram restritas para algumas poucas imagens de arquivo que aparecem no curta.

Neste ensaio, trabalho com a hipótese de que, ao revisar um passado recente, filhos e filhas fazem uma elaboração que reivindica, ao mesmo tempo, uma voz própria, que busca ser reconhecida de uma dupla maneira: mais que uma espécie de luto individual, onde cada participante buscaria representar suas recordações, a forma audiovisual utilizada para tal narrativa expõe as tensões e os paradoxos de um trabalho de memória coletivo, que politiza o mundo dos afetos enquanto expõe suas lembranças pessoais na cena política. Nesse sentido, a proposta é observar as articulações entre narrativa, memória e subjetividade no documentário, tendo como base tanto os conteúdos manifestos como os conteúdos latentes do curta.

II.

No curta-metragem, jovens em torno dos 25, 30 anos passam a contar experiências vividas quando crianças.² Relatam sobre sua infância para uma interlocutora que não vemos no quadro, que permanece fora de campo todo o tempo, mas cuja presença é perceptível a quem assiste ao curta, já que as entrevistadas e os entrevistados direcionam seus olhares para alguém. Até mesmo os olhares que poderiam parecer soltos ou perdidos buscam – e parecem encontrar – uma acolhida.

A princípio, poderíamos dizer que o filme é dedicado à palavra testemunhal, à narração das lembranças dessas filhas e desses filhos, que aparecem em um mesmo cenário, em um sofá, sem nenhum outro material exposto no cenário. Como já apontou Mauro Rovai sobre esse mesmo curta,

a limpeza do quadro, pois nenhum outro objeto parece chamar a atenção, traz o olhar para a história que está sendo contada. (...) O ascetismo do filme, como o do local em que se passa a cena, contrasta com a riqueza de detalhes que misturam indivíduos e acontecimentos políticos na história recente do país (Rovai, 2006, n.p).

² Há uma exceção, que é a primeira entrevista apresentada pelo documentário. Ivan Seixas exercia atividade política quando foi preso em 1971, aos 16 anos, junto com seu pai, Joaquim de Alencar Seixas, assassinado pela ditadura.

O enquadramento mostra cada entrevistado ou entrevistada de maneira individual, exceto dois casais de irmãos.³ Isso nos leva a pensar na possibilidade de que tenham sido filmados separadamente – o que não significa que as exposições de suas memórias sejam feitas individualmente. A montagem do filme intercala e entrelaça os testemunhos, optando por nos mostrar uma narrativa baseada em diferentes temas, em vez de nos apresentar sequências com a entrevista completa de cada depoimento, com início, meio e fim. Dividido em blocos intitulados “clandestinos”, “infância”, “tortura”, “visitas”, entre outros, o curta nos apresenta, aos poucos, todas as pessoas entrevistadas; algumas voltam a reaparecer diversas vezes; outras só aparecem bem no início ou apenas no final. Na primeira vez em que entram em cena, podemos ler seus nomes em letras azuis – diferentemente dos nomes de seus pais e de suas mães, que nunca aparecem.

Em praticamente todo o filme, há uma união entre o corpo e a voz de cada participante, expondo uma dependência entre imagem e palavra. Mas o corpo/imagem não é, necessariamente, o corpo inteiro, nem a voz/palavra possui uma articulação linear. Como um mosaico, as diretoras tentam juntar os diferentes enfoques sobre o mesmo assunto, procurando essas experiências a partir de diferentes enquadramentos: ora a câmera se fixa no rosto, ora na mão, ora no irmão sentado ao lado. Como se buscasse os detalhes das histórias em cada personagem, preenchendo com imagens aquilo que, muitas vezes, falha nas palavras. Nesse trabalho de rememoração, é a montagem do curta que, tal qual o catador benjaminiano,⁴ recolhe nos rastros das vozes e dos gestos a possibilidade de uma narrativa a contrapelo.

Cabe ressaltar, contudo, que a montagem usa outros recursos para dar conta da história contada. A quase ausência de *voz-off* ou som fora do quadro que não seja a da pessoa que está narrando reforça a importância da música, que está presente do primeiro ao último segundo do filme. São canções brasileiras nas quais se percebem

³ Vladimir Gomes e Gregorio Gomes estão juntos, bem como Telma Lucena e Denise Lucena. Isso tampouco é uma norma, já que Janaína Teles e Edson Teles, também irmãos, aparecem separados. Os outros nove filhos e filhas são: João Graboys, Priscila Arantes, Ernesto Carvalho, Marta Nehring, André Herzog, Chico Guariba, Maria Oliveira, Tessa Lacerda e Rosana Momete.

⁴ Inspiro-me nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin (1982), para a qual o filósofo alemão Walter Benjamin desenvolve um trabalho de coleta dos “cacos da história”.

vozes masculinas, femininas, híbridas – canções conhecidas e interpretadas por Elis Regina, Chico Buarque, Gal Costa, Caetano Veloso, Maria Bethania etc.; uma trilha mais contemporânea ao período narrado que ao período da narração. Pode-se incluir nesse leque de recursos audiovisuais a escolha pelo preto e branco, numa alusão ao passado, à recordação.

Essas opções estéticas estão intimamente relacionadas à preocupação ética do filme: demonstrar que o tema abordado é um passado que ainda não passou, como um sinal de que o legado destrutivo da ditadura ainda permanece. “Uma coisa que... não sei se eu devo falar...”, diz uma entrevistada; “não, não vou falar”, conclui. Enquanto fica na dúvida, a câmera aproxima-se de seu rosto, que passa a preencher toda a tela, demandando o complemento da frase não finalizada, quando corta para a fala e cena seguintes, num quase suspiro. “Ai, é difícil falar. (...) Eu não sei, é difícil falar isso”, afirma outra filha minutos depois, enquanto parece segurar as lágrimas.

Trata-se, assim, de uma situação de violência e trauma que ainda demonstrava seus efeitos nos momentos de filmagem, tanto nas falas entrecortadas dessas entrevistadas, como na opção de enquadramentos das diretoras. Como já alertara o filósofo alemão Theodor Adorno, “o passado só estará plenamente elaborado no instante em que estiverem eliminadas as causas do que passou” (Adorno, 2000, p. 49). Se pensarmos na experiência de quem testemunha no filme, ou daquelas que o dirigem, observamos que suas trajetórias de vida foram marcadas pela violência imposta pelo Estado, pelas torturas, mortes e “desaparecimentos” de seus pais, mães e familiares: trata-se de uma experiência traumática, a qual, nas palavras de Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 52-53), “não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre”, pois estaria marcada pela incapacidade de simbolizar o choque.

Nesse sentido, podemos dizer que o filme coloca em cena o paradoxo do testemunho: por um lado, enfatiza a “necessidade premente de narrar a experiência vivida”, e, por outro, expõe a “percepção tanto da insuficiência da linguagem diante dos fatos (inenarráveis) como do caráter inimaginável dos mesmos e da sua consequente

inverossimilhança” (Seligmann-Silva, 2003, p. 46). Uma cisão entre a linguagem e o evento, ou uma impossibilidade de revestir o vivido com o verbal. O inimaginável de uma situação de extrema violência desconstrói o mecanismo da linguagem, que, paradoxalmente, só pode enfrentar o vivido com a própria imaginação: “só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida” (Seligmann-Silva, 2003, p. 47).

III.

É esse o desafio que o filme aceita ao buscar uma maneira de trabalhar as lembranças de infância de seus entrevistados e suas entrevistadas.⁵ Se antes afirmei que essas lembranças estavam marcadas por um passado que permanece, devo esclarecer que esta permanência não é tal como ocorreu, ou seja, não é mera repetição. E aqui volto a trabalhar com a relação entre forma e conteúdo do filme para destacar outro ponto: as imagens que ele apresenta não são apenas as que nossos olhos de espectadoras veem, mas também as que podem ser criadas a partir das narrações das lembranças.

Para exemplificar, tentarei expor minhas observações a partir do exame de algumas sequências do documentário, as quais não serão examinadas de acordo com a ordem em que aparecem, mas sim a partir dos temas que expõem. Na primeira, Priscila Arantes narra como eram as visitas que fazia na cadeia: “A *cena* da gente pegando o ônibus, porque é longe, né? [A gente] pega o ônibus e daí sobe aquela ladeira, chega no presídio. Aí você passa pela revista. Aí [o pessoal do presídio] abre a grade, abre a outra grade. Aí você entra...” (15 Filhos, 1996, grifos meus).

Temos, aqui, um dos poucos momentos em que corpo e voz não atuam juntos: enquanto a entrevistada narra, as imagens que vemos são de um presídio e de grades

⁵ Ao trabalhar com esse filme, a psicanalista Maria Auxiliadora de Almeida Cunha Arantes afirma que existe uma radicalidade na diferença entre a memória de mães e pais que militaram contra a ditadura e a memória de filhas e filhos: “os pais poderiam relatar fatos decorrentes das vicissitudes de suas escolhas políticas e pessoais. São memórias impregnadas de afeto, tingidas pela dor dos acontecimentos, pela recusa das más lembranças, diminuídas ou aumentadas pela importância das perdas e do desamparo.” Já a memória de filhas e filhos estaria “atravessada pela impossibilidade de compreensão dos fatos, já que eram apenas filhos de pais iguais a tantos outros pais e que de repente foram roubados de sua frente, assassinados diante de seus olhos, apresentados disformes pela tortura, inchados pelos edemas do espancamento, tingidos de sangue” (Arantes, 2008, p. 82).

sendo abertas. Por um lado, essa sequência oferece a possibilidade de pensarmos que, diante da tensão desta lembrança, a união corpo/voz não pudesse dar conta do narrado, sendo necessária a inserção de outras imagens para isso. Por outro, diante das opções estéticas presentes em outras cenas, podemos observar que essa solução encontra certa desarmonia com o padrão adotado na maior parte do filme, que consegue transmitir a experiência traumática a partir de outros recursos de montagem.

Em outro trecho, Marta Nehring, diretora e entrevistada, conta sua experiência em terras cubanas ao lado de seu pai, que fazia treinamentos para a guerrilha (figura 1):

Eu tinha essa consciência de que eu estava vivendo uma situação muito especial. De que nós morávamos num andar especial do Hotel Habana Libre, onde só tinha guerrilheiro com filho de guerrilheiro. Tanto é *que eu lembro*, assim, de algumas *cenas* no hotel. Uma delas, assim, meu pai desceu do elevador, nós não estávamos juntos, nós não podíamos dizer que estávamos juntos. E *eu lembro* dessa *cena*: a porta abriu, meu pai estava no elevador, mas eu não podia falar com ele. Então *eu lembro* que gente trocou uma piscada. *Eu lembro* do meu pai piscando para mim quando aquele elevador abriu (*15 Filhos*, 1996, grifos meus).

Enquanto Marta está narrando essa passagem, que talvez, não por acaso, ela denomina de *cena*, a câmera se aproxima, mas esse zoom não parece procurar tantos detalhes, pois a forma de sua narração já os oferece – seja pelo modo como se esquia de um possível engasgo, praticamente livrando-se de um sufoco, seja pela piscada que ela oferece à sua interlocutora, reapresentando a imagem da qual se recorda. Arrisco-me a dizer que se trata de uma dupla recordação. Como fundo musical dessa cena, temos a preciosa voz de Gal Costa cantando *Divino Maravilhoso*, precisamente no seguinte trecho: “Atenção ao dobrar uma esquina / Uma alegria, atenção menina / Você vem, quantos anos você tem? / Atenção, precisa ter olhos firmes / Pra este sol, para esta escuridão / Atenção”. É como se a lembrança da entrevistada/diretora tentasse,

por um lado, expor suas próprias recordações e, por outro, expor as recordações de seu pai. Um “eu”, que estaria excessivamente marcado em sua afirmação “eu lembro”, agora se desdobra ao entrelaçar no presente da narração as recordações de ambos, pai e filha.

Figura 1: Marta relata a cena na qual troca uma piscada com seu pai



Fonte: (15 Filhos, 1996, 03m06s)

O terceiro trecho que apresento é o da Maria Oliveira, também entrevistada e diretora, no qual ela narra uma visita feita a sua mãe na prisão (figura 2):

Eu levei um saco de pipoca pra minha mãe. Aí a mulher abriu o saco de pipoca, enfiou a mão lá dentro, assim, e remexeu o saco de pipoca. E aquilo me deu uma... me deu uma revolta tremenda. Assim, eu não quis mais dar aquele saco de pipoca para a minha mãe. Eu joguei aquele saco de pipoca e a *lembrança* que eu tenho é que eu bati muito nessa mulher – ou pelo menos tive vontade de fazer isso (15 Filhos, 1996, grifo meu).

Figura 2: Maria relata a cena na qual uma mulher revira o saco de pipocas



Fonte: (15 Filhos, 1996, 09m16s)

Aqui, a câmera realiza outro deslocamento: enquadra o rosto da narradora na primeira frase (“Eu levei um saco de pipoca pra minha mãe”), mas faz um rápido corte para se distanciar enquanto o restante da história é contado, mostrando toda a parte superior de seu corpo. Com isso, consegue exibir os gestos articulados pela testemunha, que, tal qual a piscada de Marta, reencena alguns movimentos que lembra ter feito ou visto naquele momento (a mão da mulher que remexe o saco de pipoca, por exemplo). Contudo, essa mesma reencenação do ato não comprova a encenação anterior: no final, suas palavras afirmam que, em sua lembrança, bateu muito “nessa mulher” – e se naquele passado do momento vivido não bateu efetivamente, o que importa destacar é que a verdade do relato reside no desejo de ter realizado o ato. Assim, a reencenação que vemos é, em outros termos, a própria cena, o ato mesmo da memória que, como trabalho presente, não repete os atos do passado, tampouco os descreve exatamente como ocorreram, mas os cria no momento da narração.

IV.

Nesse momento cabe discutir dois conceitos acima citados, verdade e memória, problematizando o modo pelo qual ambos se relacionam, levando em consideração elementos já destacados do documentário. Para isso, recorro ao pensamento de Walter Benjamin que, analisando a obra de Marcel Proust, fez a seguinte afirmação: “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (Benjamin, 1996, p. 37). Nessas palavras, a irrupção da “memória involuntária” pode transformar não só o presente, mas também o passado.

Para o filósofo alemão, o tipo de experiência ora retransmitida pela narração, por não possuir um sentido evidente nem uma explicação total dos fatos por uma versão única destes, possibilitava interpretações futuras que reafirmavam o caráter inacabado do passado. Nesse sentido, Walter Benjamin põe em relevo que o passado comporta elementos inacabados à espera de vida posterior, elementos que podem ser revividos através das ressurreições da memória. Como explica Jeanne Marie Gagnebin,

A verdade do passado reside antes no leque dos possíveis que ele encerra, tenham eles se realizado ou não. A tarefa da crítica materialista será justamente revelar esses possíveis esquecidos, mostrar que o passado comportava outros futuros além deste que realmente ocorreu. Trata-se, para Benjamin, de resgatar do esquecimento aquilo que teria podido fazer de nossa história uma outra história. A empresa crítica converge, assim, para a questão da memória e do esquecimento, na luta para tirar do silêncio um passado que a história oficial não conta (Gagnebin, 1982, p. 60).

A possibilidade de diferentes representações do passado dada a partir da rememoração sugere a existência de memórias em luta nas sociedades, memórias cujas recordações são atos compartilhados e objetos de controvérsias. As memórias

não estão apartadas das relações e dos conflitos sociais; ao contrário, aquilo que se recorda e o modo pelo qual se recorda são dimensões fundamentais dos processos sociopolíticos.

Faço aqui uma ressalva para evitar cair em uma armadilha teórica. Se não há uma versão definitiva dos fatos, se não existe uma história objetiva e única dos acontecimentos que pode ser descoberta por historiadores ou demais pesquisadores, então é possível afirmar que todas as versões são... relativas? Não. Retomando o pensamento de Walter Benjamin, lutar contra o esquecimento e a denegação não significa inclinar-se numa definição dogmática da verdade, tampouco significa curvar-se a um relativismo complacente. A verdade do passado que se busca não é de ordem da adequação, mas remete a uma “vontade de verdade”, que é, ao mesmo tempo, ética e política, como diria novamente Jeanne Marie Gagnebin (1998, p. 213-222). Nesse sentido, o passado é articulado – e não descrito.

Outra sequência narrada nos ajuda a pensar nessa questão. Duas irmãs contam que o assassinato de seu pai foi feito pelos agentes de repressão na frente de ambas. Após Telma Lucena dizer que jamais esquecerá o rosto do rapaz que “chegou perto do meu pai, pôs a arma na cabeça e atirou” (figura 3), sua irmã Denise Lucena completa: “E ele é morto ali e você fica, assim, meu deus será que é isso mesmo o que aconteceu? Será que eu estou vivendo em outro planeta? Ou será que eu estou imaginando isso tudo o que aconteceu? Porque foi, assim, um assassinato brutal. Foi uma coisa, assim, que eles chegaram, foi muito rápido” (15 Filhos, 1996).

Podemos observar nessas frases a mistura de diferentes tempos verbais: o pai é morto (no presente); ela se questiona sobre o que *aconteceu* (no passado); ela se pergunta se está *imaginando* (no gerúndio); e volta a afirmar que *foi* muito rápido (no passado, de novo). Em seus conflitos para narrar essa experiência, a entrevistada parece irromper com o Chronos, tempo tirano da modernidade, na busca de outra experiência dos tempos possíveis, articulando passado e presente.

Figura 3: Telma relata o assassinato do pai



Fonte: (15 Filhos, 1996, 04m41s)

V.

Proponho examinar uma última cena para trabalhar com a hipótese segundo a qual, diante da experiência traumática, há brechas que podem apresentar outros caminhos possíveis. João Grabois, que já havia exposto seu medo de que os agentes da repressão ditatorial descobrissem algo que pudessem usar como motivo contra a parte de sua família que ainda estava viva, nos conta, em primeiríssimo plano, a seguinte história:

E eu tava chegando em casa, normalmente, com um coleguinha de escola, né? Aí eu fui abrir a porta do quarto, tinha uma bandeira vermelha bem grande na parede. Aí meu colega falou: “O que é aquilo? É a bandeira da União Soviética?”. Eu fechei a porta e falei: “Não, ali é a bandeira do Flamengo, véio.” E desci. Esse é um flash que tenho (15 Filhos, 1996).

Antes mesmo de finalizar essas frases, podemos escutar risadas fora do quadro, que acompanham as risadas do próprio entrevistado. Trata-se de uma exceção nesse documentário. Se antes já observamos que havia uma cumplicidade das testemunhas com uma interlocutora através dos olhares das primeiras, aqui temos uma cena na qual as risadas, plurais, nos indicam que o entrevistado não está sozinho, e, mais que isso, está acompanhado por mais de uma pessoa, pois é mais de uma risada que podemos escutar. A risada, componente da infância, da brincadeira, faz parte da experiência (vvida e/ou lembrada) de outras crianças – não apenas dessas quinze que, no filme, narram suas histórias. Simboliza, igualmente, uma possibilidade de relação com esse passado, no qual a memória oferece tanto a lembrança quanto o esquecimento – não o esquecimento imposto socialmente, tampouco o esquecimento recalcado, mas um tipo de “esquecimento feliz”, que é um aliado decisivo da “capacidade humana de invenção e de ação”, como pontua Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 191): “o esquecimento da criança e do artista que, segundo as palavras de Heráclito tantas vezes citadas por Nietzsche, constroem seus castelos de areia, de cores ou de sons, os destroem, os recomeçam e continuam a brincar”.

Mas, se voltarmos à montagem do filme, podemos perguntar: por que essa cena não foi eleita para fechar o documentário? E encontramos, novamente, a opção estética ligada à preocupação ética do filme: essa despedida, ou esse compartilhamento de uma experiência individual para um âmbito coletivo, ainda enfrenta sérios problemas. Há dificuldades para que um filme ofereça uma saída estética enquanto a sociedade na qual se coloca apresenta barreiras concretas para a elaboração desse passado traumático. Uma despedida alegre, que poderia dar-se não pelo esquecimento manipulado, mas sim pelo esquecimento produtivo, aparece no filme enquanto potencialidade. Apenas um trabalho de memória em sentido amplo poderia fazê-la ocorrer em outros termos, enquanto possibilidade. Provavelmente por esse motivo, a última entrevista escolhida pelas diretoras é a

de Janaína Teles (figura 4), que já havia afirmado que “a tortura é sacana”. Neste trecho, diz a entrevistada, em primeiríssimo plano:

Agora, não tem ponto final. Como é que vai ter um ponto final se a gente sabe que, por exemplo, provavelmente o meu tio levou um tiro pelas costas, na coluna, ficou parálítico, levaram ele assim pra Brasília, torturaram ele não sei quanto tempo. E ele morreu assim. (...) Como é que tem ponto final se não tem o corpo dele? (...) Então para mim não tem ponto final. Para mim e para várias outras pessoas. É isso (*15 Filhos*, 1996).

Figura 4: Em primeiríssimo plano, Janaína relata a tortura e o assassinato do tio



Fonte: (*15 Filhos*, 1996, 17m08s)

Quando termina sua fala, o filme retoma a primeira música e exibe, uma por vez, diferentes fotos dos filhos e filhas – a sós ou com suas mães e seus pais. Aqui, não há legenda azul para individualizar o nome de cada jovem. Nessa sequência final, todos e todas são essas “outras pessoas” para as quais, nas palavras de Janaína Teles, “não tem ponto final”.

VI.

Após quase 30 anos desde o lançamento do curta *15 Filhos*, a produção audiovisual sobre a ditadura militar no Brasil, as pesquisas sobre testemunhos, os debates em torno da democracia e as políticas de memória passaram por mudanças significativas.⁶ Sem ter a pretensão de entrar em todos esses pontos, gostaria de sugerir que trazer esse curta novamente à cena pode oferecer alguns vestígios sobre parte dessas questões.

No filme, filhos e filhas revelam emoções íntimas, produzindo uma efusão sentimental que pode soar incômoda ao expor, em primeiro plano na tela, que o pessoal é político. Esse incômodo permanece e é atual. O filme foi produzido pouco mais de dez anos após o término da ditadura militar (1964-1985), num contexto marcado pela demanda de uma “justiça de transição”. O próprio curta-metragem é lançado em um evento acadêmico que fazia uma homenagem a pessoas mortas e desaparecidas políticas pela ditadura militar e que buscava, ao mesmo tempo, “pressionar o Estado a acelerar a criação da Comissão Especial de Justiça”, como explica Maria Lygia Quartim de Moraes (2017, p. 36), coordenadora do seminário “A Revolução Possível”.

Por um lado, a Lei nº 9.140, promulgada pelo presidente Fernando Henrique Cardoso em 4 de dezembro de 1995, reconhecia a responsabilidade do Estado no desaparecimento de 136 pessoas e criava uma comissão para pesquisar sobre outros casos que pudessem ser investigados. Por outro lado, apenas em 2001 seria criada a Comissão de Anistia do Ministério da Justiça que, aprovada pelo Congresso em 2002 (Lei nº 10.559), reconhecia a anistia política a pessoas que foram perseguidas durante a ditadura e proporcionava, quando pertinente, um ressarcimento econômico.⁷ Durante

⁶ O próprio filme *15 filhos* já foi analisado em diferentes momentos. Nos anos iniciais de seu lançamento, destaca-se o texto de Rose Spina (1997), baseado em algumas entrevistas com protagonistas do curta. Na década seguinte, Regina Maria Rodrigues Behar (2006) publica um texto sobre as possibilidades pedagógicas do documentário em sala de aula, enquanto Maria Auxiliadora de Almeida Cunha Arantes (2008) publica um artigo no qual traça diferenças entre as memórias de pais e mães em relação às memórias de filhos e filhas, já citado acima. Dos materiais divulgados às vésperas e no decorrer da Comissão Nacional da Verdade, podemos citar o texto de Carolina Silveira Bauer (2011), que teve como objetivo observar efeitos do terrorismo de Estado nas crianças com base no documentário; e o texto de Sônia Meneses (2014), que analisa o curta no âmbito de outras “videobiografias”. Por fim, recentemente foi publicado um artigo escrito por Caroline Rios Costa (2024), cujo objetivo está no exame da relação entre ditadura, infância e subjetividade daqueles e daquelas que participam do curta.

⁷ Para um estudo sistematizado das políticas de memória adotadas no Brasil, sugiro o livro de Carolina Silveira Bauer (2014).

o primeiro governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, foram criadas as Caravanas da Anistia, que realizavam sessões de apreciação pública em todo o território nacional a partir de 2008, contexto no qual é criado o projeto “Marcas da Memória”, ampliando o debate público sobre o tema.⁸

Apesar dessas iniciativas, apenas em 18 de novembro de 2011, durante o primeiro governo da presidenta Dilma Rousseff, é criada a Comissão Nacional da Verdade (CNV), através da Lei nº 12.528. Com os debates para a criação da CNV, muitas outras comissões foram criadas (municipais, estaduais, sindicais, universitárias etc.), envolvendo amplos setores da sociedade interessados no passado recente brasileiro. Uma das comissões mais atuantes foi a Comissão da Verdade do Estado de São Paulo “Rubens Paiva”, presidida pelo deputado Adriano Diogo. No bojo das atividades dessa comissão, foi realizado, entre 6 e 20 de maio de 2013, um ciclo de audiências com cerca de 40 testemunhos de filhas e filhos de pessoas perseguidas, presas e desaparecidas pela ditadura militar brasileira. Como resultado dessas audiências, produziu-se o livro *Infância roubada* (Estado de São Paulo, 2014), no qual constam vários depoimentos de quem já havia relatado suas memórias no curta *15 Filhos*.⁹

Os acontecimentos no cenário político brasileiro desde a entrega do relatório final da Comissão Nacional da Verdade, em dezembro de 2014, imprimiram um retrocesso nas políticas da memória. O impeachment imposto contra a presidenta Dilma Rousseff em 2015 e sua deposição no ano seguinte são apenas uma das camadas desse processo. O crescimento da extrema direita nacional, que chega ao governo em 2018 com a eleição de Jair Bolsonaro para a presidência da República, além de inúmeros representantes nas casas legislativas nos níveis municipal, estadual e federal, faz parte de um cenário político mais amplo.¹⁰

⁸ Detalhes sobre esse importante projeto podem ser encontrados no texto de Paulo Abrão (2012), que presidiu a Comissão de Anistia.

⁹ Não é aqui o espaço para traçar paralelos entre o que foi relatado nos dois momentos, ou seja, no curta de 1996 e nas audiências de 2013. Vale, contudo, destacar o quanto muitos nomes que aparecem nos dois momentos tiveram trajetórias engajadas na luta por direitos humanos, alguns dos quais se tornando referência nos estudos sobre ditadura e autoritarismo, como são os casos de Janaina Teles e Edson Teles.

¹⁰ Como exemplificam as vitórias de Mauricio Macri (2015) e Javier Milei (2023) na Argentina e Donald Trump (2016 e 2024) nos Estados Unidos.

Enquanto as pesquisas sobre as causas e consequências desse panorama nas diferentes esferas da vida social brasileira ainda estão em curso (e em disputa), um dos impactos nas políticas de memória é observado no atual governo de Luiz Inácio Lula da Silva, que proibiu atos alusivos aos 60 anos do golpe militar, completados em 1º de abril de 2024.

Esse breve panorama pode nos ajudar a situar não apenas o curta *15 Filhos*, mas outras produções culturais em torno das repressões e resistências do período ditatorial que trazem as marcas do testemunho. Ao mesmo tempo em que fazem parte da reconstrução subjetiva de quem narra suas experiências, essas memórias políticas estão intimamente ligadas às políticas da memória de determinado período. Como pontuei em outra oportunidade, essas memórias “não são apenas constituídas pelo processo sociocultural na qual se inserem, mas interferem nessa mesma realidade e, assim, também o constituem” (Tega, 2019, p. 41). Em outras palavras, essas obras “interferem nos espaços políticos e jurídicos por reconhecimento, criando tensão nas condições de fala e escuta [...] das sociedades” (Tega, 2019, p. 133), modificando, ao menos parcialmente, esses espaços.

Na epígrafe do curta, o oficial do exército exigia que o advogado esquecesse “Declaração Universal dos Direitos do Homem” enquanto estivesse “aqui”. Não sabemos a qual local se refere, mas sabemos o quanto os direitos humanos não foram apenas esquecidos, mas foram e continuam sendo zombados e dilacerados em diferentes lugares que, certamente, ultrapassam o “aqui”. Nesse sentido, a análise do documentário *15 Filhos* oferece caminhos para refletir tanto sobre os processos de construção subjetiva a partir do material artístico, como sobre as lutas e disputas em torno do passado – e o quanto estas são presentes e atuais.

REFERÊNCIAS

ABRÃO, Paulo. Marcas da memória: um projeto de memória e reparação coletiva para o Brasil. In: VALA CLANDESTINA DE PERUS. **Desaparecidos políticos**: um capítulo não encerrado da História. São Paulo: Editora do Autor, 2012.

ADORNO, Theodor W. **Educação e emancipação**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ARANTES, Maria Auxiliadora de Almeida Cunha. Dor e desamparo – filhos e pais, 40 anos depois. **Revista Psicologia Clínica**. Rio de Janeiro, vol. 20, n. 2, p. 75-87, 2008.

BAUER, Caroline Silveira. O efeito do terrorismo de Estado nas crianças: o documentário 15 filhos. In: PADRÓS, Enrique Serra; NUNES, Cármen Lúcia da Silveira; LOPEZ, Vanessa Albertinence; FERNANDES, Ananda Simões. **Memória, verdade e justiça**: as marcas das ditaduras do Cone Sul. Porto Alegre: Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul, 2011, p. 89-101.

BAUER, Carolina Silveira. **Brasil e Argentina**: ditaduras, desaparecimentos e políticas de memória. Porto Alegre: Medianiz, 2014.

BEHAR, Regina Maria Rodrigues. 15 filhos: um documentário no rastro da ditadura e suas possibilidades de uso didático. **O olho da história**. Florianópolis, ano 12, n. 9, dez/2006.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

COSTA, Caroline Rios. Quero lhe contar como eu vivi: infância, ditadura militar e o filme 15 filhos. **Revista Mosaico**. Rio de Janeiro, vol. 16, n. 16, p. 325-344, dez/2024.

ESTADO DE SÃO PAULO. **Infância roubada**: crianças atingidas pela ditadura militar no Brasil. Assembleia Legislativa, Comissão da Verdade do Estado de São Paulo. São Paulo: ALESP, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e Memória do passado. **Projeto História**. São Paulo, v. 17, p. 213-222, nov/1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MENESES, Sônia. Luto, identidade e reparação: videobiografias de desaparecidos na ditadura militar brasileira e o testemunho no tempo presente. **História Oral**. Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, p. 135-161, jan./jun. 2014.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. **Marxismo, psicanálise e o feminismo brasileiro – tomo I**. Coleção Trajetórias. Campinas: Unicamp/IFCH, 2017.

NEHRING, Marta. Vídeo-memória. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Palavra e imagem**: memória e escritura. Chapecó: Argos, 2006, p. 387-397.

ROVAL, Mauro Luiz. **Lindonéia (ou as trilhas da memória em dois curtas brasileiros)**. Workshop de Pesquisa do CIES-ISCTE, Lisboa. CIES e-Working Papers, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. In: _____. **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Unicamp, 2003.

SPINA, Rose. Filhos da Resistência. **Revista Teoria e Debate**. São Paulo, edição 33, nov/1997. Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/1997/11/01/filhos-da-resistencia/>. Acesso em 10 ago. 2024.

TEGA, Danielle. **Tempos de dizer, tempos de escutar**: testemunhos de mulheres no Brasil e na Argentina. São Paulo: Fapesp/Intermeios, 2019.

FICHA TÉCNICA DO VÍDEO

“15 filhos”; 1996; Hi-8; 19 min; direção: Maria Oliveira e Marta Nehring.

SINOPSE DO VÍDEO

Documentário que retrata a época da ditadura militar através da memória de infância dos filhos de militantes presos, mortos ou desaparecidos. Esses depoimentos, dentre os quais se incluem os das diretoras do vídeo, mostram um ângulo pouco conhecido da violência política no Brasil. Foi projetado em vários países – Argentina, Chile, Estados Unidos, Alemanha, Holanda, entre outros – e também em festivais internacionais e em universidades, escolas e em reuniões de direitos humanos. Desde seu lançamento, em 1996, o vídeo recebeu numerosos prêmios. Consta no catálogo da Unicef de Filmes sobre Direitos Humanos: “A broadcaster’s guide to children’s rights” e no “Panorama do Vídeo Brasileiro 1995-2001”, editado pelo Ministério da Cultura.

Contribuição de Autoria

1 – Danielle Tega

Doutorado em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (2015) com doutorado sanduíche na Universidade de Buenos Aires. Professora na Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás (FCS-UFG) e no Programa de Pós-graduação em Sociologia da mesma instituição (PPGS-UFG).

Universidade Federal de Goiás

<https://orcid.org/0000-0001-8607-7188> • danielle.tega@ufg.br

Contribuição: Escrita – Primeira Redação, Conceituação, Validação - Análise Formal – Investigação.

Conflito de Interesses

O autor declara não haver conflito de interesses.

Direitos Autorais

Os autores dos artigos publicados pela Lit&Aut/UFSM mantêm os direitos autorais de seus trabalhos.

Verificação de Plágio

A Lit&Aut/UFSM mantém a prática de submeter todos os documentos aprovados para publicação à verificação de plágio, utilizando ferramentas específicas, como por exemplo: Turnitin.

Editora-chefe

Rosani Ketzer Umbach

Como citar este artigo

TEGA, D. Infâncias clandestinas: memórias de filhos e filhas da militância em um curta brasileiro. **Literatura e Autoritarismo**, n. 44, e90652, 2025. DOI: <https://doi.org/10.5902/1679849X90652>. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/90652>. Acesso em: xx/xx/xxxx.