

Memória, testemunho e representação: uma análise comparativa das obras *Que bom te ver viva*, de Lúcia Murat e *O que é isso, companheiro?* de Fernando Gabeira²⁸

*Memory, testimony and representation: a comparative analysis of the works, *Que bom te ver viva*, by Lúcia Murat and *O que é isso, companheiro?* by Fernando Gabeira*

*Memoria, testimonio y representación: un análisis comparativo de las obras *Que bom te ver viva*, de Lúcia Murat y *¿Qué es esto, mate?* por Fernando Gabeira*

Wendel Souza Borges²⁹

²⁸ Recebido em 05/11/2022, versão aprovada em 05/01/2023

²⁹ Doutorado em Estudos da Linguagem, pela Universidade Federal de Catalão (2022). Atualmente é pós-doutorando em Teoria Literária pela Universidade Federal de Uberlândia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0370-6247>. LATTES ID: <http://lattes.CNPq.br/6648097605995608>. E-mail: wendelsborges709@gmail.com.

RESUMO

O intuito desta pesquisa é tentar estabelecer uma relação entre as obras *Que bom te ver viva*, de Lúcia Murat e *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, no intuito de investigar como a ditadura militar, através de Atos Institucionais e violência, cerceou as liberdades individuais e coletivas e de que modo essa postura fomentou o surgimento de organizações que, por meio da luta armada, opunha-se à repressão estatal. Portanto, é interesse deste artigo verificar como a memória individual se converte em memória coletiva por intermédio do testemunho e como este é capaz de elaborar uma representação do recorte temporal entre 1968 à 1979, ao tratar da hierarquização das milícias opositoras, a organização das ações conjuntas, a participação feminina e as torturas. Para tanto, utilizaremos as duas obras que serão abordadas conforme as teorias de Nichols (2005), sobre a concepção do documentário e De Marco (2004), para analisar o romance memorialístico e o testemunho, Chartier (1989), para as representações sociais, de modo a verificar em que ponto o audiovisual e o livro convergem ou divergem.

PALAVRAS-CHAVE: memória; testemunho; ditadura; resistência.

ABSTRACT

The purpose of this research is to try to establish a relationship between the works *Que bom te ver viva*, by Lúcia Murat and *O que é isso, companheiro?*, by Fernando Gabeira, in order to investigate how the military dictatorship, through Institutional Acts and violence, curtailed individual and collective freedoms and how this stance fostered the emergence of organizations that, through armed struggle, opposed state repression. Therefore, it is of interest in this article to verify how individual memory becomes collective memory through testimony and how this can elaborate a representation of the temporal cut between 1968 and 1979, when dealing with the hierarchization of opposing militias, the organization of joint actions, female participation and torture. For that, we will use the two works that will be approached according to the theories of Nichols (2005), about the conception of the documentary and De Marco (2004), to analyze the memorialistic novel and the testimony, Chartier (1989), for the social representations, in order to verify at what point the audiovisual and the book converge or diverge.

KEYWORDS: memory; testimony; dictatorship; resistance.

RESUMEN

El objetivo de esta investigación es tratar de establecer una relación entre las obras *Que bom te ver viva*, de Lúcia Murat y *¿Qué es esto, compañero?*, de Fernando Gabeira, con el fin de investigar cómo la dictadura militar, a través de Actos Institucionales y violencia, restringió las libertades individuales y colectivas y cómo esta postura favoreció el surgimiento de organizaciones que, a través de la lucha armada, se opusieron a la represión estatal. Por ello, interesa en este artículo comprobar cómo la memoria individual se convierte en memoria colectiva a través del testimonio y cómo ésta es capaz de elaborar una representación del corte temporal entre 1968 y 1979, al tratarse de la jerarquización de las milicias opositoras, la organización de acciones, participación femenina y tortura. Para ello, utilizaremos los dos trabajos que serán abordados según las teorías de Nichols (2005), sobre la concepción del documental y De Marco (2004), para analizar la novela memorialística y el testimonio, Chartier (1989), para las representaciones sociales, con el fin de verificar en qué punto el audiovisual y el libro convergen o divergen.

PALABRAS CLAVE: memoria; un testimonio; dictadura; resistencia.

INTRODUÇÃO

Em meados do século XX, o Brasil viveu, dentre tantos, um dos mais intensos períodos de sua história. O país foi governado sob a égide dos militares, o que impôs um clima de tensão e recrudescimento da ordem social. Esse tipo de autoridade teve sua origem quando, através de um golpe, o governo democraticamente recém-eleito, foi deposto em 1964. O que era para ser uma breve estadia no poder, perdurou por 21 anos, instaurando uma ditadura que dissolveu o Congresso Nacional, aboliu os direitos conquistados e a liberdade civil e ainda autorizou, por meio de decretos (Atos Institucionais), que os agentes de ordens militares investigassem, prendessem e encarcerassem qualquer pessoa considerada suspeita.

No entanto, mesmo ainda dentro do regime militar, foi assinada em 28 de agosto de 1979, a **Lei de Anistia**, que afrouxou as leis de repressão e permitiu que os brasileiros, condenados por crimes políticos contra o Estado, tivessem suas penas anuladas e muitos puderam voltar ao Brasil, pois, se encontravam no exílio. Esse processo de reinserção social, gradativamente restabeleceu um governo civil com eleições indiretas em 1984. Todavia, o regime militar tem cabo definitivamente somente em 1985, quando José Sarney ocupa a cadeira de presidente da república.

Desse modo, quando o componente social começa, portanto, a ser restituído ao seu espaço, ao seu lugar social de lutas e de afetividades, a experiência traumática sofrida sob o regime totalitário tende a dois vieses, ou submerge ao íntimo da memória individual e ali permanece existindo, porém, em silêncio latente. Ou pode emergir do indivíduo que, ao tornar expressa sua memória por meio do testemunho, que de acordo com Ricoeur (2007, p. 40), “constitui a estrutura fundamental de transição entre a memória e a história”, encontra, então, ressonância no imaginário social e na memória coletiva.

Portanto, consciente e ciente da justa opção que o sujeito tenha seguido ao lidar com a memória do período, concorda-se com Sarlo (2007, p. 45), ao afirmar que, “quando acabaram as ditaduras do sul da América Latina, lembrar foi uma atividade de restauração dos laços sociais e comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela violência do estado”, portanto, interessa para este artigo a memória e o testemunho de pessoas que, oprimidas pelo Estado, estiveram, a seu modo, envolvidas com os movimentos de resistência ao regime militar e ainda, tem como objetivo averiguar de que modo, por meio da narrativa do ato de lembrar, esse período foi representado. E para tal intento, será realizada uma análise comparativa das obras **Que bom te ver viva**, docudrama audiovisual, da cineasta Lúcia Murat, e **O que é isso, companheiro?**, romance memorialístico, do jornalista Fernando Gabeira.

Consoante Carvalho (2006, p. 6), “comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura”, sendo assim, o processo de comparação envolvendo diferentes artes permite, em consonância com Chartier (1989, p.16), elaborar possibilidades de representação e “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler”. Portanto, por meio de uma análise comparativa das obras foi possível elaborar uma ampla visão sobre os objetos em estudo, assim como a plataforma em que foram constituídos, sua forma de concepção e análise dos elementos da narrativa que os compõem, tais como o espaço, o tempo, as personagens, os tipos de narrador e de discurso.

REPRESENTAÇÕES EM MURAT E GABEIRA

Publicado em 1979, no mesmo ano da Lei de Anistia, o livro **O que é isso, companheiro?** de Fernando Gabeira, é um romance de cunho memorialístico, que narra o envolvimento de um conjunto de pessoas ligadas aos grupos guerrilheiros do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) e Aliança Libertadora Nacional (ALN), no sequestro do embaixador dos Estados Unidos, Charles Burke Elbrick, no dia 4 de setembro de 1969. Ou seja, sua publicação acontece há dez anos do evento, somente quando a memória do acontecimento e das consequências deste pode ser compartilhada. De acordo com as proposições de Manuel Galich, De Marco (2004, p. 50) é quem esclarece sobre este tipo de obra,

É diferente da reportagem, da narrativa ficcional, da pesquisa e da biografia. O testemunho difere da reportagem porque ele é mais extenso, trata com mais profundidade seu tema, deve apresentar uma qualidade literária superior e não é efêmero como a reportagem que se vincula à publicação em veículos periódicos. Distingue-se da narrativa ficcional, porque descarta a ficção em favor da manutenção da fidelidade aos fatos narrados. Afasta-se da prosa investigativa, na medida em que exige o contato direto do autor com o ambiente, fatos ou protagonistas que constituem sua narração. O testemunho é diferente da biografia porque, enquanto esta escolhe contar uma vida por seu interesse de caráter individual e singular, aquele reconstitui a história de um ou mais sujeitos escolhidos pela relevância que eles possam ter num determinado contexto social.

Resguardadas as diferenças quanto ao suporte, uma vez que o fragmento retro citado trata da obra literária circunscrita ao livro, o docudrama audiovisual de Lúcia Murat, **Que bom te ver viva**, lançado em 1989, pode inserir-se nesta categoria testemunhal, visto que de acordo com De Marco (2004, p. 51),

Pode-se novamente reconhecer a vinculação entre testemunho e compromisso político com as lutas sociais e até mesmo um discurso de contraponto a uma versão hegemônica da História. No entanto, neste campo de pensamento, a figura do “outro” não é essencial e, caso o testemunho assim se apresente, não

se restringe a concepção de “outro” a subalternos, iletrados ou excluídos dos espaços considerados legítimos produtores do conhecimento; pode-se falar de oprimido, mas este se identifica apositor político à ordem vigente.

A obra de Murat pode ser considerada um documentário participativo (NICHOLS, 2005), pois utiliza-se de recursos como a interatividade, imagens de arquivo e a quebra da quarta parede com a finalidade de evocar a atenção do espectador por meio da fala dirigida a ele pela personagem. O filme é, portanto, um apanhado de narrativas testemunhais do **oprimido**, mas que, adquirindo voz **se identifica como opositor político à ordem vigente**. Sendo assim, são narrativas que representam a realidade latente de um grupo que esteve *in locu*, presente em situações marcantes da ditadura, como ações de resistência, prisões e exílio.

Ou seja, conforme Seligmann-Silva (2008, p. 66), “a narrativa teria, portanto, dentre os motivos que a tornaram elementar e absolutamente necessária, este desafio de estabelecer uma ponte com os “outros”, de conseguir resgatar o sobrevivente do sítio da outridade”. Então, é um relato que oscila entre o testemunho de mulheres que participaram da luta armada dos movimentos de resistência contra o regime opressor e as reflexões e memórias de uma personagem fictícia que, seria, pois, o **outro** da cineasta, Lúcia Murat, ela também, tal qual as outras testemunhas, guerrilheira e oprimida pelo Estado.

O docudrama, portanto, oportuniza a essas nove mulheres testemunhar sua experiência na luta contra a ditadura e pontos importantes de suas vidas. De certo modo, as aflições, os posicionamentos ideológicos, as esperanças, as identidades, foram restituídas para que o testemunho individual pudesse refletir a ação de uma coletividade, de maneira a se configurar em um verossímil relato de sobreviventes, antes anônimos. Portanto, tanto o livro quanto a obra audiovisual, foram, consoante Noronha (2015, p. 249),

Inspirados em histórias reais, que trazem memórias de pessoas que viveram a juventude no período militar, a partir de uma ótica pós-ditatorial, isto é, uma releitura sobre o passado, elaborada anos depois dos acontecimentos. As duas obras também contextualizaram as suas narrativas sobre um período próximo ao ano de 1968. São dois pontos de vista sobre o mesmo período de radicalização do autoritarismo e das perseguições políticas no país, com o advento do AI-5.

Vale destacar, pois, que em ambas as obras, a memória e o testemunho focalizam as ações ocorridas em um recorte temporal que se estende de 1968, ano da publicação do Ato Institucional número 5 (AI-5) que, de acordo com Noronha (2015, p. 250, grifo do autor), “promulgado em 13 de dezembro de 1968 com o objetivo de impedir o avanço “**comunista**” e preservar o interesse da “revolução”, como os militares chamavam o golpe de 64”, até o ano de 1979, quando da anistia política

Nesse ínterim, o testemunho das personagens (reais ou fictícias) das obras, expressam seu ponto de vista sobre o contexto brasileiro, seu engajamento nos movimentos de resistência, suas relações com membros do grupo, suas interações sociais, sua ideologia, suas experiências como atuantes nos embates e ações estratégicas, suas perdas, a prisão, a tortura, o exílio e a esperança na sociedade e na democracia.

A princípio, pode-se estabelecer um paralelo entre os autores das duas obras, cuja atuação nos movimentos de resistência foi ativa. Tanto Fernando Gabeira (LEITE, 1997), quanto Lúcia Murat (MEDEIROS; RAMALHO, 2010), fizeram parte do MR-8, foram presos, torturados e enviados ao exílio, essa em 1971, aquele em 1970. Portanto, a produção das obras está intrinsecamente ligada a uma memória particular que se articula significativamente com o registro de memória de outros, pois, conforme Ricoeur (2007, p. 40), “não temos nada melhor que a memória para significar que algo ocorreu”, sendo assim, Halbwachs (1990, p. 39), conclui que,

Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum.

Deste modo, tanto Murat quanto Gabeira, por meio do testemunho de outros, constituem rostos, percepções e representações da ditadura militar no Brasil, de maneira que as memórias resgatadas dos depoentes comunguem com suas próprias experiências na esquerda militante.

Este período de endurecimento das leis contra os civis, obrigou a muitas mulheres e homens a viverem na clandestinidade, de acordo com a personagem, Paulo (GABEIRA, 1981, p. 72), “começava nossa vida dupla, feita de mil segredos e cumplicidades”, uma vez que os próprios grupos militantes eram também clandestinos. Mulheres e homens que, convictos em oposição ao regime, sentiram-se forçados a deixar a família, a rotina laboral e estudantil, os próprios nomes, de acordo com Gabeira (1981, p. 133), “usávamos um termo para isto: entrar na geladeira”, assumindo, portanto, um anonimato, uma não existência social. No entanto, os anos de declínio da ditadura arrefeceram o silêncio possibilitando que o anonimato fosse gradativamente desfeito, trazendo ao lume o testemunho das pessoas que foram presas, torturadas ou que perderam para o regime, parentes e amigos. Segundo Macedo (2015, p. 38),

O testemunho e a sua inscrição na cultura são recursos que permitem dar ao que aconteceu um lugar no Outro, sem o qual toda carga de angústia que acompanha o sobrevivente e seus descendentes tenderiam a ficar à deriva, a se perpetuar em uma busca incessante de um lugar de inscrição.

Na inscrição do livro, **O que é isso, companheiro?**, o autor possibilita que o testemunho seja dado por Paulo, que narra os acontecimentos em primeira pessoa, por isso, um ponto de vista particular que, no entanto, consegue, através de seu testemunho, elaborar o perfil das outras personagens, oferecendo a elas o anonimato, conforme Pereira e Cury (2019, p. 213, grifo do autor):

O narrador não se preocupa em mencionar os nomes do “amigo” e das “pessoas” ali envolvidas. No primeiro caso, o nome do embaixador americano Elbrick é referido. Mas, em ambos, os nomes dos sequestradores são omitidos. É a regra. Na maioria das cenas sobre o sequestro, os personagens são fantasmas turvados por referências coletivas: “pessoas”, “nós”, “amigos”, etc.

O anonimato era condizente com o momento histórico ao qual estavam submetidas e com as atividades as quais estavam envolvidas, portanto, o autor lança mão desse recurso na obra com o intuito de representar a condição a que se sujeitava um membro dos grupos de resistência. Como reportam os fragmentos abaixo presentes em Gabeira (1981, p. 108-122, grifo nosso), respectivamente,

Ele se curva para acender o cigarro e vemos seus dedos amarelos. A chama do fósforo ressalta as olheiras de quem dormiu pouco ou nem dormiu. Certamente era de esquerda, **o cara** parado na esquina. E, como nós, estava transtornado com o golpe militar, tentando reatar os inúmeros vínculos emocionais e políticos que se rompem num momento desses. Lembro-me de descer correndo as escadas da casa, de abrir a porta da garagem, [...] e ver ali, meio embrulhado num saco, o homem e a cara larga do homem. Dentro da kombi **as pessoas** sorriam discretamente, orgulhosas. O governo tinha aceitado nossas exigências e conversávamos durante o café da manhã. Elbrick deveria escrever outro bilhete e eu sairia dentro em pouco. Falávamos animadamente sobre a história. Um dos **amigos** disse: “É possível que a gente entre na história com esta ação.

Se Gabeira opta pelo anonimato, este é desfeito pela obra **Que bom te ver viva**, cujo recurso de inscrição utilizado por Lúcia Murat é o audiovisual, o que possibilita que a construção das personagens seja feita por elas mesmas. Assim, temos o testemunho de oito sobreviventes da ditadura militar que lutaram ou estiveram juntos às ações de guerrilha. E em oposição ao ponto de vista masculino do livro de Gabeira, na obra **Que bom te ver viva**, tem-se uma narrativa testemunhal sob a lente feminina. Essas personagens saem do anonimato, se apresentam no vídeo como Maria do Carmo Brito, Estrela Bohadana, Maria Luiza G. Rosa (Pupi), Rosalinda Santa Cruz (Rosa), Criméia de Almeida, Regina Toscano, Jessie Jane e uma testemunha, cujo impacto psicológico da repressão foi tamanho, que fê-la optar por manter-se anônima durante o testemunho (MURAT, 1989).

As testemunhas são representadas como em fichas policiais em que são registradas as informações como o nome, o estado civil, a maternidade e a profissão. A imagem da fotografia, organizada como uma 3x4, documenta como um registro de arquivos que identifica a personagem. Esse tipo de apropriação da imagem é análoga à forma com que os órgãos de repressão do Estado categorizavam os suspeitos para eventuais investigações e identificações. Outras informações sobre as testemunhas são mostradas na película como a ligação com os grupos de resistência, as ações, o período de prisão e as torturas sofridas, são adicionadas sobre um fundo de concreto delimitado por sombras das grades carcerárias, em uma explícita associação ao período de reclusão decorrente das ações realizadas.

Outro ponto importante a ser destacado, é o modo como as personagens relatam as atividades e ações de que participaram. Por meio desses testemunhos, pode-se compor um panorama da organização estratégica da guerrilha opositora, assim como uma representação da logística necessária para o sucesso das operações. Isto é observável, quando do sequestro do embaixador do Estados Unidos, Charles Elbrick, sob o ponto de vista da testemunha, Paulo, sujeito-narrador do livro **O que é isso, companheiro?** (GABEIRA, 1981, p. 117), “o sequestro se deu muito rapidamente. Na parte da manhã, nada. Na parte da tarde, o carro apareceu na hora exata”. Neste ponto, a testemunha relata a sobre a ação que iriam empetrar: o sequestro. Tal como o prévio conhecimento da rotina do sequestrado e o modo como conseguiram informações necessárias para que houvesse um planejamento da atividade e continua,

Antes passou um outro carro negro do corpo diplomático. O olheiro esteve a pique de fazer o sinal e desfechar a ação. Uma vez feito o sinal, nada mais interromperia o curso das coisas. O olheiro viu, entretanto, que o carro negro que se aproximava tinha uma bandeira. E no carro do americano já não usavam mais bandeira. Pelo menos isso tinha dito o chefe da segurança, quando namorava Vera. O olheiro se intrigou e decidiu esperar um segundo mais.

Sendo assim, é possível elaborar uma representação dos bastidores pré-ação, de modo a evidenciar que os grupos de resistência operavam de maneira estratégica e hierarquizada, sendo a ação uma atividade coletiva, mas, que posicionava cada indivíduo em um respectivo espaço. Dessa forma, de maneira coordenada, era efetivado o que antes exigiu labor e planejamento. Portanto, é crível haver nesses grupos, sujeitos que, conforme o site Memória da Ditadura, “se dedicavam a estudos e longos processos de discussão teórica, pautados em textos dos antigos revolucionários e teóricos do marxismo”, ou seja, pessoas com um substancial discernimento ideológico e elevado grau de escolaridade que, após o

cerceamento da liberdade imposto às escolas e universidades pelo AI-5³⁰ (PERES, 2008), aderiram à luta armada.

A ação é coordenada de maneira em que cada sujeito haja do modo mais preciso quanto ao tempo e ao espaço que, destinado a cada um, confere uma relação de hierarquia que por sua vez, estabelece um paralelo, a seu modo, com a própria hierarquia militar, conforme o site Memória da Ditadura (grifo deles), “cada grupo se organizava em “células”, pequenos grupos de militantes, coordenadas pelas lideranças. Essas lideranças se reuniam com as lideranças de outras células, até chegar ao comitê central da organização”. Esta forma de hierarquização pode ser percebida no relato de Bucci e Affini (1994, n.p. grifo do autor), “passa do meio-dia quando Virgílio, o “comandante militar” da operação, resolve tomar uma decisão: pausa para almoço”. Tanto o absolutismo da tomada de decisão que confere o poder de controle sobre o tempo dos outros envolvidos, quanto o termo utilizado para categorizar a personagem remetem, pois, a uma organização de estrutura marcial.

A esquerda militante, portanto, pautava-se em moldes intelectuais e militares de nações socialistas que imputavam não só uma rígida hierarquia masculina como também a manutenção desse *status* por meio de uma exclusão parcial de gênero. A participação feminina na política era ínfima desde o fechamento, no governo de Juscelino Kubitschek, da Federação de Mulheres do Brasil, organização criada pelo Partido Comunista com o intuito de organizar as mulheres conforme os ideias marxistas. No entanto, nas décadas de 1960 e 1970, “a maioria da esquerda”, como informa Teles (2015, p. 1003, grifo do autor),

Não compreendia a “questão das mulheres” e não dava importância às suas lutas específicas. Havia mulheres militantes políticas de esquerda, mas não se proclamavam feministas, expressão que significava “mulheres burguesas ou quase”, mulheres consideradas despolitizadas ou alienadas. Portanto, a ausência de organizações de mulheres de esquerda não foi sequer considerada como algo grave e não chegou a ser objeto de preocupação por parte de lideranças políticas num momento de ascensão dos movimentos populares.

E no recorte temporal em questão, essa participação não foi estimulada nem apoiada, embora, houvesse muitas mulheres nas organizações de militância de esquerda (TELES, 2015, p. 1001).

³⁰ AI-5 é a abreviatura do Ato Institucional número 5, que foi decretado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva. Vigorou até dezembro de 1978, cerceando liberdade e direitos humanos, por meio de ações arbitrárias e regimes de exceção às demais legislações vigentes. Nota da Editora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para a ditadura, a subversão não tinha gênero, prendia-se quem se indispusse contra o regime, fosse homem, mulher ou outro. No entanto, é no testemunho das mulheres de **Que bom te ver viva**, que percebe-se uma representação do lugar de fala feminino como agente da ação e como vítima da repressão do Estado, por meio da tortura, uma vez que, conforme o relato de Rosalinda Santa Cruz, uma das ouvidas por Murat, “éramos torturadas geralmente sem roupa, né? E o nosso corpo era um objeto de tortura”, sendo, pois, estupradas e vítimas do sadismo sexual dos torturadores. Consoante Arns (1987, p. 43),

A tortura foi indiscriminadamente aplicada no Brasil, indiferente a idade, sexo ou situação moral, física e psicológica em que se encontravam as pessoas suspeitas de atividades subversivas. Não se tratava apenas de produzir, no corpo da vítima, uma dor que a fizesse entrar em conflito com o próprio espírito e pronunciar o discurso que, ao favorecer o desempenho do sistema repressivo, significasse sua sentença condenatória. Justificada pela urgência de se obter informações, a tortura visava imprimir à vítima a destruição moral pela ruptura dos limites emocionais que se assentavam sobre relações efetivas de parentesco. Assim crianças foram sacrificadas diante dos pais, mulheres grávidas tiveram seus filhos abortados, esposas sofreram para incriminar seus maridos.

Essa, é representada também no livro de Gabeira (1981, p. 130), quando o narrador-protagonista testemunha sobre o destino dos envolvidos no sequestro do embaixador, dizendo que, “os participantes da ação se dispersaram a partir da noite de domingo. Dois morreram: Toledo sob torturas em São Paulo; Jonas, o comandante militar da ação, massacrado a pontapés pela equipe do Capitão Albernaz”, assim como testemunha sobre as torturas e consequência destas impetradas a outros presos políticos, trazendo uma expressiva quantidade de exemplos para a narrativa. Dentre os vários exemplos, Gabeira (1981, p. 190), registra que, “Vera estava parálitica mas não estava morta”, em uma referência direta às sequelas físicas imputadas à Vera Sílvia Araújo de Magalhães, integrante do MR-8, participante do sequestro do embaixador Elbrick e uma das integrantes dos 40 presos políticos trocados pelo embaixador alemão, Ehrenfried von Holleben, sequestrado em 11 de junho de 1970.

Após a libertação dos presos e a poucos minutos de embarcarem para o exílio argelino, foi realizado um registro fotográfico dos 40 presos políticos trocados pelo embaixador alemão, Vera Magalhães aparece na frente à direita, sentada em uma cadeira, justamente por encontrar-se debilitada devido à ação da tortura sofrida na prisão. Nesta mesma foto, que abre os testemunhos no docudrama de Murat, estão presentes também Fernando Gabeira e Maria do Carmo Brito.

Por fim, é preciso considerar que as representações são várias e há uma ampla bibliografia que aborda o período, no entanto, é necessária atenção a uma ideologia crescente, não somente no Brasil, mas, parece ser uma tendência mundial, de um revisionismo histórico que se presta a negar os campos de concentração, as relações de opressão instauradas pelos governos ditatoriais, as torturas, os desaparecimentos, as mortes, de modo a fomentar o esquecimento não só das pessoas, mas de todo um conjunto de ações e posicionamentos ideológicos que elas representam. Assim sendo, é preciso sim uma revisão da história, não de modo a negar os fatos, ao contrário, há uma necessidade cada vez mais presente de trazer ao lume aquilo que a história tradicional e oficial obscureceu.

Portanto, é uma das funções da arte denunciar, seja por meio das páginas da literatura, seja pelo cinema ou qualquer outra plataforma, os dissabores infligidos à população em nome de um posicionamento político autoritário baseado na violência e no terror. Em sociedades cujos regimes antidemocráticos emergem cerceando as liberdades individuais e coletivas, mais se faz necessário o testemunho, de maneira que este possa dar voz àquele que, por imposição, se manteve calado. Não permitindo, pois, que o esquecimento se abata sobre as pessoas que lutaram em prol de um Estado democrático, para que a memória delas, do período histórico, de suas lutas e reivindicações possam se perpetuar através das gerações vindouras, princípio fundamental para erigir a cidadania e a identidade.

REFERÊNCIAS

ARNS, Dom Paulo Evaristo. **Brasil: nunca mais**. Petrópolis: Vozes, 1987.

BUCCI, Eugênio; AFFINI, Marcelo. O incrível sequestro de Charles Elbrick. **Revista Super Interessante**, 1994. Disponível em: <https://super.abril.com.br/historia/o-incrivel-sequestro-de-charles-elbrick/>. Acesso em: 17 nov. 2020

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4. Ed. rev. e ampliada – São Paulo: Ática, 2006.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre Práticas e Representações**. Lisboa/São Paulo: Difel, 1989.

DE MARCO, Valéria. A literatura de testemunho e a violência de Estado. **Lua Nova**, São Paulo, n. 62, p. 45-68, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n62/a04n62.pdf>. Acesso em 14 out. 2020

GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?** Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais. 1990.

LEITE, Paulo Moreira. O que foi aquilo, companheiro? *In*: REIS FILHO, Daniel Aarão *et al.* **Versões e ficções: o sequestro da história**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, p. 51-60, 1997.

MACEDO, Lucíola Freitas de. O testemunho, entre o poético e o político. **Cult**, São Paulo, n. 199, mar, 2015.

MEDEIROS, Ângela Carneiro; RAMALHO, Thalita Aragão. Que bom te ver viva – Memória das Mulheres. **O Olho da História**, n. 14, Salvador (BA), junho de 2010.
<http://oolhodahistoria.ufba.br/wp-content/uploads/2016/03/angela.pdf>. Acesso: 2 dez. 2020.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

NORONHA, Danielle P. Entre a rebeldia e a ingenuidade: representações sobre as juventudes em O que é isso, companheiro? e Batismo de Sangue. **ACENO**, [S. l.], v. 2, n. 3, p. 246-261. jan./jul. 2015. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/aceno/article/view/2510>. Acesso em: 25 nov. 2020

PEREIRA, R. S.; CURY, M. Z. O que é isso, companheiro? 40 anos: entre a autobiografia, o testemunho, a entrevista e a confissão. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. l.], n. 73, p. 210-227, 2019. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i73p210-227. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/161916>. Acesso em: 2 nov. 2020.

PERES, Marta Simões. **68 à Vera**. Rio de Janeiro: UFRJ. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pesquisadanca/Marta%20Simoes%20Peres%20-%2068%20a%20Vera.pdf>. Acesso: 2 dez. 2020.

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

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

SELIGMANN-SILVA, Márcio (2008). Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>. Acesso: 12 nov. 2020.

TAIGÁ FILMES & VÍDEOS. Bom te ver viva, Que. Direção e produção de Lúcia Murat. **Youtube**, 1:38h., son., color., semidocumentário, 1989. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=U_QxtMIiaDw&t=226s. Acesso em: 20 ago. 2020.

TELES, Maria Amélia de Almeida. Violações dos direitos humanos das mulheres na ditadura. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 23, n. 3, p. 1001-1022, dez. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ref/v23n3/0104-026X-ref-23-03-01001.pdf>. Acesso: 23 nov. 2020.

VERSÃO INTEGRAL EM LÍNGUA INGLESA

Memory, testimony and representation: a comparative analysis of the works, Que bom te ver viva, by Lúcia Murat and O que é isso, companheiro? by Fernando Gabeira³¹

Wendel Souza Borges³²

INTRODUCTION

In the mid-20th century, Brazil experienced one of the most intense periods in its history. The country was governed under the aegis of the military, which imposed a climate of tension and upsurge in social order. This type of authority originated when, through a coup, the newly elected democratic government was deposed in 1964. What was supposed to be a brief stay in power lasted for 21 years, establishing a dictatorship that dissolved the National Congress, abolished the rights and civil liberties that had been won, and authorized, through decrees (Institutional Acts), the agents of military orders to investigate, arrest and imprison anyone considered suspicious.

However, even within the military regime, the Amnesty Law was signed on August 28, 1979, which loosened the laws of repression and allowed Brazilians convicted of political crimes against the State to have their sentences annulled and many were able to return to Brazil, as they were in exile. This process of social reintegration gradually re-established a civilian government with indirect elections in 1984. However, the military regime ended definitively only in 1985, when José Sarney became President of the Republic.

Thus, when the social component begins to be restored to its space, to its social place of struggles and affectivities, the traumatic experience suffered under the totalitarian regime tends to two biases, either it submerges into the depths of individual memory and remains there, but in latent silence. Or it can emerge from the individual who, by making his memory expressed through testimony, which according to Ricoeur (2007, p. 40), "constitutes the fundamental structure of transition between memory and history", then finds resonance in the social imaginary and collective memory.

³¹ Received on 11/05/2022, version approved on 01/05/2023.

³² PhD in Language Studies from the Federal University of Catalão (2022). He is currently a postdoctoral fellow in Literary Theory at the Federal University of Uberlândia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0370-6247>. LATTES ID: <http://lattes.CNPq.br/6648097605995608>. Email: wendelsborges709@gmail.com.

Therefore, conscious, and aware of the fair option that the subject has followed when dealing with the memory of the period, one agrees with Sarlo (2007, p. 45), when he states that "the subject has made a choice to deal with the memory of the period". 45), when he states that, "when the dictatorships of southern Latin America ended, remembering was an activity of restoring social and community ties lost in exile or destroyed by state violence", therefore, this article is interested in the memory and testimony of people who, oppressed by the State, were, in their own way, involved with the resistance movements to the military regime and also aims to ascertain how, through the narrative of the act of remembering, this period was represented. And for this purpose, a comparative analysis of the works **Que bom te ver viva**³³, audiovisual docudrama, by filmmaker Lúcia Murat, and **O que é isso, companheiro?**³⁴, memorialistic novel, by journalist Fernando Gabeira, will be carried out.

According to Carvalhal (2006, p. 6), "comparing is a procedure that is part of the structure of man's thinking and the organization of culture", thus, the process of comparison involving different arts, allows, in line with Chartier (1989, p.16), to elaborate possibilities of representation and "identify how in different places and times a certain social reality is constructed, thought and given to read". Therefore, through a comparative analysis of the works it was possible to elaborate a broad view of the objects under study, as well as the platform on which they were constituted, their form of conception and analysis of the elements of the narrative that compose them, such as space, time, characters, types of narrators and discourse.

REPRESENTATIONS IN MURAT AND GABEIRA

Published in 1979, the same year as the Amnesty Law, Fernando Gabeira's book *What's That, Mate?* is a memoiristic novel that recounts the involvement of a group of people linked to the guerrilla groups Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) and Aliança Libertadora Nacional (ALN) in the kidnapping of the US ambassador, Charles Burke Elbrick, on September 4, 1969. In other words, its publication takes place ten years after the event, just at the moment when the memory of the event and its consequences can be shared. According to Manuel Galich's propositions, De Marco (2004, p. 50) clarifies this type of work,

It is different from reportage, fictional narrative, research, and biography. The testimony differs from the report because it is more extensive, deals with its theme in more depth, must present a superior literary quality and is not ephemeral like the report that is linked to publication in periodicals. It is distinguished from fictional narrative because it discards fiction in favor of maintaining fidelity to the facts narrated. It differs from investigative prose in

³³ In free translation: Good to see you alive.

³⁴ In free translation: What is it, mate?

that it requires the author's direct contact with the environment, facts or protagonists that constitute his narration. Testimony is different from biography because, while the latter chooses to tell a life for its individual and singular interest, the former reconstructs the history of one or more subjects chosen for the relevance they may have in each social context.

Regardless of the differences regarding the support, since the fragment cited above deals with the literary work circumscribed to the book, the audiovisual docudrama by Lúcia Murat, *Que bom te ver viva*, released in 1989, can be inserted in this testimonial category, since according to De Marco (2004, p. 51),

One can again recognize the link between testimony and political commitment to social struggles and even a counterpoint discourse to a hegemonic version of history. However, in this field of thought, the figure of the "other" is not essential and, if the testimony is presented in this way, the conception of "other" is not restricted to the subaltern, illiterate or excluded from the spaces considered legitimate producers of knowledge; one can speak of the oppressed, but this is identified with political opposition to the current order.

Murat's work can be considered a participatory documentary (NICHOLS, 2005), as it uses resources such as interactivity, archival images, and the breaking of the fourth wall in order to evoke the viewer's attention through the speech addressed to him by the character. The film is, therefore, a collection of testimonial narratives of the oppressed, but who, acquiring a voice, identifies himself as a political opponent to the current order. Thus, they are narratives that represent the latent reality of a group that was in locu, present in remarkable situations of the dictatorship, such as resistance actions, prisons, and exile.

That is, according to Seligmann-Silva (2008, p. 66), "the narrative would therefore have, among the reasons that made it elementary and absolutely necessary, this challenge of establishing a bridge with the "others", of being able to rescue the survivor from the site of otherness", so it is a report that oscillates between the testimony of women who participated in the armed struggle of the resistance movements against the oppressive regime and the reflections and memories of a fictional character who would therefore be the other of the filmmaker, Lúcia Murat, she too, like the other witnesses, guerrilla and oppressed by the State.

The docudrama, therefore, gives these nine women the opportunity to testify to their experience in the struggle against the dictatorship and important points in their lives. In a way, the afflictions, the ideological positions, the hopes, the identities, were restored so that the individual testimony could reflect the action of a collectivity, to be configured in a credible account of survivors, previously anonymous. Therefore, both the book and the audiovisual work were, according to Noronha (2015, p. 249),

Inspired by real stories, which bring memories of people who lived their youth in the military period, from a post-dictatorial perspective, that is, a rereading of the past, elaborated years after the events. The two works also contextualized their narratives about a period close to 1968. They are two points of view on the same period of radicalization of authoritarianism and political persecution in the country, with the advent of AI-5.

It is worth noting, therefore, that in both works, memory and testimony focus on the actions that occurred in a time frame that extends from 1968, the year of the publication of Institutional Act number 5 (AI-5)³⁵, which, according to Noronha (2015, p. 250, emphasis added), "promulgated on December 13, 1968 with the aim of preventing the "communist" advance and preserving the interest of the "revolution", as the military called the coup of 64", until 1979, when the political amnesty was granted.

In the meantime, the testimony of the characters (real or fictional) of the works expresses their point of view on the Brazilian context, their engagement in the resistance movements, their relationships with members of the group, their social interactions, their ideology, their experiences as actors in the clashes and strategic actions, their losses, imprisonment, torture, exile and hope for society and democracy.

At first, a parallel can be established between the authors of the two works, whose performance in the resistance movements was active. Both Fernando Gabeira (LEITE, 1997) and Lúcia Murat (MEDEIROS; RAMALHO, 2010) were part of the MR-8, were arrested, tortured, and sent into exile, the latter in 1971 and the latter in 1970. Therefore, the production of the works is intrinsically linked to a particular memory that is significantly articulated with the memory record of others, because, according to Ricoeur (2007, p. 40), "we have nothing better than memory to mean that something happened", thus, Halbwachs (1990, p. 39), concludes that,

For our memory to take advantage of the memory of others, it is not enough that they present us with their testimonies: it is also necessary that it has not failed to agree with their memories and that there are many points of contact between one and the other so that the memory that they remind us of comes to be constituted on a common basis.

In this way, both Murat and Gabeira, through the testimony of others, constitute faces, perceptions, and representations of the military dictatorship in Brazil, so that the memories recovered from the deponent's commune with their own experiences in the militant left.

³⁵ AI-5 is the abbreviation of Institutional Act number 5, which was enacted on December 13, 1968, during the government of General Costa e Silva. It was in force until December 1978, restricting freedom and human rights, through arbitrary actions and regimes of exception to the other legislation in force. Editor's Note.

This period of hardening of laws against civilians forced many women and men to live underground, according to the character Paulo (GABEIRA, 1981, p. 72), "our double life began, made of a thousand secrets and complicities", since the militant groups themselves were also clandestine. Women and men who, convinced in opposition to the regime, felt forced to leave their families, their work and student routine, their own names, according to Gabeira (1981, p. 133), "we used a term for this: entering the refrigerator", thus assuming anonymity, a social non-existence. However, the years of decline of the dictatorship cooled the silence, allowing the anonymity to be gradually undone, bringing to light the testimony of people who were imprisoned, tortured, or lost to the regime, relatives, and friends. According to Macedo (2015, p. 38),

Testimony and its inscription in culture are resources that allow us to give what happened a place in the Other, without which all the burden of anguish that accompanies the survivor and his descendants would tend to drift, to perpetuate themselves in an incessant search for a place of inscription.

In the inscription of the book, *What is this, companion?*, the author allows the testimony to be given by Paulo, who narrates the events in the first person, therefore, a particular point of view that, however, manages, through his testimony, to elaborate the profile of the other characters, offering them anonymity, according to Pereira and Cury (2019, p. 213, emphasis added):

The narrator does not bother to mention the names of the "friend" and the "people" involved there. In the first case, the name of the American ambassador Elbrick is mentioned. But in both, the names of the hijackers are omitted. It is the rule. In most scenes about the kidnapping, the characters are ghosts clouded by collective references: "people", "we", "friends", etc.

Anonymity was consistent with the historical moment to which they were subjected and with the activities they were involved in, so the author uses this resource in the work to represent the condition to which a member of the resistance groups was subjected. As reported in the fragments below from Gabeira (1981, p. 108-122, emphasis added), respectively,

He bends down to light his cigarette and we see his yellow fingers. The flame of the match highlights the dark circles under the eyes of someone who has slept little or not at all. He was certainly left-wing, the guy standing on the corner. And, like us, he was upset by the military coup, trying to reconnect with the countless emotional and political bonds that are broken at such a time. I remember running down the stairs of the house, opening the garage door, [...] and seeing there, half wrapped in a sack, the man, and his broad face. Inside the kombi people were smiling discreetly, proud.

The government had accepted our demands and we chatted over breakfast. Elbrick was to write another note and I was to leave shortly. We talked animatedly about the story. One of the friends said: "It is possible that we will go down in history with this action."

If Gabeira opts for anonymity, this is undone by *Que bom te ver viva*, whose resource of inscription used by Lúcia Murat is the audiovisual, which allows the construction of the characters to be done by themselves. Thus, we have the testimony of eight survivors of the military dictatorship who fought or were part of guerrilla actions. And in opposition to the male point of view of Gabeira's book, *Que bom te ver viva* is a testimonial narrative through a female lens. These characters come out of anonymity, presenting themselves in the video as Maria do Carmo Brito, Estrela Bohadana, Maria Luiza G. Rosa (Pupi), Rosalinda Santa Cruz (Rosa), Criméia de Almeida, Regina Toscano, Jessie Jane, and a witness whose psychological impact of the repression was such that she chose to remain anonymous during the testimony (MURAT, 1989).

Witnesses are represented as in police files in which information such as name, marital status, motherhood, and profession are recorded. The image of the photograph, organized as a 3x4, documents as an archival record that identifies the character. This type of appropriation of the image is analogous to the way in which the State's organs of repression categorized suspects for possible investigations and identifications. Other information about the witnesses is shown in the film, such as their connection with resistance groups, their actions, the period of imprisonment and the torture they suffered, added to a concrete background delimited by shadows of prison bars, in an explicit association with the period of imprisonment resulting from the actions carried out.

Another important point to be highlighted is the way the characters report the activities and actions they participated in. Through these testimonies, one can compose an overview of the strategic organization of the opposing guerrilla, as well as a representation of the logistics necessary for the success of the operations. This can be observed when the US ambassador, Charles Elbrick, was kidnapped, from the point of view of the witness, Paulo, subject-narrator of the book *What's this, mate?* (GABEIRA, 1981, p. 117), "the kidnapping happened very quickly. In the morning, nothing. In the afternoon, the car appeared at the exact time". At this point, the witness reports on the action they were going to take: the kidnapping. Such as the prior knowledge of the kidnapped person's routine and the way they got the necessary information to plan the activity and continue,

Earlier another black car from the diplomatic corps passed by. The scout was on the verge of giving the signal and carrying out the action. Once the signal was given, nothing else would interrupt the course of things. The scout saw, however, that the black car approaching had a flag. And the American's car no longer wore a flag. At least that was what the head of security had said when he was dating Vera. The scout was puzzled and decided to wait a second longer.

Thus, it is possible to elaborate a representation of the pre-action backstage, in order to show that the resistance groups operated in a strategic and hierarchical way, with the action being a collective activity, but which positioned each individual in a respective space. Thus, in a coordinated manner, what previously required labor and planning was carried out. Therefore, it is believable that in these groups there were subjects who, according to the website *Memória da Ditadura*, "dedicated themselves to studies and long processes of theoretical discussion, based on texts of the old revolutionaries and theorists of Marxism", that is, people with a substantial ideological discernment and a high degree of education who, after the curtailment of freedom imposed on schools and universities by AI-5 (PERES, 2008), joined the armed struggle.

The action is coordinated in such a way that each subject has the most precise way as to the time and space that, destined to each one, confers a relationship of hierarchy that, in turn, establishes a parallel, in its own way, with the military hierarchy itself, according to the site *Memory of the Dictatorship* (their emphasis), "each group was organized into "cells", small groups of militants, coordinated by the leaders. These leaders met with the leaders of other cells, until they reached the central committee of the organization". This form of hierarchization can be seen in Bucci and Affini's account (1994, n.p. emphasis added), "it was past noon when Virgílio, the "military commander" of the operation, decided to have a plan: lunch break". Both the absolutism of the decision making that gives the power of control over the time of the others involved, and the term used to categorize the character refer, therefore, to an organization of martial structure.

The militant left, therefore, was based on intellectual and military molds of socialist nations that imputed not only a rigid male hierarchy but also the maintenance of this status through a partial gender exclusion. Women's participation in politics had been minimal since the closure, under Juscelino Kubitschek, of the Federation of Women of Brazil, an organization created by the Communist Party to organize women according to Marxist ideas. However, in the 1960s and 1970s, "the majority of the left", as Teles (2015, p. 1003, emphasis added) reports,

Did not understand the "women's question" and did not attach importance to their specific struggles. There were women left-wing political activists, but they did not proclaim themselves feminists, an expression that meant "bourgeois women or almost", women considered depoliticized or alienated. Therefore, the absence of left-wing women's organizations was not even considered as something serious and was not even an object of concern for political leaders at a time of the rise of popular movements.

And in the time frame in question, this participation was neither encouraged nor supported, although there were many women in left-wing militant organizations (TELES, 2015, p. 1001).

FINAL CONSIDERATIONS

For the dictatorship, subversion had no gender, anyone who spoke out against the regime was arrested, be it man, woman or other. However, it is in the testimony of the women in *Que bom te ver viva* that one can perceive a representation of the female place of speech as an agent of action and as a victim of state repression through torture, since, according to the account of Rosalinda Santa Cruz, one of those heard by Murat, "we were tortured usually without clothes, right? And our body was an object of torture", thus being raped and victims of the torturers' sexual sadism. According to Arns (1987, p. 43),

Torture was indiscriminately applied in Brazil, regardless of age, sex or moral, physical, and psychological situation in which people suspected of subversive activities were. It was not just a matter of producing pain in the victim's body that would make him or her conflict with his or her own spirit and pronounce a speech that, by favoring the performance of the repressive system, would mean his or her condemnatory sentence. Justified by the urgency of obtaining information, torture aimed to inflict moral destruction on the victim by breaking down the emotional boundaries that were based on effective kinship relations. Thus, children were sacrificed before their parents, pregnant women had their children aborted, wives suffered to incriminate their husbands.

This is also represented in Gabeira's book (1981, p. 130), when the narrator-protagonist testifies about the fate of those involved in the ambassador's kidnapping, saying that "the participants in the action dispersed from Sunday night. Two died: Toledo under torture in São Paulo; Jonas, the military commander of the action, massacred with kicks by Captain Albernaz's team", as well as testifying about the torture and its consequences imposed on other political prisoners, bringing an expressive number of examples to the narrative. Among the various examples, Gabeira (1981, p. 190), records that, "Vera was paralyzed but not dead", in a direct reference to the physical sequelae attributed to Vera Sílvia Araújo de Magalhães, a member of the MR-8, participant in the kidnapping of Ambassador Elbrick and one of the members of the 40 political prisoners exchanged for the German ambassador, Ehrenfried von Holleben, kidnapped on June 11, 1970.

After the release of the prisoners and a few minutes before they embarked for Algerian exile, a photographic record was made of the 40 political prisoners exchanged for the

German ambassador, Vera Magalhães appears in front on the right, sitting in a chair, precisely because she was weakened due to the torture suffered in prison. In this same photo, which opens the testimonies in Murat's docudrama, Fernando Gabeira and Maria do Carmo Brito are also present.

Finally, it is necessary to consider that the representations are various and there is a wide bibliography that addresses the period, however, it is necessary to pay attention to a growing ideology, not only in Brazil, but, it seems to be a worldwide trend, of a historical revisionism that lends itself to denying the concentration camps, the relations of oppression established by dictatorial governments, torture, disappearances, deaths, in order to foster the forgetfulness not only of people, but of a whole set of actions and ideological positions that they represent. Therefore, a revision of history is necessary, not in order to deny the facts, on the contrary, there is an increasingly present need to bring to light what traditional and official history has obscured.

Therefore, it is one of the functions of art to denounce, whether through the pages of literature, cinema or any other platform, the hardships inflicted on the population in the name of an authoritarian political position based on violence and terror. In societies whose anti-democratic regimes emerge, curtailing individual and collective freedoms, testimony is even more necessary, so that it can give voice to those who, by imposition, have remained silent. Therefore, not allowing oblivion to befall the people who fought for a democratic state, so that their memory, the historical period, their struggles, and demands can be perpetuated through future generations, a fundamental principle for building citizenship and identity.

REFERENCES

ARNS, Dom Paulo Evaristo. **Brasil: nunca mais**. Petrópolis: Vozes, 1987.

BUCCI, Eugênio; AFFINI, Marcelo. O incrível sequestro de Charles Elbrick. **Revista Super Interessante**, 1994. Available at: <https://super.abril.com.br/historia/o-incrivel-sequestro-de-charles-elbrick/>. Access on: nov. 17, 2020.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4. Ed. rev. e ampliada – São Paulo: Ática, 2006.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre Práticas e Representações**. Lisboa/São Paulo: Difel, 1989.

DE MARCO, Valéria. A literatura de testemunho e a violência de Estado. **Lua Nova**, São Paulo, n. 62, p. 45-68, 2004. Available at: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n62/a04n62.pdf>. Access on: out. 14, 2020.

GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?** Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais. 1990.

LEITE, Paulo Moreira. O que foi aquilo, companheiro? *In*: REIS FILHO, Daniel Aarão *et al.* **Versões e ficções: o sequestro da história.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, p. 51-60, 1997.

MACEDO, Lucíola Freitas de. O testemunho, entre o poético e o político. **Cult**, São Paulo, n. 199, mar, 2015.

MEDEIROS, Ângela Carneiro; RAMALHO, Thalita Aragão. Que bom te ver viva – Memória das Mulheres. **O Olho da História**, n. 14, Salvador (BA), junho de 2010. Available at: <http://oolhodahistoria.ufba.br/wp-content/uploads/2016/03/angela.pdf>. Access on: dez. 2, 2020.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas, SP: Papirus, 2005.

NORONHA, Danielle P. Entre a rebeldia e a ingenuidade: representações sobre as juventudes em O que é isso, companheiro? e Batismo de Sangue. **ACENO**, [S. l.], v. 2, n. 3, p. 246-261. jan./jul. 2015. Available at: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/aceno/article/view/2510>. Access on: nov. 25, 2020.

PEREIRA, R. S.; CURY, M. Z. O que é isso, companheiro? 40 anos: entre a autobiografia, o testemunho, a entrevista e a confissão. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. l.], n. 73, p. 210-227, 2019. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i73p210-227. Available at: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/161916>. Access on: nov. 2, 2020.

PERES, Marta Simões. **68 à Vera.** Rio de Janeiro: UFRJ. Available at: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pesquisadanca/Marta%20Simoes%20Peres%20-%2068%20a%20Vera.pdf>. Access on: dez. 2, 2020.

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

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

SELIGMANN-SILVA, Márcio (2008). Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Available at: <https://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>. Access on: nov. 12, 2020.

TAIGÁ FILMES & VÍDEOS. Bom te ver viva, Que. Direção e produção de Lúcia Murat. **Youtube**, 1:38h., son., color., semidocumentário, 1989. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=U_QxtMIiaDw&t=226s. Access on: ago. 20, 2020.

TELES, Maria Amélia de Almeida. Violações dos direitos humanos das mulheres na ditadura. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 23, n. 3, p. 1001-1022, dez. 2015. Available at:

<https://www.scielo.br/pdf/ref/v23n3/0104-026X-ref-23-03-01001.pdf>. Access on: nov. 23, 2020.