

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM LETRAS

Matusa Mendes da Trindade

**BIOGRAFIA E REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA: A TÊNUE LINHA  
ENTRE REALIDADE E FICÇÃO EM *OLGA*, DE FERNANDO MORAIS**

Santa Maria, RS  
2023

Matusa Mendes da Trindade

BIOGRAFIA E REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA: A TÊNUE LINHA ENTRE  
REALIDADE E FICÇÃO EM OLGA, DE FERNANDO MORAIS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Brum Santos

Santa Maria, RS  
2023

Trindade, Matusa Mendes da  
BIOGRAFIA E REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA: A TÊNUE LINHA ENTRE  
REALIDADE E FICÇÃO EM OLGA, DE FERNANDO MORAIS /  
Matusa Mendes da Trindade.- 2023.  
160 p.; 30 cm

Orientador: Pedro Brum Santos  
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS,  
2023

1. Biografia 2. Representação 3. História 4. Personagem  
5. Herói I. Santos, Pedro Brum II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, MATUSA MENDES DA TRINDADE, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Tese) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

**Matusa Mendes da Trindade**

**BIOGRAFIA E REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA: A TÊNUE LINHA ENTRE  
REALIDADE E FICÇÃO EM OLGA, DE FERNANDO MORAIS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Doutora em Letras**.

**Aprovada em 16 de agosto de 2023**

---

Pedro Brum Santos, Dr (UFSM)  
(Presidente/Orientador)

---

Ana Claudia de Oliveira da Silva, Dr. (IFFAR)

---

Lizandro Carlos Calegari, Dr. (UFSM)

---

Marcia Ivana de Lima e Silva, Dr. (UFRGS)  
(por videoconferência)

---

Raquel Trentin Oliveira, Dr. (UFSM)

Santa Maria, RS  
2023

## **DEDICATÓRIA**

Dedico para a minha mãe, Leila, por ser a minha pessoa, além de ter me dado algo ainda maior que a vida: o amor pelos livros.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao meu orientador Pedro Brum Santos pela paciência, ensinamentos e a boa vontade de sempre, nesse período complicado da minha vida. Professor, não existem palavras neste mundo para agradecê-lo! Levo para a minha vida o seu exemplo! Muito Obrigada!

Ao meu marido Zoel, por ter sido meu companheiro em todas as viagens para Santa Maria, por entender as minhas escolhas e ser meu apoio incondicional. NEOQUEAV.

Aos meus pais Leila e Dejair, por fazerem o possível e o impossível por mim nesses anos conturbados e principalmente a minha mãe por toda a digitação de folhas ilegíveis e leituras de artigos e livros que não faziam parte de seu repertório.

As três mulheres maravilhas da minha família: Lilian, Magda e Isabela por serem meu porto seguro e a certeza de que nunca estarei sozinha nessa travessia que se chama vida.

Ao meu sobrinho Felipe, por ter nascido no dia da minha qualificação e sempre dar os melhores abraços, que são o meu consolo nos dias difíceis.

Ao meu colega e amigo Rubens Matheus, por todo o apoio, memes e palavras amigas em todas as crises, mesmo que no meio da madrugada.

Aos meus colegas e amigos do PPGL João Paulo Masotti e Sabrina Siqueira pelo apoio no meu pior momento. Sem vocês, não sei se estaria concluindo esse trabalho.

Aos meus irmãos Luana e André pelo apoio de sempre.

À professora Luciana Montemezzo, que deu vida à Literatura Comparada e se tornou um exemplo para mim.

À funcionária Hellen do PPGL pelas incansáveis orientações e auxílio.

A todos os professores do PPGL que tornaram minha travessia mais bonita com tanto conhecimento.

Aos membros da banca de qualificação e defesa: professora Ana Claudia Oliveira, Lizandro Callegari, Raquel Trentin e Marcio Miranda Alves pela leitura atenciosa e excelentes contribuições que me ajudaram a chegar até aqui, assim como a professora Marcia Ivana Lima e Silva, pelas suas palavras de incentivo que tanto me motivaram na defesa.

Aos meus colegas e amigos da URCAMP, que sempre me incentivaram e apoiaram.

Ao poeta maior, por todas as oportunidades, mas principalmente por estar viva para concluir este trabalho!

## **EPÍGRAFE**

“Lutei pelo justo, pelo bom e pelo melhor do mundo. Prometo-te agora, ao despedir-me, que até o último instante não terão porque se envergonhar de mim.”

Carta de despedida de Olga



## RESUMO

### BIOGRAFIA E REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA: A TÊNUE LINHA ENTRE REALIDADE E FICÇÃO EM *OLGA*, DE FERNANDO MORAIS

AUTORA: Matusa Mendes da Trindade  
ORIENTADOR: Prof. Dr. Pedro Brum Santos

O presente estudo tem como objetivo realizar uma análise de *Olga*, de Fernando Morais, observando como uma personagem histórica se configura em uma biografia. O percurso metodológico parte de um levantamento de concepções de história, literatura, biografia e as relações entre elas estabelecidas, a fim de entendermos a trajetória desenvolvida pelo autor. Para tal, nos debruçamos na relação entre História e Literatura. Em seguida, exploramos a questão da memória, a qual está intimamente ligada às teorias sobre biografia e à própria obra estudada, pois o autor embasou grande parte de sua pesquisa nas lembranças de pessoas que conviveram com a protagonista em diferentes momentos. Com isso, observamos que o enaltecimento da personagem principal é evidente, o que nos levou a optar por relacioná-la com a concepção de herói, realizando uma breve análise dessa visão na história e nas teorias existentes. Ademais, identificamos os padrões de heroicização utilizados pela teoria de Joseph Campbell (2007), e como o desenvolvimento de Fernando Morais contribui para a confirmação do heroísmo de Olga, através de suas escolhas de texto e conteúdo. O autor, desse modo, procura tornar viva a imagem de Olga, presa pela ditadura do Estado Novo, grávida, deportada e que encerra sua vida em um campo de concentração nazista. Trata-se de uma personagem deixada às margens dos livros de história e que, fruto do labor de Morais, ressurgiu aos olhos do leitor como uma heroína moderna, que vai além do papel de esposa de Luis Carlos Prestes, para assumir o lado de quem, como afirma o texto, “lutou pelo justo, pelo bom e pelo melhor do mundo”.

**Palavras-chave:** História. Biografia. Personagem. Herói.

## ABSTRACT

### **BIOGRAPHY AND LITERARY REPRESENTATION: THE TENUOUS LINE BETWEEN REALITY AND FICTION IN OLGA, BY FERNANDO MORAIS**

AUTHOR: Matusa Mendes da Trindade  
ADVISOR: Prof. Dr. Pedro Brum Santos

The present study aims at an analysis of Olga, by Fernando Morais, observing how a historical character is configured in a biography. The methodological route starts from a survey of conceptions of history, literature, biography and the relations between them established in order to understand the trajectory developed by the author. To do so, we focus on the relationship between History and Literature. Next, we explore the issue of memory, which is closely linked to theories about biography and to the studied work itself, as the author based much of his research on the memories of people who lived with the protagonist at different times. With that, we observe that the praise of the main character is evident, which led us to choose to relate it with the conception of hero, carrying out a brief analysis of this vision in history and in existing theories. Furthermore, we identify the patterns of heroicization used by Campbell's theory (2007), and how the development of Fernando Morais contributes to the confirmation of Olga's heroism, through her choices of text and content. The author, in this way, seeks to bring to life the image of Olga, arrested by the Estado Novo dictatorship, pregnant, deported and ending her life in a Nazi concentration camp, the result of Moraes' work, reappears in the eyes of the reader as a modern heroine, who goes beyond the role of wife of Luis Carlos Prestes, to take the side of those who, as the text states, "fought for justice, for good and for the best of the world".

**Keywords:** History. Biography. Character. heroine.

## SUMÁRIO

<b>1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>12</b>
<b>2 FATOS HISTÓRICOS E PROBLEMÁTICA DA REPRESENTAÇÃO .....</b>	<b>18</b>
2.1 FERNANDO MORAIS E OLGA: VISIBILIDADE PARA UMA HEROÍNA .....	18
2.2 OLGA: A OBRA.....	20
2.3 A VISIBILIDADE PARA OLGA ATRAVÉS DA FORTUNA CRÍTICA .....	25
2.4 RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA .....	32
2.5 AS TÊNUES LINHAS DA HISTÓRIA .....	42
2.5.1 Década de 1920: Alemanha da Juventude de Olga .....	45
2.5.2 A coluna Prestes .....	46
2.5.3 De 1928 a 1934: Moscou .....	47
2.5.4 De 1934 a 1936: O Brasil que Olga viveu.....	47
2.5.5 De 1937 a 1942: Olga na Alemanha Nazista .....	51
2.5.6 O partido Comunista de Olga e o processo identitário estabelecido .....	56
2.6 UM OLHAR SOBRE A CONCEPÇÃO DE BIOGRAFIA .....	59
2.7 UM OLHAR SOBRE A MEMÓRIA NO ESTUDO DE OLGA .....	73
<b>3 REALIDADE E FICÇÃO .....</b>	<b>84</b>
3.1 UMA REFLEXÃO SOBRE A PERCEPÇÃO DE PERSONAGEM .....	85
3.2 O HERÓI NA LITERATURA .....	90
3.3 A HEROICIZAÇÃO DE UMA BIOGRAFADA .....	100
3.3.1 Um herói feminino .....	114
3.3.2 Personagens adjuvantes para a heroicização de Olga .....	129
3.3.3 Leocádia.....	130
3.3.4 Prestes .....	132
3.3.5 As cartas na caracterização de Olga .....	134
3.3.6 Uma análise da representação do corpo para o entendimento da caracterização de Olga .....	139
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>147</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>152</b>

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“Se os mundos ficcionais são tão confortáveis, por que não tentar ler o mundo real como se fosse uma obra de ficção?” (ECO, 1994, p.123). A pergunta de Umberto Eco em *Seis passeios pelo bosque da ficção* apresenta a principal questão discutida quando se estuda ou até mesmo se pensa em Literatura: a representação. Ao analisarmos tal relação, surgem alguns questionamentos: se a literatura é uma representação da realidade, ou verossimilhança, ou a mimesis de Auerbach, o que um autor de biografia faz? Ele não tenta realizar a leitura de um mundo real como se fosse ficção? Seus personagens não se tornam heróis de uma história, como Quixote, Romeu ou tantos outros, admirados pelos leitores no decorrer dos séculos? Dessa forma, esta pesquisa foi nutrida pela necessidade de uma reflexão sobre de que modo uma obra biográfica pode ser caracterizada como ficção, enfatizando a personagem e, ainda, como ela se desenvolve no decorrer da narrativa.

Sendo assim, desde o princípio da pesquisa, tivemos como objetivo principal estudar os recursos discursivos da biografia e da ficção tal como aparecem na obra *Olga*, de Fernando Morais, e o alcance desses recursos para o redimensionamento da narrativa. A opção por esse livro surgiu da necessidade de analisar as nuances de uma personagem que foi limitada a um papel secundário na história brasileira, sendo apenas a mulher de Prestes entregue grávida por Getúlio Vargas aos nazistas.

Cabe salientar também a necessidade da pesquisadora em, mais uma vez, ressaltar o nome de Olga Benário Prestes nos bancos acadêmicos, afinal, apesar da relevância da obra, há poucos estudos referentes a ela, tanto que conseguimos apresentar, nesta pesquisa, uma breve leitura sobre a totalidade daqueles já concluídos. Isso sem esquecer que a história de Olga é de suma importância: alguém capaz de romper o papel imposto pela sociedade, pois se trata de um indivíduo que, em razão de lutar por seus ideais, tornou-se vítima do maior genocídio já ocorrido no mundo.

Dessa forma, a obra escrita por Fernando Morais configura o que uma narrativa deve ter: uma grande personagem. O autor conta a vida de Olga Benário desde a juventude até a morte no campo de concentração nazista.<sup>1</sup> Observa-se a evolução da protagonista no decorrer da narrativa, tornando-se uma mulher que lutou e morreu

---

<sup>1</sup> O que corresponde a um período histórico que vai de 1933 a 1945, interregno marcado por guerra mundial, ascensão do nazi-facismo e resistência popular inspirada no comunismo soviético.

pelos seus ideais. Para os brasileiros, até o lançamento da referida obra, ela era, em muitos casos, apenas a esposa de Luiz Carlos Prestes. Olga Benário, no entanto, precisava ser reconhecida como alguém que fez escolhas, lutou e morreu por elas, algo que Fernando Morais conseguiu desenvolver.

Destarte, não poderíamos optar por outra obra para o presente estudo, pois uma das indagações feitas inicialmente, ainda no projeto de pesquisa, se seria possível, em uma biografia de uma personagem histórica, a impessoalidade tão necessária para o estudo da história, não ocorreria na obra estudada. Isso porque Fernando Morais, encantado com Olga Benário, a enaltece de modo a afastá-la dos dados históricos para caracterizá-la como uma heroína, uma grande personagem, postura que aproxima o livro de uma ficção. Afinal, Hayden White explica que há “o grau em que o discurso do historiador e do escritor imaginativo se sobrepõem, se assemelham ou se correspondem mutuamente” (1994, p. 137), portanto, o limite entre história e ficção é muito tênue. Por isso, o presente estudo debruçou-se na tentativa de compreender de que forma uma personagem histórica, ou seja, alguém que realmente existiu, se caracteriza em uma obra literária.

Conforme a afirmação de Sandra Pesavento, “a representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele” (2004, p. 39), com isso, não haveria outra forma de entender os fatos históricos a não ser através das representações realizadas pelo próprio historiador. Logo, “isso fará da História também uma tentativa de representações do passado, que formula versões – compreensíveis, plausíveis, verossímeis – sobre experiências que se passam por fora do vivido” (PESAVENTO, 2004, p.42). Sendo assim, mais uma vez, é necessário entender que não é possível estruturar uma narração de uma vida sem ser uma representação.

O percurso metodológico desta pesquisa parte de um levantamento de concepções de história, literatura, biografia e as relações entre elas estabelecidas, a fim de entendermos a trajetória que Fernando Morais desenvolveu de Olga. A partir disso, optamos por dividir a pesquisa em duas partes: a primeira inicia com uma breve introdução sobre representação para situar a articulação desenvolvida no trabalho, para assim, apresentar o autor Fernando Morais, sua carreira como jornalista, ressaltando suas obras e o quanto seu trabalho como biógrafo tem importância em nosso país.

Consideramos relevante apresentar uma espécie de sumário, como segundo

item dessa parte, com uma breve descrição da história da personagem em cada capítulo, para facilitar o entendimento de quem está lendo este trabalho caso precise compreender de que maneira o autor estruturou a obra. Cabe salientar, ainda, que esse sumário é essencial para a percepção de que se a história de Olga Benário fosse descrita apenas em fatos, seria somente uma trajetória de sua vida. Essa, inclusive, é uma das críticas de Bourdieu (2006) às biografias, mas que não se observa em *Olga*, pois há uma escolha do autor em organizar as ações e situações vividas pela protagonista para que ela seja enaltecida. Na sequência, como já citado, realizamos a leitura da fortuna crítica da obra estudada, que nos pareceu limitada pela falta de publicações sobre ela.

Em seguida, nos debruçamos na relação entre História e Literatura, que se torna essencial neste estudo, pois, ao observarmos a tênue linha entre elas, precisaríamos entender como essa relação foi apresentada ao longo de diversos estudos, e assim, realizarmos uma leitura sobre o que as aproxima e o que as distingue através de diversas épocas e teorias. Nossa opção por um breve relato dos períodos históricos como eram apresentados na obra, se deu por observarmos que, ao optarmos por um estudo voltado a analisar a relação da literatura com a história em uma biografia e, dessa forma, como se configura a construção de uma personagem histórica, torna-se de suma importância identificarmos os fatos históricos pelos quais a protagonista transita. Tais fatos, enfatizamos, fazem parte da construção de Olga como pessoa, bem como, são fundamentais para entendermos de que modo o autor os empregou para desenvolvê-la enquanto personagem e, ainda, o que foi utilizado para marcar determinadas características que Moraes, intencionalmente, buscava enfatizar. Destaca-se, entre elas, o heroísmo.

No item seguinte, sobre a concepção de Biografia, realizamos um levantamento acerca do conceito e a formulação discursiva, afinal, é de suma importância tal compreensão para o entendimento acerca das relações iniciadas no item anterior. Em seguida, exploramos a questão da memória, a qual está intimamente ligada às teorias sobre biografia e à própria obra estudada, pois o autor embasou grande parte de sua pesquisa nas lembranças de pessoas que conviveram com a protagonista em diferentes momentos da vida dela.

Com isso, a segunda parte, intitulada *Realidade e ficção*, inicia com uma breve reflexão sobre o conceito de personagem, pois todo o livro de Moraes é construído ao redor dela. Além disso, uma vez que o enaltecimento da protagonista é evidente,

optamos por relacioná-la com a concepção de herói, realizando uma breve análise dessa visão na história e nas teorias existentes, o que corresponde ao nosso item seguinte.

A fim de melhor compreendermos essa percepção, procedemos a uma análise do processo de heroicização da biografada. Nesse momento, nos debruçamos sobre passagens do livro e identificamos as técnicas utilizadas para que o leitor consiga desenvolver um sentimento de solidariedade e empatia com o drama vivido pela heroína. No item seguinte, identificamos esses padrões de heroicização utilizados pela teoria da trajetória do herói de Campbell (2007), e como o desenvolvimento de Fernando Morais contribui para a confirmação do heroísmo de Olga.<sup>2</sup>

Nessa estrutura, há elementos que auxiliam no processo de enaltecimento da personagem, entre eles as personagens adjuvantes. Na obra de Morais, a figura de dona Leocádia Prestes, a sogra que Olga nunca conheceu, mas que luta pela liberdade da nora e, mesmo não alcançando libertá-la, consegue salvar sua neta pode ser considerada uma personagem adjuvante. Da mesma forma, o marido de Olga, Luis Carlos Prestes, também se encaixa em tal categoria, pois, historicamente, possui relevância muito superior à esposa. Porém, na narrativa de Morais, aparece em segundo plano, justamente para destacar a importância da protagonista.

Ademais, o penúltimo item destaca outro elemento que, em nossa leitura, merece destaque: a utilização, pelo autor, das cartas de Olga endereçadas tanto para a sogra, quanto para o marido. Tais cartas são de suma importância para que haja uma “intimização” (GOMES, 2004) da personagem, tornando possível conhecer melhor as ideias e os sentimentos mais profundos de Olga. Ângela de Castro Gomes explica que “a correspondência constitui, simultaneamente, o sujeito e seu texto” (2004, p. 19) e, através destas, podemos entender determinados posicionamentos, bem como compreender o modo pelo qual a protagonista se relacionava e percebia o mundo ao seu redor.

Para encerrar, como último item de nossa pesquisa, optamos por refletir sobre

---

<sup>2</sup> Durante a sessão de defesa da tese foi feita a sugestão de que utilizássemos, também, a abordagem de Mauren Murdock que trata da jornada da heroína. Tendo em conta que isso implicaria em mudança significativa de nosso roteiro, preferimos manter a abordagem de Campbell. Consignamos, de qualquer modo, reconhecimento sobre a importância da teoria de Murdock, para quem a heroína passaria por uma jornada semelhante a de Campbell, mas que contemplaria principalmente as questões do feminino, o que desenvolveremos em futuros estudos sobre *Olga*.

a representação do corpo na obra. Considera-se essa questão relevante, porque uma das principais maneiras de materialização de qualquer pensamento é o corpo, pois ele evidencia as relações com o mundo e, na obra, isso é muito marcante no processo de identificação de Olga como heroína. O corpo além dele ser de natureza física, é também um vetor semântico, e essas relações perpassam toda a narrativa.

Percebemos que várias questões precisaram ser levantadas para que pudéssemos finalmente compreender o processo de configuração de Olga de uma personagem histórica para uma literária. A primeira relação a salientar aqui é que, em muitos casos, o leitor entende a biografia como um gênero fechado, no qual não pode haver questionamentos sobre a veracidade do narrado. Esse ponto a difere do romance, o qual permite a transformação dos fatos históricos, pois há a ficcionalização do enredo a fim de valorizar a personagem. No entanto, cabe salientar que, mesmo produzida sob a referência de fontes fidedignas, a biografia é suscetível à incerteza dos seus dados e de suas fontes. Além disso, há a questão da relação com a memória das pessoas que viveram aquele fato, logo, há também a subjetividade delas.

Observamos também a crítica de Bourdieu (2006), o qual trata sobre a limitação que o gênero biográfico traria ao sujeito, pois descreveria apenas a trajetória da vida, dados, sem os pormenores, as individualidades que realmente o tornariam humano. Não é o que se percebe na obra estudada, pois Fernando Morais, a partir de dados, documentos e entrevistas, concretiza uma personagem reconstruída por sua interpretação — sobretudo pela necessidade de transformar Olga em uma heroína —, ao utilizar elementos literários para preencher as lacunas que a história e a memória não conseguiram completar.

Para isso, tornou-se necessário observar a importância do herói em um romance, pois, para Carlos Reis (1987), o herói é aquela figura central e, nesse sentido, a narrativa desdobra-se em função dele. Thomas Carlyle (1998) considera o herói como a encarnação do universal; pois, sendo o homem produto de sua época, só os verdadeiramente grandes vão além dessa limitação do tempo e do espaço, sobrepondo o caráter individual do herói. Logo, a biografia seria uma maneira de conhecer a história, conforme argumenta o teórico: “a história do mundo nada mais é que a biografia dos grandes homens” (CARLYLE, 1998, p. 55). É uma demonstração de figuras que vão além do humano, seres quase divinos, os quais merecem ser exaltados por abandonar sua individualidade em favor de um coletivo. Por isso, entendemos que Fernando Morais apresentou Olga como uma heroína e, para tal,



utilizou de técnicas narrativas a fim de criar no leitor, inicialmente, assombro e admiração e, mais tarde, empatia e solidariedade quando a protagonista vive o drama de ser presa, deportada, perder a filha e ser morta no campo de concentração.

Além disso, compreende-se que esses padrões e a estrutura narrativa contribuem para o heroísmo de Olga. O processo de enaltecimento da protagonista inicia pela escolha lexical de Fernando Morais desde o prefácio do livro, pois o autor utiliza expressões de modo a indicar seu fascínio pela história de Olga, bem como o que objetiva com a narrativa. Ao mesmo tempo, Morais demonstra ao leitor que espécie de história este irá acompanhar, assim como o tipo de personagem, como quando explica: “os poucos sobreviventes que testemunharam sua **saga**” (MORAIS, 2017, p.7, grifo nosso) ou no caso de “**Heroína nacional** cujo nome batiza dezena de escolas e fábricas”, ou seja, a heroicização da personagem.

## 2 FATOS HISTÓRICOS E PROBLEMÁTICA DA REPRESENTAÇÃO

O conceito de representação é amplamente discutido e usado por Roger Chartier (1990) em sua obra *A História Cultural: entre práticas e representações*. Para o historiador francês, a problemática diz respeito à visão (no sentido de ideia ou imagem) que um determinado grupo social ou indivíduo cria ou tem de um objeto (este pode ser uma pessoa, um período histórico, um acontecimento), sendo que esta representação está diretamente ligada a forma como este grupo/indivíduo percebe o mundo.

Produto de uma prática, a representação é indissociável da memória social criada a partir de discursos que se socializam e que representam sistemas que dizem respeito a indivíduos e fatos situados no tempo e no espaço. Lidar com biografia, como na presente proposta, significa reconhecer que, para além dos fatos, permanecem as representações, em especial quando não fomos sujeitos atuantes à época das situações contadas. O que sabemos sobre tais situações é apenas aquilo que outros contam e testemunham, seja através dos livros de história, dos romances e do longo capítulo de memórias e biografias.

De modo a situar nosso objeto de estudo e permitir que possamos promover as articulações complexas entre história, como ente coletivo, e biografia, como expressão que repousa sobre uma personagem e suas relações individuais e coletivas, começamos por recuperar alguns aspectos atinentes à composição estrutural do livro *Olga* e a dados relativos à sua fortuna crítica, que a obra acumula desde o seu lançamento.

### 2.1 FERNANDO MORAIS E OLGA: VISIBILIDADE PARA UMA HEROÍNA

Fernando Gomes de Moraes nasceu em Mariana, estado de Minas Gerais, em 22 de julho de 1946. Jornalista de formação acadêmica, trabalhou em diversos órgãos de imprensa, como *Jornal da Tarde*, *Revista Veja*, *TV Cultura* e *Portal de Notícias IG*, tendo recebido três vezes o prêmio Esso e quatro o prêmio Abril de Jornalismo. Além disso, foi deputado estadual pelo estado de São Paulo por oito anos (1979 a 1983); mais tarde, de 1988 a 1991, foi secretário de Cultura e, de 1991 a 1993, de Educação, sempre do estado de São Paulo.

Lançou, até o momento, dez livros, sendo quatro deles biografias. Moraes é

conhecido como um dos maiores biógrafos do Brasil, principalmente pelo sucesso de *Olga*. O escritor considera que suas obras são grandes reportagens, pois, no mundo atual, não há espaço para a circulação desse gênero literário, o que faz com que ele próprio se coloque como pertencente a “outra geração de jornalismo”.

Uma das grandes questões sobre essa relação ficção/realidade é a maneira como o autor desenvolve suas obras, com descrições detalhadas, típicas de um escritor de ficção. O próprio Fernando Morais explica que considera essa forma de narrativa como um respeito ao leitor. Afinal, ele merece receber o máximo de detalhes sobre o que lerá. Outra questão abordada por Morais é sobre a problemática da subjetividade do autor na composição da biografia. Nesse sentido, ressalta:

O que são os Evangelhos? Não são nem versões, são visões diferentes do mesmo fato. Não há nada mais subjetivo do que a objetividade. O simples fato de você ter escolhido determinado tema já é algo subjetivo. [...] E isso vale para rigorosamente tudo. Eu abro *Olga*, na apresentação do livro, falando que aquela é a minha história. Se você, na mesma época que eu, estivesse fazendo um livro sobre Olga Benário, provavelmente sairia um livro diferente. Porque você é diferente de mim, seu olho é diferente do meu. Sua formação é diferente da minha, e isso vai se refletindo na sua vida inteira, em todas as suas escolhas. (MORAIS, 2021)

A respeito desse tema, François Dosse (2015) enfatiza que os biógrafos costumam escolher seus biografados por empatia ou afinidade. O teórico ainda defende que passar anos pesquisando alguém que não fosse do agrado do pesquisador seria realmente um processo árduo, com isso, podemos pensar em nossas pesquisas universitárias, que também são definidas por algum tipo de simpatia pelo objeto de estudo.

A maioria dos estudos já existentes sobre a obra de Fernando Morais salientam que se pode observar uma grande pesquisa como parte do processo de construção de todas as suas histórias. Foi o caso de *Olga*: para escrever esse título, o autor passou muito tempo averiguando dados e informações dos sobreviventes dos campos de concentração e das prisões de Getúlio Vargas, assim como entrevistou Luís Carlos Prestes por muitos meses. Já no prefácio, o autor explica esse interesse: a vida da protagonista era uma história que seu pai sempre contava e que o perseguiu por anos.

Morais optou, contudo, por não publicar a biografia na época da pesquisa,

pois o Brasil estava em plena ditadura militar e uma obra em que a personagem principal fosse uma comunista alemã judia, esposa de Luís Carlos Prestes e assassinada em um campo de concentração nazista não seria bem aceita. O autor destaca que foi um “projeto que guardei com avareza durante os anos negros do terrorismo de Estado no Brasil, quando seria inimaginável que uma história como esta passasse incólume pela censura” (MORAIS, 2017, p. 9).

O escritor iniciou suas pesquisas em 1982, quando o Brasil ainda estava sob o Regime Militar, e a imprensa, assim como as publicações em geral, passava por uma detalhada revisão, ou seja, uma censura<sup>3</sup>: tudo o que fosse contrário ao considerado “conteúdo adequado” estava proibido de ser editado. Por isso, a obra foi publicada apenas em 1985, após esse complexo período. Assim, a história de Olga manteve-se guardada por muitos anos, até o momento certo de sua publicação, quando o país pôde conhecer a grande mulher que foi escondida pela história oficial.

O sucesso do livro foi tão grande que os direitos para um filme foram adquiridos por um estúdio de Hollywood, o qual, mais tarde, vendeu para a brasileira Globo Filmes. A produção cinematográfica foi lançada em 2004.

## 2.2 OLGA: A OBRA

A biografia escrita por Fernando Morais, conforme o sumário apresentado, possui uma estrutura em 20 capítulos numerados. O mais interessante, no entanto, é que, na verdade, ela possui mais 3 capítulos, pois há dois antes do primeiro e um depois do último, os quais não possuem numeração; ademais, eles são antecidos de uma apresentação e precedidos por um epílogo, totalizando, assim, 25 partes.

Antecedendo todos esses capítulos, há uma “Apresentação à primeira edição”, na qual o autor explica como realizou a pesquisa sobre a personagem e fala das dificuldades em encontrar as testemunhas ainda com vida, devido ao ano em que

---

<sup>3</sup> A Censura prévia foi instituída pelo Decreto-Lei nº 1.077, de 21 de janeiro de 1970. Logo, a revisão das publicações poderia ocorrer de duas maneiras: haveria uma equipe de censores nas redações, decidindo o que deveria ser editado, ou o meio de comunicação precisaria enviar previamente o que iria ser publicado para o Departamento de Censura da Polícia Federal. O controle sobre a imprensa era assegurado por uma lei anterior, de 9 de fevereiro de 1967, denominada Lei nº 5.250. Conhecida como Lei de Imprensa, essa regulamentação obviamente restringia a liberdade de expressão. Se a situação já estava complicada, foi com a edição do AI-5 e a instauração do Decreto-Lei nº 898, intitulado Lei de Segurança Nacional (LSN), de 29 de setembro de 1969, que qualquer tipo de liberdade de publicações foi definitivamente cerceado.

ocorreram os fatos. Nessa etapa do livro, pode-se perceber uma necessidade de Moraes em repetir que narrou os fatos exatamente conforme ocorreram. Essa afirmação foi reiterada pelo próprio autor, em uma entrevista 36 anos depois da publicação de *Olga*, na qual aborda a importância da subjetividade do escritor para a construção de uma obra.

A mencionada apresentação oportuniza, também, uma aproximação entre autor e leitor, pois, ao realizar vários esclarecimentos sobre o motivo da obra ser escrita e como foi realizada a pesquisa sobre Olga, o narrador introduz o leitor em seu mundo, ao mesmo tempo em que o liga à trajetória da personagem. Dessa forma, cabe explicar a estrutura da obra: os dois capítulos não numerados são construídos em um modelo próximo ao dos romances tradicionais do período romântico, ou poderia também ser comparado a uma estrutura próxima de uma linguagem cinematográfica. O primeiro capítulo apresenta a “ousada” (MORAIS, 2017, p. 18) Olga resgatando seu namorado Otto Braun, e encerra-se quando ela parte rumo a Moscou. Já o segundo apresenta Luís Carlos Prestes após ter fugido pelo Paraguai até chegar à Argentina, e narra as aventuras da coluna Prestes. A passagem termina quando Prestes parte para Moscou.

Essa estrutura, típica de um romance romântico em razão da apresentação das personagens, bem como da preparação para o momento em que Olga e Prestes irão se encontrar, aparece como uma introdução dos fatos. Assim, dá-se a entender que a história de ambas as personagens antes do encontro seria um prólogo, uma preparação para o grande momento da reunião dos dois em Moscou, como se a existência anterior a se tornarem um casal fosse inferior ao que ocorre a partir do envolvimento deles. Essa organização é rompida, entretanto, quando o capítulo seguinte se caracteriza por *flashbacks* e nos apresenta a história da personagem principal, quando se observa o empenho do narrador em valorizar os predicados de Olga.

A vida dela é narrada de forma a permitir que o leitor conheça a personagem através de um momento marcante de sua existência (como já citado anteriormente, esse é um recurso típico de uma grande obra literária): o resgate de Otto Braun, no momento de seu julgamento. Mais tarde, conhecemos detalhes da travessia da protagonista: como ela se tornou comunista, sua ida para Moscou, a fim de completar o treinamento no partido, e a missão que guardava de proteger “o cavaleiro da esperança brasileiro”, maneira como o autor apresenta Prestes.

Em seguida, o leitor descobre a paixão de Olga e Prestes e entende como os dois já chegaram ao Brasil casados. A vida em território nacional é norteadada pela iminente tomada do poder do país pelo grupo comunista liderado por Prestes, motivo pelo qual ele retorna ao Brasil. Mais tarde, a prisão de Olga e Prestes é narrada, assim como a descoberta da gravidez da mulher e a luta de todos para que ela não fosse deportada. O biógrafo relata também o nascimento de Anita na prisão e a posterior entrega da criança para a sogra de Olga (e não para um orfanato, como ocorria com os filhos das prisioneiras), fato considerado uma conquista. Ademais, o narrador apresenta a vida nos campos de concentração, nos quais a protagonista esteve até o momento fatídico de sua morte.

Resumidamente, essa seria a história de Olga Benário em episódios, a trajetória de sua vida. Porém, se ela fosse apenas contada dessa forma, inúmeras lacunas poderiam ser encontradas e os acontecimentos realmente importantes, que a humanizam, estariam perdidos. O leitor seria privado, por consequência, de informações relevantes, as quais transformam essa narrativa em algo mais do que uma sequência cronológica dos fatos de uma vida. O autor escolhe organizar seu relato a fim de retratar Olga como um ser humano complexo ou, na escrita, como uma representação.

Nesse sentido, quando Bourdieu (2006) trata sobre o gênero biográfico, a sua crítica principal é que a biografia limitaria o sujeito. Logo, uma biografia que se aproxima da literatura é quando o autor utiliza os recursos da narrativa ficcional para aprimorar a construção de sua personagem e os dados históricos como pano de fundo. Isso faz com que, a partir da história, o indivíduo seja representado.

Na estrutura de *Olga*, Fernando Morais materializa o princípio citado por Bourdieu, pois, ao empregar elementos literários (como a anacronia), consegue sanar as brechas existentes na história da personagem. Inclusive, Marília Rothier Cardoso destaca que essa é a chave para o sucesso da obra: o escritor consegue combinar “informações e imaginação, de forma que esta preencha as lacunas daquelas” (1987, p. 14). E essa aproximação só é possível quando a obra se afasta da biografia e se aproxima da representação.

Sendo assim, cabe salientar a estrutura dos 20 capítulos numerados, pois eles vão, conforme a necessidade do enredo, apresentando mais informações e dados históricos e, em outros casos, focalizam a narrativa e o pensamento da personagem. Por exemplo, os capítulos 1 e 2 localizam o leitor na rotina de Olga até o momento de

sua ida para Moscou. Isso tudo, no entanto, ocorre através de *flashbacks*, quando ela chega no novo lugar e começa a lembrar da vida e de sua travessia até ali.

Já o capítulo 3 continua a narração dos fatos até o momento do encontro de Olga e Prestes e a partida para a grande missão no Brasil, relatada nos capítulos 4 e 5. Estes tratam da suposta lua de mel dos personagens: eles estão fingindo ser recém-casados e, ao mesmo tempo, acabam se apaixonando e iniciam a própria história de amor. Quando chegam ao Brasil, já são um verdadeiro casal.

Os capítulos 6, 7 e 8 descrevem a revolução para a qual Prestes foi enviado. Nessa parte, as cartas, memorandos e informações históricas ganham destaque e, assim, o foco narrativo se afasta da subjetividade de Olga para que os detalhes dos fatos sejam valorizados. Nos capítulos 9 e 10, com a apresentação das primeiras prisões, aparecem as descrições das torturas sofridas pela protagonista. Nesses dois capítulos, portanto, há uma mistura de narrativa ficcional com dados e documentos históricos. O capítulo 10 prepara o clímax da história: o nome de Olga é identificado pela primeira vez, pois, até esse momento, a sua existência era ignorada pela polícia brasileira.

O capítulo 11 é dividido entre os dados históricos e os documentos oficiais que indicam as informações sobre a situação de Prestes após a prisão. Já os capítulos 12 e 13 abordam os fatos e os dados sobre esse encarceramento e o que aconteceu com os outros, presos junto com eles, destacando um grande número de memorandos, cartas e documentos desse momento histórico. Em seguida, nos capítulos 14 e 15, inicia-se a luta pela manutenção de Olga no país, principalmente em razão de sua gravidez. Nesse sentido, tal parte da obra salienta uma dicotomia interessante: enquanto os fatos narrados sobre a luta por manter Olga segura e longe de uma deportação são repletos de emoção, os documentos oficiais do governo e as tentativas de dona Leocádia, a mãe de Prestes, em mantê-la no país são extremamente formais e inexpressivos. Observa-se, assim, duas situações: de um lado, a luta apaixonada pelos ideais; e do outro, o repressor governo brasileiro apoiado pela Gestapo, o qual faz com que a burocracia dos processos e excessos de documentos atrapalhem ainda mais a tentativa de salvar Olga.

O capítulo 16 inicia um novo momento da obra quando o narrador acompanha, através de uma linguagem mais emotiva, a partida de Olga para a prisão alemã, em um navio espanhol. Nesse trecho, o autor não apresenta nenhum documento, somente as cartas de Olga e de Leocádia. Sem a frieza inerente aos arquivos, restam

apenas a emoção e a dor da partida definitiva, assim como a felicidade pelo nascimento de Anita e o receio de que o destino da menina fosse os orfanatos, como ocorria com os filhos de todas as judias grávidas.

O capítulo 17 explicita a luta de dona Leocádia para salvar a neta e a nora e, com isso, há pouco espaço para a emoção: apresentam-se as inúmeras correspondências, tratativas e documentos para que algo possa ser feito, a fim de reverter o quadro no qual Olga se encontra. O narrador volta a ser objetivo, é marcado pela tarefa de repassar informações. Esse capítulo encerra com a autorização para que Prestes assine o reconhecimento da filiação de Anita, após quatorze meses de luta. Nessa parte da narrativa, também é relatada a entrega da filha de Olga para a avó, que parte o mais rápido possível para o México, sem nunca conhecer a nora.

O capítulo 18 retorna o foco narrativo para Olga e apresenta momentos emocionantes: Anita sendo retirada dela, sua transferência para Lichtenburg e o início do sofrimento como uma presa judia e comunista. Essa trajetória continua no capítulo 19, com a transferência da protagonista para Ravensbrück. As passagens mencionadas são permeadas de emoção e incluem as escassas cartas do marido e da sogra recebidas por Olga, bem como falam do sofrimento dentro de um campo de concentração. O último capítulo numerado guia o leitor rumo ao que ocorrerá no fragmento intitulado “A caminho da morte”: ele narra a vida da personagem principal no campo de concentração, assim como os últimos momentos de Olga até ser levada para Bernburg e ser assassinada.

Destaca-se, dessa maneira, que a estrutura da biografia foi elaborada de forma a desenvolver “uma caracterização tão completa quanto fascinante” (CARDOSO, 1987, p.14) de Olga. Ela enfatiza a grandeza de uma personagem histórica que, a partir da narração de Fernando Morais, pode ser entendida como uma figura digna de uma sequência autenticamente romanesca. Afinal, “de tão próxima e conveniente, Olga – e o título do livro, propositalmente, se limita ao primeiro nome – ganha a distância das heroínas ficcionais” (CARDOSO, 1987, p.15).

No final, há também um capítulo sem numeração, intitulado “São Paulo, Brasil – Julho de 1945”. Essa parte narra o que ocorreu com Luís Carlos Prestes após sua soltura, além de abordar a posterior ligação dele com Getúlio Vargas, um dos responsáveis pela morte de Olga. O capítulo retrata, ainda, o modo como Prestes foi informado da morte de sua amada, encerrando com a famosa carta de despedida de Olga endereçada a ele e Anita. Trata-se de um encerramento que precede a morte



de Olga, como se essa parte cubrisse os fatos posteriores ao falecimento da protagonista. Cabe salientar que esse é um capítulo com muitas informações históricas, fatos e documentos, sendo assim, pode-se encará-lo como um epílogo sobre a trajetória de Prestes. Para os demais personagens, há o epílogo após tal capítulo que, em poucas linhas (uma média de três), informa o que aconteceu com as figuras humanas que fizeram parte da obra.

Na segunda edição, datada de 2008, existe um título identificado como “Sobre Olga”. Nele, apresentam-se comentários curtos, mas pontuais, sobre a obra lida. São 10 trechos de críticas da obra que foram publicadas nos maiores jornais do mundo, em países como Inglaterra, Alemanha e França. Essa passagem também inclui os veículos midiáticos brasileiros *Veja* e *Folha de São Paulo*, muito influentes nesse meio editorial. Essas informações aparecem até mesmo no sumário da obra; logo, fazem parte do livro e estão ali para corroborar o vulto da figura histórica sobre a qual a biografia trata, além de destacar sua importância. Essa relevância pode ser encontrada nas palavras de Miriam Paglia Costa, da revista *Veja*, acerca de Olga: “um personagem, que com tão escassa biografia comoveu gerações de brasileiros, deixa finalmente de ser um mistério total” (COSTA, 2008 apud MORAIS, 2017, p. 319).

### 2.3 A VISIBILIDADE PARA OLGA ATRAVÉS DA FORTUNA CRÍTICA

Uma das questões suscitadas pela leitura de *Olga*, de Fernando Morais, é a problemática do gênero biográfico, ao qual pertence. Definir a obra de Morais como uma biografia, porém, é tarefa que requer prudência. Por esse motivo, sua leitura mostra um entrelaçado de narrativas e vozes que, através do discurso direto das personagens, da capacidade interventiva do narrador e dos excertos de vozes-testemunhas (do documento, do jornal, do personagem histórico), pedem que se vá além de meramente tipificar o gênero literário. Essa tessitura discursiva entrega um jogo de substituições que embaralha realidade e ficção, e fende o próprio sentido entregue ao leitor a partir de dentro do discurso, endereçado a erigir uma noção de verdade. Esse é o ponto no qual a voz narrativa se esforça pela composição de uma unidade em torno de um *ethos*, que postula a relação com uma moral revolucionária, buscando a adesão a um sistema de pensamento que valoriza Olga, a heroína, em detrimento de um entorno, desde logo identificado como discricionário e violento.

É na busca de compreender esse arranjo entre a narração discursiva e disposição temática que surgem os principais pontos de interesse da leitura crítica do livro de Fernando Morais, assim como a maioria dos estudos sobre a obra. É válido ressaltar que esses trabalhos se dividem, em geral, em duas grandes vertentes teóricas, ambas com objetivos bastante definidos e distintos. Na primeira vertente dessa fortuna crítica, inserem-se os trabalhos que aproximam os gêneros romance e tratado biográfico. Nessa linha, incluem-se as dissertações de Rafael Teixeira de Souza (2018) e Giovana de Oliveira Mendes (2014). Em ambos os estudos, os autores buscam aproximar o texto de Fernando Morais a outros títulos que também trabalham a mesma personagem/personalidade histórica.

Um outro ramo da crítica experimenta verificar a ocorrência de questões transculturais decorrentes da personagem, como a aproximação entre a biografia romanceada e outras formas de expressão ou a operação de transformação/fixação da própria personagem numa perspectiva mítica. Incluem-se nesses casos a dissertação de Luciara Lurdes Silva de Assis (2011) e o artigo de Gustavo Menegusso (2011).

Rafael Teixeira de Souza (2018) realiza um estudo do conceito de biografia, baseado nos princípios da historiadora Mary Del Priore, a qual defende a ideia de que, para a história, a biografia é uma maneira de preservar a memória, não só do objeto, mas de toda uma nação. Em seguida, desenvolve uma análise com base em François Dosse (2015), na obra *O desafio biográfico*, destaca que: “desde a sua origem até a atualidade, a biografia se condensou num discurso de aparente autenticidade, que fez subentender à imagem do biógrafo como dono de um senso e de uma expressão inquestionáveis” (SOUZA, 2018, p. 21). Ademais, foi utilizada a seguinte citação de Dosse:

Sem dúvida, a biografia dá ao leitor a ilusão de um acesso direto ao passado, possibilitando-lhe, por isso mesmo, comparar sua própria finitude à da personagem biografada. Ademais, a impressão de totalização do outro, por ilusória que seja, responde ao empenho constante de construção do eu em confronto com o outro: ‘Poderíamos imaginar o que seria [...] uma biografia verdadeira, que satisfizesse ao desejo de Baudelaire: ‘A biografia busca explicar e verificar, por assim dizer, as aventuras misteriosas do cérebro; bio-grafia, escrita viva e múltipla, ficção lógica’” (SOUZA, 2018, p.42).

O estudo salienta, ainda, que uma biografia é uma obra híbrida, situada no limiar entre a criatividade do autor e a reprodução, de forma fidedigna, de um fato passado. O tratadista ainda destaca a citação: “o êxito ou o fracasso do empreendimento biográfico depende então [...] da capacidade do biógrafo de ‘dosar’ bem a parte ficcional e a parte factual” (DOSSE, 2015, p. 62 *apud* SOUZA, 2018) e a ratifica com uma afirmação de Lytton Strachey: o bom biógrafo deve expressar sua opinião e imaginação ao mesmo tempo. Com isso, retorna a Dosse ao afirmar: “o biógrafo deve preencher as lacunas documentais e valer-se da intuição para ligar traços descontínuos” (DOSSE, 2015, p. 66 *apud* SOUZA, 2018).

Já que se trata de um estudo de literatura comparada, Souza (2018) realiza uma ligação com a concepção de romance, ao afirmar que, para o leitor comum, a biografia é um gênero fechado, à margem de quaisquer questionamentos sobre a veracidade dos fatos narrados. O romance, por sua vez, é exatamente o contrário: mesmo de vertente histórica, é suscetível à transformação dos fatos em proveito da ficcionalização e da valorização dos personagens em detrimento da narrativa historiográfica.

Para retomar essa questão de gênero, o autor reconstitui a relevante carreira de Fernando Morais como biógrafo de modo a ratificar a capacidade do autor em escrever uma história capaz de resgatar personagens relevantes, mas que historicamente foram deixadas à margem. Essa tentativa fica explícita quando Souza (2018, p. 60) explica que “a maioria de seus trabalhos cumpre o dever de trazer à tona figuras e fatos históricos cuja importância, pelo menos no que diz respeito à História, ainda não tinha sido destacada, de acordo com alguns exatamente pelo fato de essas figuras e fatos relacionarem-se à ideologia do autor”. Ainda, para o pesquisador, o tipo de biografia escrita pelo autor trata-se do que Lindjane dos Santos Pereira (2007) afirma ser livros-reportagem. Afinal,

[...] como todo trabalho jornalístico, na realidade, é o resultado de um trabalho de pauta, apuração, seleção e construção jornalístico. Contudo, tal trabalho busca um aprofundamento maior da informação do que o que se encontra na imprensa periódica e, por isso, o livro-reportagem integra o chamado Jornalismo de profundidade ou ainda Jornalismo Literário (PEREIRA, 2007, p. 40).

Após uma constatação de que a obra de Morais diz respeito a um trabalho jornalístico, como é explicado por Pereira (2007), Souza (2018) retorna à obra de

Dosse para, baseado em suas teorias sobre biografia, analisar elementos de *Olga*. O primeiro deles consiste em recuperar uma figura da personagem para que ela deixe de ser identificada apenas como a “esposa de Prestes”.

Outra questão levantada é que a biografia é contemporânea ao leitor. Para entender melhor essa ideia, Souza (2018) utiliza novamente Dosse (2015), ao destacar que, mesmo com distanciamento histórico, há sempre uma aproximação temporal desse leitor com o biografado, principalmente pela união de um modelo heroico, exaltando a figura pelos seus feitos, o qual reflete categorias sociais do contexto. O autor da dissertação denomina esse tipo de construção como biografia hermenêutica. O mais interessante no estudo é que Souza (2018) discorre sobre diferentes conceitos do gênero biografia, assim como acerca de classificações em subgêneros para a obra, utilizando-se de trechos para ratificá-los, mas não há uma afirmação mais conclusiva sobre como a obra poderia ser compreendida. Tal mote cabe ser observado, pois além da questão de gênero literário ser extremamente complexa, também há a dificuldade em identificar suas características específicas, o que se observa no gênero biográfico.

Após essa questão, o autor salienta a importância das figuras paternas como construto da identidade de Olga. Apesar de não terem grande relevância na obra de Fernando Morais, para Souza (2018), em pequenas passagens, observa-se o quanto o pai, médico renomado que atendia todo o tipo de pessoa, independentemente da situação financeira, influenciou na formação da filha, especialmente na empatia que ela possuía pelos mais necessitados.

[...] a própria Olga chegava a dizer que havia se transformado numa comunista não pela leitura da teoria marxista, mas folheando os processos em que o pai defendia os trabalhadores de Munique. "Ali vi de perto a miséria e a injustiça que só conhecia, superficialmente, nos livros", repetia sempre. [...] Ao falar do pai, Olga nunca escondia o carinho que sentia por ele. Era, sim, um burguês social-democrata; mas diferenciado. Ao doutor Benario recorriam invariavelmente os trabalhadores que pretendiam fazer demandas judiciais contra os patrões e que não tinham dinheiro para pagar advogados. Com Leo Benario, pagava quem pudesse. Para os que nada podiam pagar, trabalhava de graça. "E com mais afinco", costumava lembrar Olga. A observação da clientela que frequentava a elegante residência da Karlplatz, no centro da cidade, levava a jovem a interessar-se cada vez mais pela sorte daquela gente. Pelo escritório do pai passavam diariamente - e discutiam à frente da adolescente - os mais abastados e os mais miseráveis habitantes de Munique. "A luta de classes ia visitar-me todos os dias em casa", ela brincava (MORAIS, 2017, p. 30 *apud* SOUZA, 2018, p.73)

Diferentemente, a relação com a mãe manteve-se conflituosa, pois quando teve a oportunidade de ajudar a filha não o fez, o que ratificou o que foi dito sobre ela, “uma boa alemã” (p. 105), que preferiu seguir os preceitos de Hitler . Por isso, o autor salienta que a mulher forte que Olga se tornou, foi graças à diferença existente entre os pais e que essa polarização pode ter criado o que ele denomina como “conflito de classes” (Souza, 2018, p.76) na construção ideológica de Olga.

O mesmo mote foi seguido na dissertação de Giovana de Oliveira Mendes (2014), na qual a autora realiza uma comparação entre *Olga Benário* de Ruth Werner e *Olga* de Fernando Morais. Seu primeiro capítulo é dedicado a um estudo sobre o conceito do gênero biografia, em que ela caracteriza, já nas primeiras linhas, que ele sempre foi tratado, na teoria da literatura, como um gênero menor ou marginal. Destaca Bruck (2009), quando ele salienta que, para os leitores, torna-se interessante conhecer a trajetória individual de pessoas, principalmente daquelas que passaram por um evento de grande dor, para, assim, poderem ser inspirados e/ou compreenderem melhor o mundo.

A autora explica, ainda, que o que as biografias analisadas têm em comum é que se trata de obras em forma de romance: um biográfico (Ruth Werner) e outro romance-reportagem (Fernando Morais) e que, com a classificação de romance, não teriam compromisso com o real. A partir de então, ela realiza uma análise do conceito biografia, ao iniciar com a etimologia da palavra, passando pelos conceitos de Lejeune (2008) e Bourdieu (2006). Ressalta, no entanto, que a linha entre ficção e realidade é muito tênue, com isso, mesmo que os autores afirmem que suas obras traduzem a vida de Olga, em seu estudo, seriam tratadas como possibilidades de interpretação da vida de uma pessoa. Cabe salientar, entretanto, que por a literatura trabalhar com representações do real, o texto literário não deve ter a pretensão de abarcar a realidade, afinal, isso não seria possível. Ele apenas se baseia nela para construir sua interpretação do mundo.

Após caracterizar o romance de Ruth Werner, Mendes (2014) dedica-se ao de Fernando Morais, explicando novamente que se trata de um romance-reportagem, pois está em prosa, com poucos diálogos, limitando-se a fatos e poucas informações detalhadas de lugares. Salienta que o romance-reportagem obteve relevância no Brasil na década de 1970, durante a Ditadura Militar, pois a maioria dos escritores eram jornalistas. Com isso, houve uma mistura de jornalismo com ficção, pois a censura impedia as denúncias e a literatura precisou cumprir esse papel. Para tal, a

autora mais uma vez comenta que esse tipo de obra deve ser tratado tanto como romance, quanto como reportagem, ao apresentar elementos que constam na obra e que se caracterizam como o romance-reportagem. A grande diferença para o estudo de Souza (2018) é que Mendes desenvolve todo seu texto sobre a obra de Fernando Morais para defender sua teoria de que se trata muito mais de um romance-reportagem do que de uma biografia.

Em um segundo momento, a autora realiza uma análise do contexto histórico para apresentar a trajetória de Olga Benario nas duas obras analisadas e a maneira como cada autor narrou os fatos desde o nascimento até a fatídica morte de Olga, o que constitui a parte final do estudo. Sem ir a fundo na questão do gênero, mas para dar conta de diferentes leituras realizadas sobre a personagem analisada, Luciara Lourdes Silva de Assis (2011) apresenta um estudo sobre os diferentes trabalhos transmidiáticos desenvolvidos sobre ela: livros, fotografias, filmes, desenhos e pinturas.

Seu primeiro capítulo realiza uma revisão sobre o que foi publicado em relação à narrativa, para, em um segundo momento, dissertar sobre o quanto as biografias têm sido valorizadas. A autora, inclusive, cita que se tornou moda a escrita delas, a partir do ano 2000. Trata sobre a lei das biografias não autorizadas, para somente na subdivisão seguinte explicar que considera, segundo Dosse (2015), um gênero híbrido ou impuro. Ademais, explica o conceito de Bourdieu (2006), que é contra a noção de “história da vida” (2006, p. 33), pois aceitar essa concepção seria observar a vida de uma forma simplista, ocultando sua verdadeira complexidade. Enquanto que, para Giovanni Levi (2002), a biografia é um apoio incondicional para a História como uma importante fonte de pesquisa. A autora salienta a posição de Philippe Lejeune (2006) que rejeita a ficcionalidade de uma biografia, considerando-a como um texto referencial, logo, não poderia ser ficção. Em momento algum ela discorre posicionando-se sobre a questão do gênero literário, até porque seu objetivo é a leitura transmidiática da personagem. Nesse contexto, por ser seu objeto de estudo, faz uma ligação com a teoria da Estética da recepção, mais precisamente com Wolfgang Iser (2002), para explicar que há uma ficcionalização de elementos não apenas no texto literário, mas também em diferentes tipos de arte. A autora destaca também a citação Hayden White (2001):

Há muitas histórias que poderiam passar por romance, e muitos romances que poderiam passar por histórias, considerados em termos puramente formais (ou, diríamos, formalistas). Vistos apenas como

artefatos verbais, as histórias e os romances são indistinguíveis uns dos outros. (p.41 apud ASSIS, 2011)

Isso para afirmar que as fronteiras entre história e ficção tendem a se confundir devido ao grau de aproximação dos discursos, ou seja, se a literatura percorre as sendas da ficção em busca da verdade, e a História só existe enquanto discurso sobre a verdade, aproximando-se assim da arte literária, as fronteiras entre literatura e História se abatem. Já no capítulo seguinte, a pesquisadora inicia um estudo sobre o biógrafo. Assim, define Fernando Moraes, além de explicar como ele estrutura a obra:

Percebe-se, assim, no começo da biografia, a conjunção entre ficção e história. Por um lado, o relato dos acontecimentos é estruturado segundo técnicas narrativas romanescas, pois é possível identificar a presença de um narrador, a delimitação do espaço e do tempo, a caracterização de personagens, a utilização de discurso direto nos diálogos, a construção de um enredo. Por outro lado, há a descrição de fatos históricos, percorrendo os acontecimentos que marcaram o período e transitando entre Alemanha e Brasil, União Soviética e Argentina. (ASSIS, 2011, p.59)

Salienta, ainda, que a forma em *flashbacks* estabelecida pelo autor de *Olga* serve para corroborar com as informações dos episódios narrados, mas principalmente para demonstrar que a história dela não está atrelada com a de Prestes, mas “caminha lado a lado (p. 60)”.

Enquanto que Gustavo Menegusso (2011) busca o conceito de mito, mais especificamente de mitobiografia, para caracterizar a obra estudada, inclusive salienta que, “sendo a biografia a história de uma vida, essa se torna um meio possível de reinterpretação dos mitos passados, ou seja, a mitobiografia pode ser entendida como uma narrativa ‘pela qual uma vida encena um mito’ (apud MENEGUSSO, 2011, p. 1). Logo, uma história de vida que representa mitos e lendas.

Menegusso (2011) explica, ainda, que até mesmo afirmações no próprio discurso de Fernando Moraes caracterizam essa mitificação da personagem, pois ele utiliza palavras como “heroína” e “saga” ao se referir à personagem e às situações vividas por ela. Cabe salientar a importância da escolha do léxico que o autor realiza ao longo da obra. De forma velada, ele conduz o leitor a uma determinada visão acerca daquela personagem em questão. No caso de Olga, a uma visão positiva não apenas da figura, mas das mulheres como um todo.

A partir da análise da fortuna crítica da obra de Fernando Morais, pode-se perceber uma característica em comum a todos esses estudos: a noção de gênero. Mais precisamente, todos eles, independentemente de suas perspectivas, abordam a classificação de *Olga* e suas propriedades através do agrupamento de gêneros diversos, o que será apenas uma discussão inicial para nós, afinal, quando nos limitamos a essa discussão, estamos fadados a restringir a obra e esquecer de questões que nos parecem ir além dessa concepção. Afinal, o autor quis nos contar uma história de uma grande personagem e do quanto sua travessia merecia ser valorizada, com isso aliou os fatos da vida e da época com características literárias, que é o objetivo desse estudo: entender como se configura essa união da história com a literatura.

Uma biografia arrola uma sucessão de fatos pertencentes a determinado tempo, constituídos em espaços e situações decisivos de uma vida. Uma individualidade ou, até mesmo, uma personalidade é atravessada por um conjunto expresso de sentidos, cuja visão retrospectiva – que é a visão das biografias – permite vislumbrar as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, ideias e ideologias. A biografia, em suma, permite recuperar e analisar as experiências concretas dos indivíduos, para além dos papéis normativos e dos projetos oficiais da época em que viveram. Como todo o processo discursivo e interpretativo, porém, trata-se de prática que sofre a influência do tempo da escrita e do agente que a escreve, como procuraremos demonstrar em nossos próximos passos.

## 2.4 RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA

A relação entre história e literatura é bastante complexa, principalmente quando tratamos de uma oposição entre elas, que se relacionam desde as suas origens. Ao pensarmos na história, Hayden White (2019) explica que a disciplina historiográfica é institucionalizada apenas no começo do século XIX. A cadeira de história foi fundada na Universidade de Berlim, em 1810, mas somente dois anos depois, em Sorbonne, ocorreram publicações e edições de documentos históricos.

A partir de então, foi desenvolvido o que White (2019) determina como “método histórico”. Nele, os historiógrafos iam aos arquivos e escreviam relatos sobre os dados, sem preconceções: “a ideia era deixar a explicação emergir naturalmente



dos próprios documentos e, depois, exprimir seu significado em forma de relato” (WHITE, 2019, p. 141).

Paul Veyne (1971 apud LE GOFF, 1999, p. 39) afirma que “a história é um conto, uma narração, mas um conto de acontecimentos verdadeiros”. Essa perspectiva inicia uma importante discussão: o autor chega a comparar a história a um romance, o que Jacques Le Goff (1999) considera perigoso. Disso pode-se ponderar que o historiador teria a mesma liberdade de criação de um escritor, diminuindo, assim, a cientificidade da disciplina. Cabe destacar que o objetivo da história é narrar, cronologicamente, o fato como este ocorreu, enquanto que a literatura, por outro lado, utiliza-se sobretudo do discurso imagético, ou seja, imagina o que poderia ter acontecido. Isso significa que a segunda não tem a mesma obrigação que a primeira de se ater à veracidade dos acontecimentos.

Roland Barthes (1998) assinala que a questão do “real” nas narrativas de acontecimentos passados aparece desde os gregos, os estudos que questionavam tais formas de entender a história nunca foram bem recebidos pelos historiadores. Um dos exemplos dessa má recepção é Hayden White (2001), para quem a narrativa histórica equivale a ficções verbais, “cujos conteúdos são tão inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com seus correspondentes nas ciências” (WHITE, 2001, p. 98).

Colling Wood (apud WHITE, 2001) desenvolve um estudo na mesma linha de pensamento, ao afirmar que o registro histórico é incompleto e influenciado pelo historiador, que utiliza sua imaginação para construir a narração dos fatos. É evidente que Hayden White (2001) vai além: o autor explica que há uma variação da narração de acordo com o ponto de vista do historiador e suas estratégias descritivas. Dessa forma, salienta que essa figura está mais próxima da literatura do que de outras ciências.

Ademais, todo o documento, literário ou não, é uma representação do real. Assim, por ser apreendido pela construção do texto que é criado na “historicidade de sua produção e na intencionalidade de sua escrita” (CHARTIER, 1990, p. 62), a produção é marcada por questões sociais, principalmente pelos grupos a que pertencem seus escritores, pois essas percepções nunca são neutras.

Hayden White (2019) destaca ainda que, no século XIX, a história possuía uma existência autônoma e, com isso, a consciência histórica era uma maneira de pensamento. Enquanto isso, o conhecimento histórico tornava-se independente das

demais ciências físicas e humanas. Já no século XX, não havia as mesmas certezas dessas definições, principalmente porque pensadores europeus como Valéry, Heidegger, Sartre, Lévi-Strauss e Michel Foucault apresentaram dúvidas sobre a “consciência histórica”, assim como acerca da construção de fatos sob o caráter fictício. Ao mesmo tempo, os filósofos anglo-americanos também levantaram questionamentos relacionados ao rigor científico dos estudos historiográficos.

Essas duas linhas de investigação criaram a impressão de que a consciência histórica da qual se orgulha o homem ocidental desde o início do século XIX talvez não passe de uma base teórica para a posição ideológica. A partir dela, a civilização ocidental encara seu relacionamento não só com as culturas e civilizações que a precederam, mas também com as que lhe são contemporâneas no tempo e contíguas no espaço (WHITE, 2019, p. 18).

Dessa forma, é comum recordar que os ocidentais ignoram as outras culturas. Essa consciência histórica desenvolve-se através da inobservância das demais sociedades, o que reforça a ilusão de que a sua é a que prevalece, superior às outras. Afinal, ao considerar as obras como “estruturas verbais e formais”, Hayden White (2019, p.19) afirma que sua análise, por ser formalista, entende as construções históricas dos mestres do século XIX como representativas de concepções diversas do que deveriam constituir. O autor ainda caracteriza a obra histórica como “uma tentativa de mediação entre o que eu chamarei de campo histórico, o registro histórico não processado, outros relatos históricos e um público” (WHITE, 2019, p. 21).

Hayden White (2019) explica que, para as obras históricas, o enredo já existia, ou seja, ele não foi criado pela consciência do escritor. Logo, o historiador possui inúmeras informações dos fatos ocorridos e precisa organizar aquelas que devem fazer parte de sua narrativa. Essa seleção inclui o destaque de alguns dados em detrimento de outros, de acordo com a história que pretende contar: “a diferença entre ‘história’ e ‘ficção’ reside no fato de que o historiador ‘acha’ suas estórias, ao passo que o ficcionista ‘inventa’ as suas” (WHITE, 2019, p. 22). Essa afirmação limita as operações do escritor, pois a “invenção” também faz parte de seu papel: ao utilizar uma morte em determinado momento de sua construção narrativa, por exemplo, já se observa o curso do enredo que ele pretende desenvolver.

Ademais, há duas correntes importantes nessa relação da história com o texto que se aproximam: aqueles que reduzem a história ao discurso e consideram que há uma impossibilidade em observá-la como algo realmente vivido e a que destaca a

narrativa, pois que acredita que, por ser desse gênero, é sempre uma deturpação do que se pretende narrar. Ciro Flamarion Cardoso (2005, p. 64) destaca que: “os fatos reais humanos não se agrupam como nas narrativas; qualquer texto narrativo que deles pretender dar conta os falseará necessariamente pela sua própria forma narrativa de ser”.

Cabe salientar que, muitas vezes, é exigido do historiador uma linguagem objetiva, sem artifícios literários, evitando expressões ambíguas, polissêmicas e figuradas. O intuito é que esse escritor se dedique à pesquisa em si e não faça uso de subterfúgios linguísticos, mantendo o efeito de cientificidade da história. Essa maneira de apresentar o texto historiográfico, entretanto, torna-se pouco atrativa para o leitor, que faz parte do processo criador do texto através de sua leitura. Hayden White (2019) cita Nietzsche, quando este explica que, para destruir o ilusionismo, basta transformar uma imagem em conceito e limitar esse conceito nessa imagem congelada, sem imaginação.

Michel de Certeau (1982) ressalta que essa visão, perpetuada por longos períodos, de que o historiador detinha a verdade através de fatos já não existe mais. A atual, é o momento da desconfiança, em que se observa o que ele denomina como um sistema de referência, na qual se remete à subjetividade do autor. Assim, a “relatividade histórica compõe um quadro onde, sobre o fundo de uma totalidade da história, se destaca uma multiplicidade de filosofias individuais: as dos pensadores que se vestem de historiadores” (CERTEAU, 1982, p. 67).

Considerava-se que o historiador possuía uma autonomia de ideologias, mas tal conceito é desmistificado novamente por Michel de Certeau (1982, p. 73) em sua obra *A Escrita da História*, na qual ele afirma que “a produção histórica se encontra partilhada entre a obra literária de quem constitui autoridade e o esoterismo científico de quem faz a pesquisa”. O autor defende que os cenários sociais se alteram e, com isso, a forma do discurso e a maneira de trabalhar também se modificam. Entre as informações históricas documentadas e a redação do texto, contempla-se a estrutura social vigente. Ademais, sendo a história relativa a um lugar e a um tempo, isso se sucederia devido às suas técnicas de produção, o que a aproximaria da literatura. “De resíduos, de papéis, de legumes, até mesmo de geleiras e das neves eternas, o historiador faz outra coisa: faz deles a história, artificializa a natureza” (CERTEAU, 1982, p. 78); logo, o historiador traz, em seu texto, alguma marca do tempo e espaço, tal como seu papel social.

Sendo assim, tanto o historiador quanto o escritor de literatura seriam construtores de texto, o que diferenciaria os dois é que o primeiro mobilizaria a linguagem para criar uma composição narrativa, provinda de fontes históricas e outros dados. Esse processo ocorreria, entretanto, a partir do lugar social e da subjetividade ocupada por esse pesquisador no momento do desenvolvimento de um texto histórico. Hayden White (2019, p. 11), em *Meta-História*, salienta que uma obra historiográfica:

É uma estrutura verbal na forma de discurso narrativo em prosa. As histórias (e filosofias da história também) combinam certa quantidade de “dados”, conceitos teóricos para “explicar” esses dados e uma estrutura narrativa que os apresenta com um ícone de conjuntos de eventos, presumivelmente ocorridos em tempos passados.

O que se olvida, nesses casos, é que a representação histórica passa por escolhas do escritor, mesmo que inconscientes. Isso porque este último cria imagens e realiza escolhas ideológicas, linguísticas, entre outras. Aceitar esse fato faria com que o texto histórico apresentasse novas oportunidades de desenvolvimento e não precisasse ser tratado como um relatório burocrático padronizado, mas como um ato criativo que efetiva diferentes leituras do mundo. Nem por isso, o relato historiográfico deixa de manter uma busca de veracidade, pois deve apoiar-se em arquivos e documentos.

Como já ficou explícito, a relação entre história e literatura configura um complexo âmbito de polêmicas. Benedetto Croce (1920) afirma que “toda a história é contemporânea”, pois cada presente reconstrói o passado ao seu modo. Com isso, vale lembrar Ricoeur (1994), em sua afirmação de que “toda a história é narrativa” a partir do momento em que os indivíduos e a sociedade são constituídos como personagens. Assim, ao organizar o tempo e produzir uma maneira de representação, constrói-se uma narrativa; logo, o texto histórico é narrativo. Para o teórico, a história tem como objetivo uma reflexão sobre a experiência humana no tempo, mas muitas obras literárias também possuem tal propósito, ao pensarmos na função social da literatura.

Não significa que o sujeito e o objeto da história são instrumentos passivos: eles são partes ativas que vêm do passado através de fontes que interagem com o historiador. Entretanto, nesse processo, os materiais e textos vão introduzindo o

historiador nos caminhos a serem tomados, nos quais o pesquisador sempre utiliza sua subjetividade. Logo, há uma interação, que faz com que haja não somente a relação do historiador com seu tempo, mas com as instâncias dessa categoria, já que o sujeito do passado, transportado ao presente através das fontes, também não é passivo de ideologias.

Também faz parte desse processo o leitor, que é o receptor do conhecimento histórico, por ser o sujeito de produção desses conhecimentos. Nesse sentido, a história passa a ser compreendida como uma maneira de entender a relação do passado com o presente de forma que os indivíduos entendam sua presença no tempo. Com isso, o conhecimento histórico seria lógico e temporal, e, assim, a história teria a função de ensinar a viver, de ser útil à vida do leitor, e deixaria de ser encarada como uma simples atividade intelectual: ela se aproximaria, mais uma vez, da literatura.

Cabe salientar que Ricoeur (1994) utiliza-se da concepção de “tempo da alma” de Santo Agostinho, na qual “o tempo é interior, passando-se na alma”. Esse pressuposto vai de encontro à tese grega (utilizada por Aristóteles na *Poética*) de que o tempo correspondia a um movimento de astros. A noção de tempo agostiniana constitui-se como uma experiência profundamente subjetiva, ao impactar a alma humana de três formas: o passado, pela memória; o presente, através da visão; e o futuro, por meio da espera. Sendo assim, esses termos sugerem que a vivência do tempo é uma experiência humana incomunicável. Já o modelo de tempo aristotélico caracteriza-se pela lógica do fazer poético. Dessa forma, há uma dicotomia entre essas duas concepções: a de Santo Agostinho, por ser psicológica, oculta o tempo do mundo, enquanto que a cosmológica de Aristóteles encobre o tempo da alma.

Com isso, Ricoeur (1994) salienta que, tanto nas narrativas históricas como nas ficcionais, há a utilização de um terceiro tempo: o que só se torna humano quando estruturado na narrativa. Dessa maneira, a tessitura da intriga desenvolve-se como mimese, pois os fatos são estruturados em um sistema. Sendo assim, a narrativa histórica não coincide com o real: ela é construída pelo historiador e não apresenta fidedignamente com o que ocorreu. Pelo contrário, estabelece uma relação com o vivido e retorna a ele, reflexivamente, através dessa mediação do historiador. Não podemos esquecer, ademais, que o leitor, a partir da sua leitura e conhecimentos anteriores, ressignifica a obra historiográfica, compreendendo-a no mesmo momento em que reconhece a si mesmo e ao mundo que o rodeia.

Nesse ponto, cabe ressaltar que a narrativa é a responsável por organizar o caos inerente ao tempo. Consequentemente, a ação só ganha sentido quando incluída na tessitura da intriga e nas composições de tramas (ações), que se articulam de forma coerente. Logo, é preciso criar uma sequência que faça sentido para o leitor, de forma que ele aceite aquilo ou considere um absurdo, o que se constrói pela mimese: “a ação é o ‘construído’ da construção em que consiste a atividade mimética” (RICOEUR, 1994, p. 61).

Para entendermos melhor cabe enfatizar que Ricoeur (1994) define a mimese como um processo em três movimentos: a mimese I, como a pré-figuração no campo da ação humana; a II, que é a configuração dessa ação, a composição da intriga; e a III, correspondente à reconfiguração, à recepção do leitor, que apreende a intriga e a recria.

Com a união do tempo da alma ao da natureza, de Aristóteles, o tempo do mito, apresenta-se o calendário como uma ponte entre o tempo cósmico e o vivido, transformados em experiência humana. Ou seja, surge o tempo da história, desenvolvido na tessitura da intriga, que liga episódios e compõe o entendimento do tempo. Afinal, narrar é configurar ações humanas, discorrer sobre seus significados e também a reconstrução ocorrida através do leitor, aspecto fundamental nas proposições do autor e elemento da mimese III. Em vista disso, cabe salientar que, portanto, na análise de Ricoeur (1994), literatura e história se aproximam pelo viés da narratividade. Ambas se relacionam à vida: a primeira remete à criatividade do seu escritor e a segunda a fontes históricas, com agentes que apresentam um ângulo, uma visão de mundo.

Essa relação também é estudada por Costa Lima (2006). O autor destaca que, no século XIX, a escrita histórica cumpria o que Ranke determinou como o papel da mimese tradicional, denominada como historiografia: mostrar os acontecimentos. Porém, tais fatos são mencionados através da linguagem, logo, uma representação e não a realidade.

A historiografia (ou seja, “história” e “escrita”) traz inscrita em seu próprio nome o paradoxo – e quase o oxímoro - da relação entre dois termos antinômicos: o real e o discurso. Ela tem por tarefa articulá-los e, onde esse vínculo não é pensável, fazer *como* se articulasse. (CERTEAU, 1982, p. 5, apud COSTA LIMA, 2006, p. 152)

Cabe salientar que, por muito tempo, a historiografia tratava a memória, quando transformada em linguagem, como um dado material. Logo, a lembrança, quando escrita, era incapaz de ser modificada. Assim, o papel do historiador era, como Costa Lima (2006, p. 153) destaca, “preponderante e indiscutível”, como se a palavra história legitimasse o texto como real, rótulo incontestável.

Arnaldo Momigliano (1984 apud COSTA LIMA, 2006) salienta que é preciso considerar como principal tarefa do historiador a pesquisa da verdade. O autor considera que Hayden White, em sua obra *Meta-Historia* (2019), ignora esse preceito. Já Kenneth J. Dover (apud COSTA LIMA, 2006) defende a ideia de que o que importa não é a forma da linguagem, nem se há uma aproximação da história com a literatura: o mais relevante seria identificar se, quando escreve, o historiador distorce os fatos para ajustar o seu texto. Para o teórico, somente se isso ocorrer é que se perde a dimensão historiográfica do texto.

Ao analisar os textos de Tucídides, considerado o segundo grande historiador depois de Heródoto, percebe-se que este destaca sua preocupação com a ação, como na Guerra do Peloponeso, em que ele explora o cunho trágico no fato citado. Com isso, ocorre o que Mobes prevê: “a historiografia pesarosamente contempla sua própria inabilidade em abranger a realidade (1993 apud COSTA LIMA, 2006, p. 40). Simon Hannblower (1994) também se debruça sobre a narrativa de Tucídides, na qual destaca que:

[...] narrador é a pessoa que narra. O focalizador é a pessoa que ordena e interpreta os acontecimentos e experiências que estão sendo narrados. A focalização secundária ou encaixada se dá quando o primeiro focalizador ou intérprete cita ou se refere a uma focalização ou interpretação de outra pessoa.” (HANNBLOWER, 1994 apud COSTA LIMA, 2006, p. 41)

Para o autor, Tucídides não desenvolve a modalidade do narrador, mas é o focalizador único e primário (HANNBLOWER, 1994 apud COSTA LIMA, 2006, p. 143), que cria inferências no texto quando opina ou destaca o motivo de determinada situação ocorrer. Ademais, Simon Hannblower destaca o historiador como o responsável por “procedimentos retóricos produtores de uma interação emocional e intelectualmente satisfatória entre o narrador e o narratário” (id.). Com isso, considera-o como escritor, o que afirma a parcialidade da história através do desenvolvimento da construção do texto.

Ambas as áreas, portanto, utilizam a narração para expressar o mundo, mas os recursos narrativos mobilizados são distintos. Ressalta-se, nesse ponto, que a história almeja resgatar um fato dentro de um período de tempo específico, com o anseio de alcançar a maior veracidade possível desse evento. A utilização do código linguístico é normatizada pela rigidez metodológica, para dar transparência aos seus dados: “sua versão do passado deve, hipoteticamente, poder comprovar-se e ser submetida à testagem pela exibição de fontes, bibliografia, citações e notas de rodapé, como que a convidar o leitor a refazer o caminho da pesquisa de duvidar dos resultados apresentados” (PESAVENTO, 2006, p. 19).

Essas relações entre história e literatura foram mais tênues ou distanciadas de acordo com o estudo historiográfico ou de gênero literário, isto é, conforme o pensamento teórico vigente em determinado período. Costa Lima (2006, p. 16), por exemplo, destaca “a carência de uma reflexão comparativo-contrastiva entre a poesia e a história”. O autor ainda afirma que essa ausência de aproximação entre os gêneros ocorre desde Heródoto, definindo essa questão como um dos “estigmas do ocidente” (ibid.). Afinal, “desde Heródoto e, sobretudo, Tucídides, a escrita da história tem por aporia a verdade do que houve. Se se lhe retira essa prerrogativa, ela perde a sua função” (ibid.).

O teórico reforça que houve uma diferenciação entre Heródoto e Tucídides. Isso porque ambos se distinguem de Homero, que se dedicava à poesia. Todavia, não há como saber se o que eles escreveram representava fielmente a realidade, até porque os próprios historiadores da época acusavam uns aos outros de falsidade.

Valdeci Borges (2004) postula que ambos, literatura e história, configuram-se como uma construção representativa da realidade. Ao pensar no saber do historiador, podemos afirmar que ele é construído a partir de fontes, cujas informações possibilitam a criação de uma narrativa contextual. Nela, ele irá discordar, fazer suposições, sustentar hipóteses e teorias com base nos dados encontrados e, com isso, construir uma representação da realidade correspondente.

No caso da biografia, muitas vezes, a construção aborda uma realidade específica, pois é a vida de um indivíduo em especial. Tal elaboração de uma trajetória individual faz com que uma história, dentre tantas outras, torne-se significativa e deixe de ser somente sobre esse ser em especial, tornando-se o reflexo de determinada época. O percurso apresentado, nesse sentido, está ligado aos contextos em que viveram determinadas figuras e, de certa forma, às suas escolhas e rumos,



determinados pelo momento cultural, social e histórico em que estavam inseridas. Afinal, uma biografia relata determinada conjuntura histórico-social ao retratar seu biografado, pois desenvolve uma “história real” do ponto de vista desse biógrafo e, mesmo que o objetivo do autor não seja “fazer história”, ele fornece elementos e características para contar a história em que aquele indivíduo se encontra imerso. Nicolau Sevcenko (2003, p. 30) salienta que:

[...] a literatura, portanto, fala ao historiador sobre a história que não ocorreu, sobre as possibilidades que não vingaram, sobre os planos que não se concretizaram. Ela é o testemunho triste, porém sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos.

Através da literatura, particularmente no nosso objeto de estudo, a biografia, abre espaço para as vozes daqueles que, muitas vezes, foram silenciados, principalmente em casos como o da obra estudada, na qual Fernando Morais entrevistou inúmeros sobreviventes do holocausto que conviveram com Olga na fase final da sua vida nos campos de concentração. O escritor apresenta, assim, uma versão da história não contada pelos vencedores.

Sandra Pesavento (2004, p. 119) elucida que “apesar da história e da literatura oferecerem papéis diversos na construção da identidade, [ambas são] representações do mundo social”, são maneiras de ilustrar as questões que motivam os homens de cada época. Isso porque elas fornecem uma imagem de determinado tempo e espaço e tornam-se fonte privilegiada para uma compreensão profunda de determinado período.

A biografia seria uma maneira de identificar uma personagem, não como ser autônomo em relação à sociedade, mas como interlocutor social. Com isso, apura-se a forma como se constrói a sua relação com a realidade social na qual está inserido, as condições socioculturais que formam sua personalidade e o complexo ideológico em que esse sujeito viveu. Recria-se, portanto, sua identidade social.

Ao se pensar a biografia como uma trajetória de vida que precisa ir além de uma cronologia de fatos, com todas suas nuances e relações sociais, cabe destacar que, no estudo da história, esse tipo de texto é uma maneira de ressaltar um indivíduo para além daquele fato histórico contado nos livros de história. Sendo assim, a biografia, pelo processo de organização de informações, entrevistas e dados de seu biografado, reconta a vida dele, mas como qualquer outra obra literária, utiliza dos

elementos literários para esse narrar, são esses elementos que transformam os dados da vida de uma pessoa histórica em personagem literária.

## 2.5 AS TÊNUES LINHAS DA HISTÓRIA

Em uma biografia, normalmente, encontram-se elementos pertencentes a uma autenticação interna, denominada por Philippe Hamon (1984 apud Cosson, 2001) como história paralela. Trata-se daquelas informações responsáveis por sustentar a *mimesis* da verdade factual de uma obra.

Esses elementos da história oficial são utilizados na biografia de Olga como parte de um “quebra-cabeças” para construir um texto coerente com a vida do seu biografado e com o contexto histórico no qual ele estava inserido. Assim, utilizando-se de sua subjetividade, o autor organiza os fatos “soltos” nessas informações.

Afinal, o fato jamais pode ser recuperado na sua totalidade, mas a escrita torna-se uma forma imperfeita de recordar o passado. Com isso, o papel social do gênero é de suma importância, pois traz para o presente a memória dos eventos da vida de uma figura histórica e dos que com ela estiveram sofrendo tais situações: esses sujeitos seriam esquecidos se permanecessem apenas na lembrança das pessoas que viveram as experiências retratadas. Uma das dificuldades de Fernando Morais na pesquisa foi justamente essa. Quando estava realizando o estudo sobre Olga, a maioria das pessoas já estava em idade avançada:

Logo que iniciei a investigação para escrever este livro, em 1982, percebi que as dificuldades para recompor o retrato de Olga seriam muito maiores do que supunha. No Brasil, não havia praticamente nada sobre ela — e surpreendi-me ao descobrir que até mesmo a historiografia oficial do movimento operário brasileiro, produzida por partidos ou pesquisadores marxistas, relegara invariavelmente a ela o papel subalterno de “mulher de Prestes” — e nada mais do que isso. Em tudo o que pude ler, não encontrei mais do que alguns parágrafos vagos e superficiais. (MORAIS, 2017, p. 9)

Sendo assim, em 2023, quando estamos realizando essa pesquisa, Olga teria 115 anos e, se não fosse a obra de Fernando Morais, suas memórias estariam perdidas, já que até mesmo Luís Carlos Prestes (uma das principais testemunhas do autor) morreu em 1990. Outro importante testemunho foi Lygia Prestes (grafada na obra de Fernando Morais como Ligia), a irmã de Prestes que criou Anita Leocádia.

Ela, no entanto, faleceu em 2007; logo, todas as lembranças se perderiam e haveria apenas o breve registro, nos livros de história, da esposa judia e grávida de Luís Calos Prestes, enviada por Getúlio Vargas para morrer nos campos de concentração de Hitler.

Com isso, cabe destacar que a personagem estudada é uma figura histórica com um importante papel nos regimes totalitários, por ter sido vítima não só do nazismo, mas também do governo autoritário de Getúlio Vargas. Tais fatos precisam ser rememorados para que, assim, não sejam esquecidos. Com isso, a biografia de Olga é mais do que a sua trajetória de vida: emblemática a vivência de inúmeras pessoas. Isso porque, na história da protagonista, se entrecruzam outras experiências, principalmente por Olga ter sido partícipe desse momento tão relevante na história mundial.

Ao pensarmos na função social da literatura, a obra de Fernando Morais apresenta-se como um meio de reflexão, para que tal contexto não seja repetido novamente. Ruth Werner (1990) explica, em uma entrevista da época em que seu livro sobre Olga foi publicado no Brasil, o porquê de valorizarmos a história dessa importante figura: “A ditadura e a reação ainda não foram vencidas em toda parte e ainda hoje uma heroína como Olga estimula as pessoas a lutar contra isso” (WERNER, 1990). O próprio Fernando Morais explica, em seu prefácio, a necessidade pessoal em contar a história de Olga. O escritor defende que ela é uma narrativa ouvida por ele desde a adolescência contada por seu pai:

A História que você vai ler agora relata fatos que aconteceram exatamente como estão descritos neste livro; a vida de Olga Benário Prestes, uma história que me fascina e atormenta desde a adolescência, quando ouvia meu pai referir-se a Filinto Muller como o homem que tinha dado a Hitler, "de presente", a mulher de Luís Carlos Prestes, uma judia comunista que estava grávida de sete meses. (MORAIS, 2017, p. 9)

O biógrafo explica, ainda, que precisou guardar a história durante o que denomina como “anos negros do terrorismo de Estado no Brasil” (MORAIS, 2017, p. 9). Isso porque o relato de uma comunista morta por um regime autoritário nunca seria publicado, devido à censura a que as obras eram submetidas no período da Ditadura no Brasil. Esse fato é reforçado pelo teor da obra, que denuncia as atrocidades cometidas nas épocas retratadas no livro.

Cabe salientar novamente que Fernando Morais tenta reconstruir a vida dessa personagem histórica por meio da narrativa, mas que os períodos narrados em sua obra correspondem às situações apresentadas na história oficial. Walter Benjamin (1975, p. 14) salienta que, já que não é possível escrever a história totalmente baseada na oralidade, pois a memória não consegue manter todas as informações verossímeis, surge o que ele define como cronista, aquele que é capaz de criar uma nova de forma de ver a história, já que ele reconhece o valor da oralidade, ao mesmo tempo que utiliza uma nova forma de narrá-la, valorizando as vivências, mas cultivando um olhar crítico.

Benjamin (1985) reconhece a história, não pelos fatos, mas pelas interpretações deles, afinal, uma história narrada é sempre uma versão, uma nova história. Sendo assim, cabe salientar a importância de manter as vivências pessoais, pois elas se perdem no tempo e na memória, a menos que um escritor as rememore através de sua narrativa. Esse processo é o que Fernando Morais efetiva: ele retoma a vida de Olga Benario Prestes para que ela não caia no esquecimento e no papel secundário que a história oficial a limitou. Ademais, Walter Benjamin explica que: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada, do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1985, p. 14). Justamente porque Benjamin considera que a história é contada pelos vencedores e, por isso, propõe que os vencidos tenham a oportunidade de narrar a sua história, apontando também a importância da memória, que é o que poderá redimir a história.

Sendo assim, é preciso sempre valorizar todas as narrativas: mesmo uma considerada individual pode ajudar a construir e ampliar a história. Ao analisar as obras da história oficial, muitos autores citam Olga, o período que ela viveu no Brasil, sua extradição, mas o que se observa é que o papel apresentado é sempre o da esposa de Luís Carlos Prestes, ou seja, ela assume função subalterna. Entretanto, a obra de Fernando Morais apresenta a personagem desde a juventude até seus últimos momentos, aos 34 anos. Uma vida curta, mas atuante historicamente, justamente para que o leitor entenda que sua vida foi uma luta constante pelas suas crenças e que Olga foi muito além da vítima de Getúlio Vargas, mas que até mesmo no campo de concentração foi atuante politicamente. Por isso, precisamos conhecer melhor o período histórico que corresponde à época retratada na obra estudada.

### 2.5.1 Década de 1920: Alemanha da Juventude de Olga

Em 1919, inicia a República Parlamentar Alemã, também denominada por alguns historiadores como República de Weimar. Ela perdurou até o início do regime nazista, em 1933, e substituiu o governo imperial. Surgiu após a Primeira Guerra Mundial e se consolidou com a convocação de uma Assembleia Nacional na Cidade de Weimar, em que foi redigida uma nova Constituição para o império alemão. A liderança alemã passou o poder para os democratas, que tiveram de negociar sua derrota na guerra. Essa estratégia valorizava o império como um momento em que a nação era poderosa em relação à nova realidade democrática. Esse período era caracterizado por uma inflação enorme, grupos paramilitares e uma imensa crise econômica, que fez com que a Alemanha perdesse exportações e matérias-primas, causando desemprego. Obviamente, a manutenção do bloqueio dos países aliados após o fim da Primeira Guerra agravou muito esse quadro.

Na obra de Fernando Morais, há muitos desses fatos mencionados, principalmente no que diz respeito aos problemas sociais. É nesse período que Olga entra para a juventude comunista, justamente por observar que o mundo ia além da classe burguesa em que era criada. Quem influencia sua decisão é seu pai, um advogado que atuava nos diferentes círculos sociais, muito respeitado pela classe burguesa, mas que defendia a todos que precisavam dele:

A própria Olga diria, mais tarde, que havia se transformado numa comunista não pela leitura da teoria marxista, mas folheando os processos em que o pai defendia os trabalhadores de Munique. "Ali vide perto a miséria e a injustiça que só conhecia superficialmente, nos livros", repetia sempre. (MORAIS, 2017, p. 30)

Por isso, assistir às injustiças do mundo e ver seu pai, à sua maneira, lutar contra elas, fez com que a personagem resolvesse unir-se à causa comunista e lutar para construir um mundo melhor e mais justo. Com o passar do tempo, Olga se destaca em suas ações dentro do partido e, junto com seu namorado da época, Otto Braun, vai para Moscou para conhecer melhor sobre a causa comunista e se tornar uma militante cada vez mais completa.

### 2.5.2 A coluna Prestes

O segundo capítulo de *Olga*, dedicado ao futuro marido da personagem, trata da Coluna Prestes e explica as motivações, assim como os antecedentes dele tornar-se o homem que ela conheceu em Moscou.

A historiografia brasileira caracteriza como República Velha o período que vai de 1889 até 1930, época com grande instabilidade, tanto política quanto social. A partir de 1922, com Artur Bernardes no poder e a consolidação da política do café com leite, havia um descontentamento geral e, com isso, em julho de 1924, iniciaram-se rebeliões, denominadas por Carone (1974), como levantes tenentistas. Tais movimentos eclodiram pelo país como um todo.

No Rio Grande do Sul, sob o incentivo do capitão do 1º Batalhão Ferroviário de Santo Ângelo, Luís Carlos Prestes, iniciou-se uma grande revolta na região e fundou-se uma das colunas mais importantes do movimento: a coluna Prestes. Mais tarde, a coluna gaúcha foi incorporando-se às de outras regiões e iniciou uma viagem pelo Brasil em busca de apoio para uma modificação na estrutura política e social do país. Por dois anos e meio, Prestes e seus seguidores percorreram doze estados e mais de vinte cinco mil quilômetros. Segundo Luiz Marcio A. Curvo (2005), pela filiação de Prestes, anos mais tarde, ao partido comunista, esses fatos foram menosprezados historicamente. Com isso, a importância da Coluna Prestes foi diminuída.

No entanto, ela pode ser encarada como um grande feito, tanto a organização das ramificações das colunas para despistar tropas inimigas, quanto a luta pelos direitos. Conforme Lilia Schwarcz e Heloisa Starling (2013, p. 348), estes últimos incluíam “o voto secreto, reforma do ensino público, a obrigatoriedade do ensino primário e a moralização da política”. Os rebeldes consideravam também que as condições de vida precisavam ser alteradas. Afinal, todos estavam cansados da exploração dos setores mais pobres e da miséria da população.

Como não houve a mobilização popular esperada e, após diversas derrotas, os membros da coluna Prestes, incluindo seu líder, isolaram-se na Bolívia. Porém, Fernando Morais (2017, p. 22) afirma que, “embora exilados e desarmados, todos [os militantes], sem exceção, sabiam que entravam para a história de cabeça erguida”. Dessa forma, a fama de Prestes se propagou e o “cavaleiro da esperança” (ibid., p. 51), como foi chamado na época da coluna (por acreditar que só uma revolução popular poderia mudar o Brasil), uniu-se ao partido comunista.

### 2.5.3 De 1928 a 1934: Moscou

Com a ascensão de Stalin ao poder, a partir de 1927 iniciou-se um período que o próprio governante reconheceria como Stalinismo. Tratava-se de um regime comunista, no qual se desenvolveu um governo com domínio total do Estado. A coletivização forçada causou aumento nas cidades, pois as terras foram popularizadas. Houve um racionamento de tudo, prática denominada como Primeiro Plano Quinquenal. Na obra de Fernando Morais, inclusive, há uma passagem sobre essa ação:

Não era fácil. O primeiro plano quinquenal estava em vigor desde 1928 e, para manter a estabilidade econômica, quase tudo era racionado. Um dos invernos que a família passou em Moscou deu-lhes, muito concretamente, a medida dos problemas que o país atravessava: Heloísa, uma das irmãs de Prestes, de pequena estatura e calçando sapatos número 33, suportou temperaturas de até cinquenta graus abaixo de zero usando botas de neve número 40 — o único que havia em estoque. (MORAIS, 2017, p. 59)

Esse panorama gerava inúmeras críticas a Stalin, o que resultou em uma repressão massiva a todos que eram contra o regime, até mesmo os de esquerda. Ao mesmo tempo, havia o chamado culto a Stalin por parte daqueles que concordavam com o entusiasmo e com a forma de liderança do político. Muitos comunistas, de diferentes regiões do mundo, iam à União Soviética para treinamentos militares e aperfeiçoamentos de seus conhecimentos sobre as ideologias do partido. Foi essa situação que uniu o idealista brasileiro, recém filiado ao partido, Luís Carlos Prestes e a alemã atuante Olga Benário.

### 2.5.4 De 1934 a 1936: O Brasil que Olga viveu

No segundo mandato do governo de Getúlio Vargas, chamado de Governo Constitucional, o partido dele era a Ação Integralista Brasileira (AIB). O presidente recebeu a missão de desenvolver um comando centralizado, que guiaria o país para um destino grandioso. No entanto, isso só seria possível com o fim de liberdades democráticas, com a intervenção do estado na economia e com a liquidação de movimentos comunistas.

O ano de 1934 esteve repleto de lutas e reivindicações da classe operária. Inúmeras greves ocorreram em diferentes partes do país, com paralizações nos

setores bancários e de transportes e nas comunicações. Edgard Carone (1991) destaca que as lutas entre antifascistas e integralistas eram comuns, pois as campanhas contra o fascismo eram muito fortes. Por isso, o governo criou uma lei de Segurança Nacional, em 1935, que causou mais protestos de sindicatos e de jornais.

Nesse momento, a luta do Partido Comunista Brasileiro (PCB), ao qual Luís Carlos Prestes filiou-se, era a questão sindical: ela incluía inúmeras greves e um grande movimento a favor da criação de aposentadorias e pensões. Em julho de 1934, o PCB realiza uma Conferência Nacional, em que se formula um documento a favor da classe trabalhadora urbana e rural. Ao mesmo tempo, culpam-se os capitalistas e os donos de terra pela situação do país, à medida que eles entregaram as riquezas brasileiras aos estrangeiros. O documento denuncia, ainda, os baixos salários, as inúmeras horas de trabalho, os impostos, entre outras imposições. Outra crítica forte do PCB (Partido Comunista Brasileiro) era acerca da Lei de Segurança Nacional, que tinha o apoio dos militares e da igreja, assim como dos integralistas. Chamada de “Lei Monstro” no manifesto, salienta-se sobre ela:

[...] é a maior e mais hedionda ameaça que já pesou sobre os trabalhadores. É o regime do despotismo policial, de opressão e de misérias maiores de que já temos sofrido. Não teremos sequer o direito de pensar em voz alta [...]. As nossas mínimas conquistas serão destruídas. As nossas reivindicações se tornarão irrealizáveis. (CARONE, 1991, p. 184)

Com essa lei, iniciou-se a tentativa de aniquilação do Partido Comunista: prisões, deportações, condenações, censura à imprensa e coibição de todos os trabalhadores que apoiassem o partido, que, a partir de então, estava funcionando na ilegalidade.

A guarda policial era função de Filinto Muller, responsável por cumprir a ordem de deportar Olga à Alemanha. Cabe salientar que Olga não foi a única a ser expatriada. Um caso muito famoso na época, citado no livro de Edgard Carone (1991), é da judia Genny Gleiser, fato ocorrido antes da partida de Olga: Genny foi presa e os jornais anunciavam sua possível deportação. Havia muitos movimentos a favor de sua libertação, inclusive de um rapaz que se ofereceu para casar com ela, Paulo Emilio Salles Gomes, pois se acreditava que o casamento garantiria sua permanência no país. Nada adiantou: Genny foi expatriada em um navio francês, em 11 de outubro de 1935. O mesmo fato é contado em *Olga*, em que o narrador



explica que a protagonista acompanhava tal caso:

De todos os casos de expulsão de estrangeiros "indesejáveis" de que tivera notícia — e eram centenas e centenas — um, particularmente, Olga acompanhara de perto, ainda em liberdade, pelo noticiário dos jornais, e ficara estarecida com seu desfecho. Depois de manter presa durante quatro meses, sob a vaga acusação de "subversão", o governo de Vargas decidira deportar uma garota de dezessete anos, Genny Gleizer, judia romena, apesar da manifestação de centenas de sindicatos e associações de estudantes e intelectuais, tanto do Brasil como do Exterior. (MORAIS, 2017, p. 191)

Morais (2017, p. 192) descreve o caso até o final e encerra com a seguinte afirmação: "insensível a tudo, em outubro de 1935 o governo deportou Genny Gleizer para a Europa". A fonte histórica e a obra de Fernando Morais narram o mesmo fato com datas iguais e descrições semelhantes. A diferença é que, na história oficial, tal episódio não é relacionado à Olga, mas como o objetivo do autor é manter seu foco na personagem principal, o que ocorre é sempre narrado através da visão da protagonista da biografia, sendo relacionado a ela mesmo que não tivesse ocorrido na sua realidade. De algum modo, o que acontece a Gleizer antecipa a história de Olga, funciona como uma prolepse na narrativa de Morais.

Em outubro de 1934, iniciou-se a criação de um novo órgão, a Aliança Nacional Libertadora (ANL), considerado um instrumento de luta contra o fascismo. Luís Carlos Prestes foi eleito o presidente de honra e, apesar de ter durado menos de um ano, a organização fortaleceu a esquerda comunista, consolidando a ideia da revolução que fez Prestes retornar ao Brasil. Essa questão aparece tanto no livro de Edgard Carone (1991) quanto na obra estudada, que se centra no momento em que Dimitri Manuilski convida Olga Benário para proteger Luís Carlos Prestes no seu regresso ao país:

Um dos mais corajosos comunistas que conhecemos insiste em retornar a seu país. Ele e seus companheiros de partido nos convenceram de que este é o momento de levar a revolução ao sopé do mundo. A direção da Internacional Comunista esteve todo esse tempo reticente, mas afinal decidimos autorizar a sua volta. (MORAIS, 2017, p. 61)

Apesar de a obra do historiador Edgard Carone (1991) debruçar-se sobre o comunismo nesse período brasileiro, ele ainda apresenta Olga em um papel secundário, apenas junto de Luís Carlos Prestes na decisão do desenvolvimento da

insurreição no Rio de Janeiro. O autor não incorpora, entretanto, nenhuma referência quanto à sua deportação ou morte por consequência desse evento.

A ANL tinha uma comunicação direta com a Internacional Comunista, também conhecida como *Comintern*, órgão responsável pelo apoio a Luís Carlos Prestes. Eles também ficaram encarregados das armas e dos treinamentos dos militantes e fomentaram os levantes ocorridos em Natal, Recife e Rio de Janeiro. Tais fatos são descritos detalhadamente entre os capítulos seis, sete e oito de *Olga*, que são extremamente informativos. Neles, o narrador apenas anuncia os fatos ocorridos na preparação do levante até o seu final, que começa no capítulo 8, com a seguinte frase: “a revolução começou às três horas da madrugada e acabou à uma e meia da tarde” (MORAIS, 2017, p. 109). Com ela, o escritor explica que o movimento não conseguiu atingir o objetivo desejado.

Ademais, o texto é intercalado por cartas e correspondências, cujo intuito, é ratificar as informações do narrador. Há pouquíssimos diálogos nos três capítulos, porque o objetivo é recuperar os fatos ocorridos. Para não perder o foco de sua narrativa, que é Olga, ao menos uma vez em cada capítulo ele a localiza nos fatos, mas sem grandes detalhes sobre suas ações. O capítulo 7, “*A revolução está nas ruas*”, inicia com o único comentário sobre Olga nessa parte da obra:

Olga procurava não se intrometer nas questões internas do Partido Comunista e da Aliança, mas nem por isso deixaria de manifestar, mais de uma vez, a Prestes e a Rodolfo Ghioldi, sua preocupação com alguns fatos que considerava inexplicáveis. (MORAIS, 2017, p. 98)

Nessa citação, o narrador apenas costura informações de Olga sobre os momentos relacionados com os levantes e o protagonismo é de Luís Carlos Prestes. Cabe salientar que as informações sobre esse momento histórico foram recebidas do próprio Prestes, que passou meses testemunhando tais fatos para Fernando Morais:

As tardes de sábado que lhe roubei no Rio de Janeiro produziram páginas e páginas de preciosas informações, muitas delas inéditas. [...] Dono de memória prodigiosa, Prestes foi capaz de reviver com precisão a hora de um embarque ou as exatas palavras de um diálogo ocorrido há cinquenta anos. Foram poucos os casos de informações dadas por ele que, verificadas com processos e documentos oficiais da época, resultaram incorretas. Dos rolos de fita gravada de seus depoimentos surgiram novos fatos e personagens da revolta comunista de 1935, em cuja busca parti em seguida. (MORAIS, 2017, p. 9)

Esses capítulos, além do segundo que não está numerado, são os poucos casos em que não temos a atenção do narrador voltada quase que totalmente à Olga. Como os levantes não obtiveram o sucesso esperado, principalmente pela falta do apoio prometido pela Marinha de Guerra, inicia-se uma perseguição aos comunistas, com o respaldo da Gestapo nazista. Essa associação do governo Vargas com o partido nazista durou de 1928 até 1938 e, segundo Ricardo Seitenfus (2000), era uma prática comum a troca de informações entre os governos. Na obra estudada, explica-se essa relação com o embaixador:

A embaixada do Brasil em Berlim mantinha estreitas e amistosas relações com o comando da polícia secreta nazista, a Gestapo, e o embaixador José Joaquim Moniz de Aragão brindava seus superiores no Brasil com preciosas informações que obtinha nos quartéis da organização. (MORAIS, 2017, p. 173)

Com isso, podemos entender o motivo da deportação de Olga ter sido facilitada pelo governo brasileiro, assim que conseguiu verificar sua verdadeira identidade. Foi também através de informações da Gestapo que tal identificação foi confirmada. Depois de presa no Brasil, na biografia de Fernando Morais, há informações sobre o funcionamento da prisão para os comunistas. Ainda, são retratadas as torturas sofridas por eles, dados encontrados nas obras históricas sobre a época, como no livro do próprio Edgard Carone (1991).

### **2.5.5 De 1937 a 1942: Olga na Alemanha Nazista**

Entre os anos de 1933 e 1934, Adolf Hitler tornou-se chanceler da Alemanha e o partido nazista, também conhecido como Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães, aniquilou todos os políticos e as ideologias que iam de encontro aos seus princípios, entre eles os comunistas e os judeus. Através de um discurso nacionalista e uma ditadura totalitária amplamente apoiada pelo povo, Hitler realizou uma série de modificações em todo o território alemão.

Baseado em uma variação da teoria da evolução das espécies de Charles Darwin, segundo a qual havia povos superiores a outros, o pensamento de que os alemães e descendentes desses, sem mistura de raças, eram a raça pura (superior a todas as outras) foi amplamente difundido na Alemanha de Hitler. Com isso, o ariano (alemão puro) deveria ser exaltado e os que tivessem sangue judeu ou de qualquer

outra raça, assim como aqueles que acreditavam no que era considerado como inadequado pelos princípios nazistas, eram perseguidos, presos e, em muitos casos, mortos. Sendo assim, iniciou-se uma “caça” ao diferente ou ao que era considerado espécie inferior. Essas denominações incluíam, principalmente, segundo José Damião de Lima Trindade (2002, p. 184), “judeus, comunistas, socialdemocratas, sindicalistas, dissidentes católicos e protestantes, ciganos, deficientes mentais, além de eslavos, sérvios e gregos não colaboracionistas”.

Assim, teve início o extermínio de milhões de pessoas, um dos maiores crimes já realizados contra a humanidade. Com isso, o ser humano foi “coisificado”, ou seja, tratado como se não tivesse valor. Segundo a teoria de Theodor W. Adorno (1994), nesse processo, os indivíduos tratam os demais apenas como valor material, sem a capacidade do amor, da empatia. Sendo assim, a indiferença é latente, o que faz com que tais atrocidades sejam aceitas:

[...] se os homens não fossem, por isso, profundamente indiferentes ao que acontece com todos os demais, exceto alguns poucos aos quais encontrem-se intimamente ligados, possivelmente por interesses práticos, então Auschwitz não teria sido possível, pois as pessoas não o teriam aceito. (ADORNO, 1994, p. 42)

Logo, a sociedade é responsável por tais crimes, já que, para manter seus interesses e comodidades, aceitou tais comportamentos. Era fato comum na época analisada que os alemães e, inicialmente, muitos judeus simpatizantes das ideologias nazistas, fechassem os olhos a tudo que ocorria nos campos de concentração e de extermínio. Muitos moravam nas proximidades e mantinham suas vidas como se nada ocorresse. Observa-se esse comportamento na mãe e no irmão de Olga: eles eram simpatizantes do nazismo, mesmo sendo judeus; por isso, a figura materna da protagonista foi denominada como “uma boa alemã” (MORAIS, 2017, p. 239). Tal afirmação, na obra, é feita para a mãe de Prestes, quando ela busca formas de salvar a nora, já que a mãe de Olga tinha bons contatos, poderia ajudar a resgatar a filha. Ao conhecer Eugénie e o filho Otto Benário, Leocadia entendeu que a única pessoa que poderia salvar a esposa de seu filho, a própria mãe, renegava-a por ser comunista. Ela afirma: “Esta era minha filha. Nada tenho a ver com a comunista que você diz que está presa em Berlim” (MORAIS, 2017, p. 239).

Tal fato era comum na época; havia uma exaltação de Hitler. Segundo

Roderick Stackelberg (2002, p. 85), para os alemães “puros”, o *reich* era a salvação para o país e, com ele, iniciou-se um “renascimento nacional”. Existia, inclusive, uma campanha de exaltação, na qual o lema divulgado pela SS (polícia de elite de Hitler) era “a lealdade é tua honra” (ibid., p. 96). Assim, os alemães “arianos” denunciavam aqueles que possuíam sangue judeu ou pertenciam a alguma das categorias que não eram consideradas “puras” ou se posicionavam contra a soberania nacional. Cabe salientar que essa ideologia recebeu muito auxílio dos próprios judeus que, ou por medo ou por realmente compactuarem com os ideais nazistas, apoiavam e denunciavam os que não possuíam tais ideais. Com isso, esses sujeitos eram considerados bons alemães, como no caso da família Benário.

Olga Benário Prestes, além de ser judia, era comunista. Isso, na Alemanha, tratava-se de uma sentença de morte em qualquer campo de concentração. Quando foi enviada para o país, seu assassinato era uma questão de tempo, como a obra de Fernando Morais narra. A protagonista passou o tempo que esteve com a filha Anita em um presídio feminino; nesse local, não sofreu o que era costumeiramente feito com comunistas e judeus: a lei a amparava por ter tido uma filha e, principalmente, porque Dona Leocádia e Ligia estavam realizando uma campanha internacional pela libertação de Olga e Anita. Essa mobilização resultou na salvação da menina, tratamento diferenciado dos filhos de judeus, que aos seis meses eram enviados para um orfanato. A luta da família Prestes, acompanhada do reconhecimento de Anita como filha de um brasileiro, salvaram-na desse destino: com quatorze meses, ela foi entregue para a avó, Leocádia Prestes, e para a tia, Ligia Prestes, e criada no México. Cabe destacar que a motivação e o resultado da ação de Leocádia foi fundamental para definir um destino diferente à Anita, afinal, o filho estava preso e, como a obra inteira destaca, o quanto ela estava sempre o auxiliando e apoiando, logo, era a pessoa capaz de manter essa luta.

Após ter perdido a filha, Olga foi enviada aos campos de concentração. O primeiro foi Lichtenburg. Na obra, há breves descrições desse local, de suas paredes escuras, e uma curta localização geográfica. Ao mesmo tempo, o narrador explica o quanto o inverno era rigoroso e o que isso causava nas mulheres que lá estavam enclausuradas.

O inverno em Lichtenburg era uma punição a mais. Situada às margens do rio Elba, poucos quilômetros antes da cidade de Torgau, numa região de topografia baixa e plana, a fortaleza teve seus porões invadidos pelas

águas geladas do rio e o número de casos de pneumonia e tuberculose multiplicou-se. (MORAIS, 2017, p. 262)

O narrador explica que as doenças aumentavam todos os dias, assim como as mortes. Em seguida, através do olhar de Olga, ele localiza o leitor nos fatos históricos, explicitando as informações sobre as conquistas de Hitler naquele momento, através de prisioneiras que chegavam. O narrador dá ênfase à construção de um novo campo de concentração, com acomodação para quarenta e cinco mil mulheres: Ravensbrück. Destacamos a diferença entre os dois espaços, uma vez que o local onde as mulheres estavam enclausuradas, na época, possuía capacidade para apenas quatro mil detentas.

Como em muitas partes, o narrador utiliza-se da visão de Olga ao ser transferida para o campo de concentração de Ravensbrück para informar o leitor acerca de informações relevantes.

Depois de passar um ano num lugar de aspecto tão aterrador como a fortaleza de Lichtenburg, Olga surpreendeu-se, ao descer do ônibus, com a aparência bucólica de Ravensbrück. A entrada do campo ficava espremida entre um bosque de choupos e uma ponta do lago Schwedt que parecia querer invadir a área construída. À esquerda, sobre uma elevação do terreno, ficavam as casas e os alojamentos, feitos de alvenaria, destinados ao comandante do campo, ao chefe de segurança, ao chefe de administração, aos oficiais da Gestapo, aos médicos e às enfermeiras da SS e, enfileirados lado a lado, os seis blocos onde se encontrava acantonado um batalhão de seiscentos soldados da SS, divididos em quatro companhias de combate e dezesseis pelotões de choque. Do mesmo lado, pouco depois dos alojamentos da tropa, havia doze barracões para o arsenal e o almoxarifado dos soldados. Quinhentos metros além, à direita da entrada, na parte plana do terreno, estava o campo de concentração propriamente dito: sessenta enormes pavilhões de madeira construídos simetricamente um ao lado do outro e, ao fundo, cinco barracões menores, também de madeira, onde ficariam os prisioneiros do sexo masculino que eventualmente passassem por Ravensbrück. (MORAIS, 2017, p. 265)

Assim, o narrador localiza o leitor no novo local em que Olga ficará detida, que será seu último, pois a protagonista sairá de lá apenas para ser morta. Em seguida, ele nos informa acerca das empresas que lucravam com os trabalhos forçados, destacando o fato de que, no campo, havia uma fábrica da Siemens. Além disso, o narrador frisa a organização da divisão das prisioneiras, explicando que Olga não foi colocada com as comunistas, mas com as antissociais: “ciganos, homossexuais e doentes mentais” (MORAIS, 2017, p. 267).

De 1939 até fevereiro de 1942, Olga sobreviveu nesse campo, até ser chamada para ir para outro local, Bernburg, onde foi assassinada, entre duzentas mulheres.

Dez dias depois, quando o caminhão voltou à Ravensbrück com as roupas das mulheres embarcadas naquela noite, Emmy Handke correu a procurar o vestido de Olga. Apalpou sofregamente a barra e dela tirou um pequenino pedaço de papel onde estava escrita apenas uma palavra: Bernburg. (MORAIS, 2017, p. 287)

Esses campos de concentração tratavam-se de construções militares com forte esquema de segurança e com uma infraestrutura adequada para executar um grande número de pessoas. Foram desenvolvidos com espaço para abrigar um número considerável de prisioneiros, principalmente judeus, além de todos aqueles sujeitos já citados, que não faziam parte da hegemonia ariana. Havia espaço para trabalhos forçados, para tortura e, inclusive, para a morte, para o assassinato: existiam as valas comuns, onde eram jogados os corpos dos mortos. As condições desumanas causavam inúmeras doenças e muitos indivíduos morriam dessas enfermidades. Ademais, eles também pereciam por inanição ou eram assassinados quando não serviam mais para o trabalho.

Stackelberg (2002) explica que até 1941 não há nenhum documento que indique que o objetivo era o extermínio de todo o povo judeu; haviam inúmeras mortes, normalmente com tiros, consideradas ineficazes para um grande número de pessoas. Porém, em outubro de 1941, Hitler aprova o que já estava sendo organizado anteriormente, denominado como “solução final” (ibid., p. 169): o aniquilamento dos judeus através de câmaras de gás, considerada pelos alemães, após testes, como a forma mais efetiva para as mortes.

Para tal, foram criados campos de extermínio, locais com o equipamento adequado e as salas organizadas de forma que o gás matasse a todos no menor tempo possível. Esses locais, mais tarde, foram substituídos por Auschwitz, pela sua grande capacidade. Olga foi morta em Bernburg, um antigo hospital psiquiátrico utilizado inicialmente para a morte de deficientes físicos e mentais que, mais tarde, tornou-se campo de extermínio.

Cabe salientar que a informação da morte de Olga foi recebida através de um despacho curto que um repórter da agência de notícias *United Press* mostrou para Prestes em julho de 1945, três anos após o assassinato da esposa. Na obra publicada

por Anita Leocadia Prestes, *Olga Benário Prestes: uma comunista nos arquivos da Gestapo* (2017), a autora apresenta a cópia do documento enviado sobre a morte de sua mãe. No entanto, a Gestapo informou ao membro familiar alemão mais próximo, no caso, a mãe de Olga, que nunca teve interesse em ter contato com a família construída no Brasil e, dessa forma, nunca avisou ninguém sobre a morte da protagonista.

Na obra estudada, após a morte de Olga, há um afastamento do narrador novamente: este apenas transmite ao leitor informações sobre Luís Carlos Prestes, em um capítulo sem numeração intitulado “*São Paulo, Brasil – Julho de 1945*”. Ele encerra essa etapa com a explicação de que, somente muitos anos depois de sua morte, Prestes e Anita receberiam a última carta de Olga, apresentada na íntegra. Esse documento finaliza a narrativa, sem o mesmo empenho literário inicial, com dados e fatos. Em seguida, há um curto epílogo, em que o narrador cita o que ocorreu com as principais personagens da narrativa, sem maiores detalhes ou aproximações: essencialmente, apresenta-se como viveu e morreu determinada figura e o que aconteceu com o campo de Ravensbrück e com a juventude comunista.

#### **2.5.6 O partido Comunista de Olga e o processo identitário estabelecido**

Para entendermos essa questão ideológica de Olga, precisamos retornar ao pai de Olga: apesar de ser do Partido Socialdemocrata – partido considerado de direita, mas que seguia uma orientação marxista (a organização perdurou até cerca de 1950). Essa orientação partidária, seguida das atitudes do pai (que, como advogado, sempre atendeu todos que precisavam de ajuda, independentemente de terem condições financeiras para pagar por seu serviço), levaram Olga a concluir que precisava fazer alguma coisa para modificar a situação crítica do país. Assim, a personagem decidiu que se filiar ao Partido Comunista era a melhor opção. Nesse ambiente, a protagonista, desde o início, destacou-se por seu empenho:

Olga, aos quinze anos, revelou-se a mais eficiente da turma, aí incluídos os mais velhos e mais fortes. Eficiente e ousada: pela primeira vez também o centro, e não só a periferia de Munique, amanheceu pichado. Ela chegara a locais movimentados, onde a presença de policiais assustava até os militantes mais experientes. "Medo e prudência são palavras que ela não conhece", disseram os novos amigos no dia seguinte. (MORAIS, 2017, p. 3)



Acima de si mesma, para Olga, estava o Partido e a luta por um mundo melhor. A personagem considerava que essa batalha só poderia ocorrer através da ascensão dos seus ideais e, com isso, abdicava da vida confortável com os pais para viver em diferentes missões das quais era incumbida. A maior dessas tarefas foi realizar a segurança do Cavaleiro da Esperança, um corajoso comunista brasileiro.

- Um dos mais corajosos comunistas que conhecemos insiste em retornar a seu país. Ele e seus companheiros de partido nos convenceram de que este é o momento de levar a revolução ao sopé do mundo. [.]  
- Aceitamos, mas impusemos uma condição: o Comintern cuidaria de sua segurança pessoal. Depois de muita discussão, e de analisarmos dezenas de nomes, concluímos que só uma pessoa tem condições de fazê-lo chegar a seu país em absoluta segurança: você. (MORAIS, 2017, p. 61)

Com essa missão, iniciaria sua maior aventura na luta por seus ideais. Ao mesmo tempo, o episódio definia um fim trágico ao seu destino, como costuma ocorrer com a maioria dos heróis que optaram por abandonar sua vida individual e familiar em prol de um bem coletivo maior. Na última carta escrita por Olga para Luís Carlos Prestes, ela reafirma essa questão: “Lutei pelo justo, pelo bom e pelo melhor do mundo” (MORAIS, 2017, p. 297).

Os membros do Partido Comunista convivem com uma constante despersonalização ou anulação da identidade em nome da causa política, o que é representado pelas mudanças de nome e de endereços, e pode ser observado ao longo de toda a biografia, mas principalmente no capítulo 6, “Começa a conspiração”, que trata da vinda de comunistas para o Brasil, em 1934, com o intuito de instaurar uma revolução no maior país latino.

O nome próprio é um dos primeiros sinais de individualização. Somos quem atende por determinado nome, que é o que nos identifica entre os demais. Assim, ao substituir os nomes dos membros com a desculpa da defesa desses corpos se identificados pela polícia, o Partido empurra suas personalidades individuais para longe do que é prioridade e os instrumentaliza. A própria prática de interpolar os colegas de partido pela alcunha “camarada” colabora para a despersonalização dos integrantes, fazendo com que suas qualidades individuais sejam apagadas em uma pretensa unicidade ideológica que interessa ao fortalecimento do Partido, mas que enfraquece cada personagem como indivíduo.

Uma vez que essas mudanças de nome e de endereço acontecem com a

concordância das personagens, elas são indicativas do nível de altruísmo e de anulação do eu de que estão imbuídos. Ademais, também se trata de um tempo histórico em que o individualismo ocupava um papel menos proeminente, quando comparado com a contemporaneidade, e as personagens abrem mão de conforto e proximidade com a família para se aventurar em nome da política e de causas sociais.

Com exceção de Prestes, cuja família o acompanha nas mudanças de países, as demais personagens são desconectadas de vínculos afetivo-familiares e assumem como “família” a máquina partidária e burocrática. Essa desvinculação confere a essas personagens certa desumanização e aproximação a peças em um jogo, o que lhes objetiva, torna descartáveis ou facilmente substituíveis. A instrumentalização das personagens membros do Partido é reforçada pelas mudanças de endereço, que dificulta a construção de laços com o espaço de um lar e com uma rede de vizinhos.

Em nome de uma almejada segurança, essas personagens são como peças em um tabuleiro, cujas aptidões para exercer determinadas funções valem mais do que as especificidades que os fazem humanos diferenciados. Se o capitalismo dramatizado na obra peca por explorar e empobrecer o povo, o comunismo que pretende fazer frente a esse sistema peca por apagar o povo em uma pretensa massa homogênea de camaradas sem vínculos afetivos ou atenção aos próprios desejos.

Um exemplo da anulação das vontades próprias pelos membros do partido é a automática resolução de Olga quando avisada de que deveria partir para a América em uma missão. Poucas linhas antes, o narrador havia informado do desejo da protagonista de retornar para a Alemanha, mas assim que escuta sobre a missão, ela nem pensa no que era seu anseio e não titubeia em aceitar cumprir a missão com o melhor desempenho possível, atuando como esposa de um homem que até então não conhecia.

Na engrenagem do Partido Comunista, tal qual dramatizado em *Olga*, os indivíduos valem pela posição que ocupam na hierarquia do partido, e a divisão de cargos é imensa devido à teia burocrática que sustenta essa estrutura. As funções que as personagens ocupam as identificam quase mais do que seus nomes, já que podem ter esses últimos mais facilmente trocados do que os cargos.

## 2.6 UM OLHAR SOBRE A CONCEPÇÃO DE BIOGRAFIA

Quando pensamos na relação entre ficção e realidade na obra estudada, cabe salientar as informações trazidas pelo autor no prefácio à primeira edição. Nessa nota, ele explica sua pesquisa para compor a história de *Olga* e já inicia afirmando:

A história que você vai ler agora relata fatos que **aconteceram exatamente** como estão descritos neste livro; a vida de Olga Benario Prestes, uma história que me fascina e atormenta desde a adolescência, quando ouvia meu pai referir-se a Filinto Muller como o homem que tinha dado a Hitler, "de presente", a mulher de Luís Carlos Prestes, uma judia comunista que estava grávida de sete meses. Perseguido por essa imagem, decidi que algum dia escreveria sobre Olga, projeto que guardei com avareza durante os anos negros do terrorismo de Estado no Brasil, quando seria inimaginável que uma história como esta passasse incólume pela censura. (MORAIS, 2017, p. 9)<sup>4</sup>

O autor inicia a apresentação dialogando com o leitor sobre a história que será lida. Ao mesmo tempo, afirma a veracidade dos fatos, contados por ele, acerca da vida de Olga Benario Prestes. Vale ressaltar que, na passagem acima destacada, o narrador utiliza o advérbio "exatamente" para caracterizar o vocábulo "acontecer". A escolha lexical é responsável por determinar a exatidão do verbo, ou seja, reforça a veracidade dos acontecimentos narrados. Com isso, um aspecto que carece de análise é: até que ponto uma biografia, enquanto união de dados documentais e registros de testemunhos, pode contar uma história fielmente, da maneira como ela ocorreu? François Dosse (2015, p. 12) destaca que essa é uma questão muito discutida:

A biografia se tornou, com o passar do tempo, um discurso de autenticidade, remetendo à intenção de verdade por parte do biógrafo. Entretanto, permaneceu a tensão entre a ânsia de verdade e uma narração que deve passar pela ficção e que situa a biografia num ponto médio entre ficção e realidade histórica.

Essa questão da exaltação de uma vida já se apresenta desde a Antiguidade Greco-romana, pois Plutarco (45-125) desenvolvia relatos das vidas de personalidades relevantes, evidenciando suas virtudes exemplares. Na mesma época, Suetônio (75-160) fazia o contrário e tinha como objetivo aumentar a

---

<sup>4</sup> Optamos por destacar algumas palavras ou expressões, em negrito, nas citações da obra que enfatizaremos, dessa forma, todas são grifos nossos.

confiabilidade dos dados biográficos. Por isso, recusou-se a utilizar elogios em suas obras, nas quais destacava a vida dos doze Césares.

Essa questão é uma das mais discutidas no estudo da literatura: desde antes da *Poética* aristotélica, a *mimesis* é questionada. O próprio autor afirma, no capítulo IX da obra, que “o papel do poeta é dizer não o que ocorreu realmente, mas o que poderia ter ocorrido na ordem do verossímil ou donecessário” (ARISTÓTELES, 2014, p. 56). Ao estudar o conceito de biografia, observamos que este é o objetivo do escritor desse tipo de obra. A diferença reside no fato de que são utilizados, para alcançar esse intento, dados sobre o personagem histórico retratado. Trata-se, entretanto, de uma narrativa: independentemente do número de dados que esta possua, sempre serão incluídas, ao longo do relato, informações imaginativas do autor. Afinal, por se tratar de outro tempo, como é o caso da obra estudada nesse trabalho, cabe ao escritor descrever os locais, diálogos e situações, em parte, conforme a sua imaginação, visto que um fato passado não poderá mais ser recuperado em sua totalidade.

Na busca por realizar um bom desenvolvimento da temática dos limites da biografia, precisamos pensar na posição ocupada por esse gênero na Teoria da Literatura. Afinal, o ser humano, para fugir do caos, tem tendência a classificar os elementos em categorias, o que também inclui a arte literária. Aristóteles, na *Poética* (2014), apresenta como primeira maneira de classificação os critérios de realidade ou ficção (*mimesis*). A partir desse autor, mas baseados também nas teorias de Platão, chegamos à segunda classificação literária: o gênero a que a obra pertence. Este foi comodamente dividido, por muitos séculos, em três categorias: épico, lírico e dramático.

O desenvolvimento de estudos acerca da temática dos gêneros confirmou que essa delimitação tornou-se muito limitada e fechada. Assim, o resultado foi uma restrição significativa das variedades literárias surgidas com o passar do tempo. Com isso, a questão do gênero literário é uma das grandes discussões na literatura: as livrarias estão cheias de obras classificadas como romance, contos, poesia, entre tantos outros gêneros. A pergunta que permanece é se essas divisões são realmente adequadas e qual sua importância. Ao pensar na questão classificatória, Todorov salienta a relevância dos gêneros literários, afirmando que “el género es el lugar de encuentro de la poética general y de la historia literaria; por esa razón es un objeto privilegiado, lo cual podría concederle muy bien el honor de convertirse en el

personaje principal de los estudios literarios” (1980, p. 39). Garcia Berrio, na mesma linha de pensamento, enfatiza que a categorização dos gêneros é “necessariamente relevante o central na configuración de la Teoría de la Literatura” (1999, p. 11).

Logo, observamos que, durante os estudos da Teoria Literária, considerou-se indiscutível o fato de que o chamado “modelo aristotélico” seria absoluto. Mesmo com o aparecimento de outros gêneros, como o romance, ocorreu uma tentativa de aplicar as teorias da *Poética* em obras de gêneros que não eram nem sequer abordados por Aristóteles (2014). Para a resolução desse problema, Genette desenvolve os subgêneros, que irão apresentar as características que não eram, e nem poderiam pela época, contempladas pelo autor da *Poética*.

Carlos Reis (1987), na obra *Diccionario de narratologia*, define a pragmática relacionada ao texto literário: segundo o autor, ela “ocupa-se de configuração e comunicação da narrativa naqueles aspectos em que melhor se ilustra a sua condição de fenômeno interativo, isto é, que se não esgota na atividade do emissor projetando-se como ação sobre o receptor”.

Com efeito, o termo “gênero” ora se refere a categorias acrônicas e universais – a lírica, a narrativa, etc. –, ora se refere a categorias históricas e socioculturais – o romance, o romance histórico, a ode, a ode pindárica, o soneto etc. Por isso, a fim de evitarem ambiguidades, alguns teorizadores têm proposto uma designação para as categorias metahistóricas [sic] e outra designação para as classes históricas (1987, p. 329).

O estudioso elucida que os modos dividem-se em duas categorias: os fundacionais, que seriam o lírico, o narrativo e o dramático; e os derivados, que abrangem o trágico, o épico, o elegíaco, o novelístico, o histórico, o biográfico e o autobiográfico. O teórico explica que eles são classificados dessa maneira por se consolidarem como componentes de outros gêneros.

Para Derrida (1986), o texto nasce por referência a um gênero, o que não quer dizer que pertença unicamente a ele. Com isso, esse texto só se aproximará de outro se tal gênero permitir. Isso porque, para o autor, há uma espécie de lei desses gêneros: o texto pertence a um, mas não é preso a ele. Já Todorov (1980, p. 40) afirma que os gêneros são o produto de uma transformação dos atos da linguagem, especificando o seu caráter transindividual. Por exemplo, há o ato discursivo “rezar”, que corresponde ao gênero “oração”, assim como o ato discursivo “narrar” e o gênero “romance”. No entanto, o gênero soneto existe, mas não o ato “sonetar”. Essa

discrepância levou o autor a considerar que os gêneros nascem da aplicação de normas e há alguns cuja definição encontra-se em outros domínios do ato comunicativo.

Em sua obra *Introdução ao architexto*, Gérard Genette (2008) problematiza essas relações entre diferentes espécies textuais. A palavra gênero, para ele, indica um grupo de obras determinadas de acordo com atitudes de enunciação, encontradas de maneira empírica na produção histórica. O que o autor sugere, na verdade, é uma diferenciação entre gênero e modo: o primeiro estaria ligado a uma categoria literária, enquanto o segundo se associaria a uma questão linguística, a pragmática:

Existem modos, exemplo: a narrativa; existem gêneros, exemplo: o romance; a relação dos gêneros com os modos é complexa, e sem dúvida que não é, como o sugere Aristóteles, de simples inclusão. Os gêneros podem atravessar os modos (Édipo contado permanece trágico), talvez como as obras atravessam os gêneros –talvez diferentemente: mas nós sabemos bem que um romancão é apenas uma narrativa, logo, que não é uma espécie da narrativa, nem tampouco uma espécie de narrativa. (GENETTE, 2008, p. 85)

Para compreender esse raciocínio, precisamos considerar a existência de uma relação entre obra e leitor, a qual se depreende de Mikhail Bakhtin (1998), quando este trata sobre os gêneros do discurso. Para ele, os gêneros literários fariam parte dos gêneros do discurso como secundários, isto é, textos de enunciado complexo; os discursos simples seriam classificados como gêneros primários:

Estudaram-se, mais do que tudo, os gêneros literários. Mas estes, tanto na Antiguidade como na época contemporânea, sempre foram estudados pelo ângulo artístico-literário de sua especificidade, das distinções diferenciais intergenéricas (nos limites da literatura), e não enquanto tipos particulares de enunciados que se diferenciam de outros tipos de enunciados, com os quais, contudo, têm em comum a natureza verbal (linguística). O problema da linguística geral, colocado pelo enunciado e também pelos diferentes tipos de enunciados, quase nunca foi levado em conta. (BAKHTIN, 1998, p. 280)

Quanto ao conceito de architexto, este é uma estrutura anterior ao texto, que está invisível a ele. É essa noção, no entanto, que caracteriza um determinado gênero, pois se trata de uma construção abstrata de composição e apresentação de um texto, elaborada anteriormente a ele, que explica o fato de uma produção ser diferente da outra.

Ademais, Bakhtin (1998) salienta que essa forma de classificar os gêneros como modo foi atribuída equivocadamente a Platão e Aristóteles, teria sido originada no Romantismo: os românticos consideraram que as categorias analíticas eram apenas três. Cabe destacar, entre elas, a Lírica, que não é desenvolvida na Poética.

Para Gérard Genette (2008), os gêneros são estruturas históricas de composição do texto, à medida que surgem e desaparecem ao longo do tempo. Por exemplo, hoje o romance é um gênero, assim como as Cantigas eram importantes na Idade Média e, atualmente, já não o são. O lirismo, por outro lado, modo ao qual elas pertencem, continua existindo. Destacamos que, para Gérard Genette, o gênero é a materialidade do texto e o modo é uma categoria abstrata de apresentação dele.

Podemos concluir, portanto, que os gêneros surgiram para dar conta de determinado assunto: todo gênero possuía uma restrição temática que se relacionava não apenas ao modo de enunciação, mas à relação entre o que e como dizer. Essa última norma era denominada decoro e define-se como a maneira adequada de tratar de determinado assunto: para tratar sobre amor, por exemplo, o gênero apropriado é o poema lírico; para ironizar ou falar mal de alguém, o ideal seria a sátira. A mistura entre os dois gêneros caracterizaria a quebra de decoro. A partir do Romantismo, elementos de todos os gêneros passam a ser mesclados, ou seja, não há mais uma divisão definitiva entre eles.

Aguiar e Silva (1988, p. 386) afirma que “o termo e o conceito de modo literário, contrapostos ou distintos em relação ao termo e ao conceito de gênero literário, alcançaram larga aceitação nos últimos anos”. Outros autores, como Northrop Frye (2014), também trataram do assunto. Aguiar e Silva (id.) observa, ainda, que “a distinção entre modos literários, entendidos como categorias meta-históricas, e gêneros literários, concebidos como categorias históricas, é “[...] lógica e semanticamente fundamentada e necessária”.

Ao pensar nessa questão, retomamos Gérard Genette (2008), pois, segundo ele, os modos dizem respeito à tríade lírico, narrativo e dramático. Enquanto isso, a tragédia, a comédia, o romance, entre outros, se associam aos gêneros, que podem ser divididos em subgêneros literários como o romance histórico, por exemplo. Aguiar e Silva (1988, p. 389) ratifica tal teoria:

Os modos literários representam, por um lado, a nível da forma da

expressão, possibilidades ou virtualidades transtemporais da enunciação e do discurso (modos narrativo, lírico, dramático) e, por outra parte, a nível da forma do conteúdo, representam configurações semântico-pragmáticas constantes que promanam de atitudes substancialmente invariáveis do homem perante o universo, perante a vida e perante si próprio.

Com isso, para Gérard Genette (2008), os gêneros possuem uma dinâmica evolutiva, uma vez que atendem aos traços temáticos, discursivos e formais de determinada época. Ao mesmo tempo, os modos literários constituem-se de características constantes encontradas nos textos. Vitor Manuel Aguiar e Silva (1988, p. 390) postula que “os modos literários, na sua invariância, articulam-se polimorficamente com os textos literários concretos e individualizados pela mediação dos gêneros literários”.

Já que a obra estudada é classificada pelo próprio autor como biográfica, precisamos refletir sobre essa classificação. Bruck (2009, p. 23) define a biografia como uma maneira de “realização de trajetórias individuais como forma de inspiração e compreensão do presente, em função de intensos processos de apagamento de referenciais ideológicos e de valores”.

Essas narrativas pessoais têm como objetivo contar a vida de alguém que, por algum motivo, serve de inspiração para outros e que marca a história, a ideologia de um povo, ou até mesmo auxilia o indivíduo na compreensão da sua realidade. François Dosse (2015, p. 41) salienta que “o sucesso dessas obras se dá pela intensa necessidade de autenticidade que o leitor espera da biografia”.

Arnaldo Momigliano (1983 apud MALATIAN, 2008, p. 17) explica que biografia é um gênero antigo, que “conservou fronteiras fluídas com o campo do conhecimento histórico”. Ademais, autores da Antiguidade, como Tucídides e Políbio consideravam que a biografia se tratava de um texto tendencioso, visto que era uma forma de exaltação de um indivíduo ou grupo, até mesmo de determinada ideologia. Philippe Levillain (2003), ainda, afirma que a biografia, em relação à história, cria um abismo de fragilidades quanto à questão do que é verdade em uma narrativa.

Etimologicamente, o termo biografia (*bio+grápho*) possui ambos os radicais gregos: *bio* significa vida, enquanto *gráfo* quer dizer escrever. Dessa forma, o termo biografia remete à expressão “escrever a vida”, ato praticado nessas obras. No estudo literário, mais precisamente conforme Gérard Genette (2008), existe a biografia clássica, na qual o narrador está em terceira pessoa, contando sobre o personagem



principal.

Philippe Lejeune (2003, p. 36) inicialmente apresenta o texto biográfico e autobiográfico como mais próximo do científico ou histórico, porque haveria possibilidade de comprovações e com o objetivo de se assemelhar ao máximo do real (edição de *O pacto autobiográfico* de 1975), o que revê nas últimas edições, ao postular que uma biografia é um texto referencial, que ocorre através de um contrato com o leitor que aceita verdade interior”, que se parece com a “a imagem do real”. Essa correspondência é o que ele define como o pacto referencial de Gérard Genette: o autor tem compromisso com os fatos narrados e busca garantir que eles sejam descritos da forma mais verídica possível. Para ilustrar essa questão, destacamos novamente que, em *Olga*, nas primeiras páginas da apresentação, há uma nota do autor: “a história que você vai ler agora relata fatos que aconteceram exatamente como estão descritos neste livro: a vida de Olga Benário Prestes” (MORAIS, 2017, p. 9). Essas informações são reforçadas pelo escritor, o que remonta a uma prática recorrente em biografias: a utilização de referências que justifiquem a realidade dos acontecimentos que constituem a narrativa.

Na primeira metade do século XIX, Thomas Carlyle utiliza a biografia para questionar a linearidade da história. Seus estudos resultaram em duas obras: *A vida de John Sterling* (1851) e *Biografia de Cromwell* (2010). Nelas, o “herói” individual é responsável pela descrição dos fatos e situações de sua época. Ademais, em seus livros teóricos, o estudioso cita os indivíduos excepcionais que moldaram a história e foram modelos para os homens comuns.

A partir de Thomas Carlyle, na segunda metade do século XIX, surgiram duas correntes teórico-metodológicas que modificaram as concepções apresentadas até o momento: por um lado, Michelet salienta os valores coletivos em uma reflexão histórica. Com isso, o indivíduo torna-se um representante de paixões coletivas, que ficam em primeiro plano. De outra perspectiva, não menos relevante, as classes sociais aparecem como ponto central da história, reduzindo o papel do sujeito no discurso histórico.

O rompimento com a visão de heróis só é evidenciado na tradicional escola de Annales, que, todavia, não realizou uma crítica direta à biografia. Lucien Febvre (1994) escrevia biografias que apresentavam trajetórias individuais, mas centravam-se no pensamento de um período ou de um grupo específico, iniciando o estudo do que foi denominado como história das mentalidades. No prefácio de *Martinho Lutero*,

*um destino*, o autor salienta que seu objetivo é:

[...] desenhar a curva de um destino que foi simples, mas trágico; marcar com precisão os poucos pontos verdadeiramente importantes por que passou; mostrar como, sob a pressão de que circunstâncias, o seu entusiasmo inicial teve de enfraquecer e inflectir o traçado primitivo; por assim, a respeito de um homem de uma singular vitalidade, esse problema das relações do indivíduo e da coletividade, da iniciativa pessoal e da necessidade social que é, talvez, o problema capital da história. (FEBVRE,1994, p.11)

Essas informações do prefácio de Lucien Febvre (1994) definem a maneira como o biógrafo observa seu biografado, ou melhor, como fará seu procedimento biográfico, quais são as informações da vida desse indivíduo que realmente são relevantes, como e quando iniciar a narrativa e, principalmente, a relação desse indivíduo com seu meio e como tais fatos ficam registrados historicamente.

Ao pensar sobre o papel do indivíduo, torna-se relevante pontuar que Marc Bloch (1997) defende a importância do conhecimento da vida de personagens comuns, que caracterizariam melhor uma época. Tal crítica foi uma das questões relevantes para que, após a Segunda Guerra Mundial, principalmente entre 1960 e 1970, houvesse uma desclassificação da biografia. Isso porque o gênero criava uma falsa perspectiva dos indivíduos, endeusando-os, e desenvolvia uma espécie de apagamento do homem comum.

Nas décadas de 1980 e 1990, houve um retorno à valorização do sujeito, assim como um regresso à história da narrativa. Nesse momento, a experiência do movimento operário ganhou forças e a história de vida dos níveis baixos da cadeia hierárquica foi destacada. Historiadores relevantes, como Jacques Le Goff (1999), produziram importantes biografias, legitimadas nas universidades. Cabe salientar que as obras e seu contexto econômico, político, social e cultural foram relacionados com as trajetórias dos biografados, analisando o percurso e as escolhas destes últimos dentro de determinada situação.

Ao pensarmos no conceito de biografia como relato de um personagem histórico, relacionamos essa noção a Daniel Madelénat (1984). O autor conceitua a biografia como uma narrativa que conta com um narrador, cujo papel é relatar a vida de um personagem histórico. Porém, esse conceito já inicia uma problemática: narrador e narrativa são elementos de obras ficcionais, enquanto o personagem histórico, em teoria, seria a descrição de um sujeito real. Com isso, chegamos a um

ponto importante: Como se manifestam essas características ficcionais na obra biográfica?

A ficção se insere na realidade exterior, pois contém elementos produzidos por uma situação real, da qual eles dependem e na qual se projetam. A respeito desses laços entre a ficção e a história, Linda Hutcheon (1991, p. 122) corrobora: “o que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado [...]”.

Para Michel Foucault (2003), é no final do século XVIII é que se tem realmente uma conceituação de indivíduo, pois é apenas nesse momento que a sociedade se organiza de acordo com seus direitos. Sendo assim, a própria Psicanálise surge, assim como a biografia, após essa relevância dada ao sujeito.

A perspectiva de Bourdieu vai de encontro à ideia de que é possível desenvolver uma sequência cronológica e de alinhamento de acontecimentos “encadeados” em uma lógica específica. Isso porque o indivíduo é sempre social e, logo, encontra-se absorto em um contexto cultural, ou seja, um emaranhado de relações que não poderiam ser limitadas a uma experiência única.

De acordo com Pierre Bourdieu (2006), não podemos conceber a obra de arte sem nos atentarmos para o campo onde ela se insere e todos os jogos que se travam dentro desse texto. Para o teórico, a obra de arte é “um signo intencional habitado e regulado por alguma coisa, da qual ela é também sintoma” (BOURDIEU, 2006, p. 156). Sob essa ótica, é válido nos remetermos, mais uma vez, a Eagleton: é possível que qualquer tipo de escrita que, por alguma razão, seja altamente valorizada, possa ser encarada como literatura, não importando “a origem do texto, mas o modo como as pessoas o consideram” (1994, p. 9).

A ilusão biográfica, para Pierre Bourdieu (2006), é uma ficcionalização da história de vida, ou seja, há uma totalização de fatos que direcionam a atribuição dos sentidos e, dessa forma, encontra-se alguma coerência nos fatos que o biógrafo considera mais relevantes na história da vida do biografado. Como se trata de uma concatenação de fatos construídos depois, em um tempo diferente do ocorrido, e também de acordo com o contexto narrativo, não há como considerá-la uma versão única da experiência de alguém. O relato não é, portanto, a história da vida desse sujeito, mas, como o próprio autor enfatiza, “a história de uma vida” (BOURDIEU, 2006, p. 64). Nesse sentido, aproxima-se muito mais da ficção que de uma narrativa

histórica. Sendo assim, sempre que narramos um fato, realizamos, mesmo que inconscientemente, uma escolha do que será expresso, já que:

[...] apenas pelo fato de que nos fixamos em pensamento sobre nossa prática, que nos voltamos para ela para considerá-la, descrevê-la, analisá-la, tornamo-nos, de certo modo, ausentes, e tendemos a substituir agente atuante pelo “sujeito” reflexivo, o conhecimento prático pelo conhecimento erudito. (BOURDIEU, 2006, p. 64)

Realizando uma reflexão sobre o que deve ser exposto, o biógrafo cria uma partição do sujeito em dois: o que viveu e o que está sendo lembrado. A metáfora utilizada por Pierre Bourdieu (2006) é de suma importância na realização deste estudo, afinal, o autor elucida que a travessia de uma linha de metrô é influenciada pelos acontecimentos nas diferentes estações, não apenas pelo trajeto. Algo semelhante é a trajetória da vida de um indivíduo: há diferentes agentes e campos ao longo de sua existência que influenciam sua jornada. Logo, uma narrativa cronológica limita a complexa vida dos seres humanos.

Para Pierre Bourdieu (2006), essa concepção de que a vida é uma trajetória faz parte da história, no sentido de “relato, relato de historiador ou romancista, indiscerníveis sob este aspecto, notadamente biografia ou autobiografia” (BOURDIEU, 2006, p. 184). Nessa linha de pensamento, a biografia, em uma sequência lógica e ao mesmo tempo cronológica, aponta os fatos importantes e coerentes da vida narrada, com significado e direção.

Nesse sentido, ela é a “ilusão retórica” (BOURDIEU, 2006, p. 185), uma forma banal de representar a existência de um indivíduo, e limita-se a uma tradição literária. Afinal, “o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório (ROBBE-GRILLET, 1984, apud BOURDIEU, 2006, p. 184)

Ademais, muitas vezes, a objetividade e a subjetividade de um biógrafo são tratadas como uma dicotomia, dentro de uma lógica matemática: sendo polos opostos, elas não poderiam conviver. No entanto, questões difíceis não podem ser encaradas de outra maneira que não seja a de analisar sua complexidade. Assim, precisamos entender que o que está em jogo em uma biografia não é apenas a objetividade, que provém da análise de um objeto, sem carga emocional: nesse gênero, também entra

em cena a subjetividade do sujeito, com todas as suas especificidades e emoções. Afinal, cada indivíduo é sempre inserido em um contexto social, sendo construído pela sociedade na qual se insere, ao mesmo tempo em que a desenvolve. Com isso, a construção da biografia nunca se limitará à objetividade. Emile Durkheim (1969) postula que mesmo as atitudes mais individuais são relacionadas a um universo social. Dessa maneira, o pesquisador considera que a sociedade funciona como um sistema de forças que atua sobre o indivíduo.

Por isso, para Pierre Bourdieu (2006), como o sujeito é volúvel, os fatos narrados na biografia são deslocamentos deste em um espaço social. Isso porque um homem plural, com diversos vínculos, não pode ser resumido em alguns fatos marcados.

Quando esse teórico menciona “as pessoas”, ele não se refere a qualquer indivíduo, mas a um grupo dominante. Nos termos de Pierre Bourdieu (2006, p. 244), essa designação daria conta de um sujeito “que possua condições de ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente)”. Essa hierarquia daria à pessoa o poder para “ditar as regras do jogo”, ou seja, para valorar as produções artísticas. Essas imposições não se restringem às manifestações da arte: podemos percebê-las nas mais variadas áreas das produções humanas.

Vale ressaltar, contudo, que alguns teóricos afirmam que o termo biografia não era utilizado. Mary Del Priore (2009) ratifica em seus estudos sobre o assunto é que, até 1771, essa denominação não era estabelecida e a descrição da vida de um indivíduo era chamada de memórias.

Segundo Lilia Schwarcz (2013), o gênero biografia, no Brasil, possuía o intuito de enaltecer o Império e era desenvolvido pelo Instituto Histórico e Geográfico, que fazia estudos acerca dos membros proeminentes da própria organização. A importância do associado era medida pelo biógrafo: quando alguém importante falecia, realizava-se uma “peça biográfica”, sempre com o objetivo de exaltar alguém. Com isso, tornou-se preceito que biografia era um gênero inferior, que deveria ser evitado. Essa visão reforçou a ação de menosprezar os autores desse tipo de texto.

André Mitidieri (2010, p. 163) salienta que, em uma biografia, o narrador “não produz um discurso sobre ele próprio, mas acerca de outro, no qual ele também deixa marcas”. Dessa forma, podemos observar que uma obra biográfica objetiva a verdade nos fatos que narra, mas isso não quer dizer que a imaginação do autor não entre

em jogo nesse relato. Além disso, vale destacar que a biografia é baseada nas informações recebidas e lidas pelo escritor. Estas, por sua vez, podem incluir elementos imaginativos. Isso porque, como no caso da obra estudada, o autor não viveu na época narrada e depende de referências de terceiros para construir sua história. Essas testemunhas podem confundir informações com o passar do tempo. O próprio Fernando Morais afirma a possibilidade dessa situação ao explicar que recebeu dados diferentes até mesmo de historiadores:

Outro exemplo: um eminente historiador brasileiro assegurou-me que Paul Gruber nunca passou de uma personagem de ficção inventada pelo Comintern para confundir os serviços de inteligência capitalistas. De novo, fatos, documentos e testemunhos comprovaram que Gruber não só existiu em carne e osso como desempenhou papel importante no desfecho da revolta de 1935. E houve, ainda, situações em que, colocado diante de versões contraditórias sobre determinado episódio, fui levado por investigações e evidências a optar por uma delas. (MORAIS, 2017, p. 15)

Na citação, observa-se que o autor optou, em diferentes momentos, pela versão que considerou adequada dentre as informações recebidas. Com isso, torna-se relevante adentrarmos na questão dos limites de uma narrativa biográfica como realidade: é preciso destacar que há um pouco da inventividade, inerente ao escritor, no ato de relatar a vida do personagem histórico. Vilas Boas (2002, p. 11) ratifica tal questão ao afirmar que a biografia se trata da visão do “biografado segundo o biógrafo”, ou seja, é uma maneira de narrar baseada em fatos que ocorreram na vida de uma pessoa real. Pierre Bourdieu (2006, p. 185) caracteriza essa questão como ilusão biográfica:

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, tal seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixa de reforçar.

Com essa discussão, visamos, mais uma vez, refletir sobre o fato de que nem sempre a história do sujeito retratado teria ocorrido exatamente como narrado na obra. Isso porque, no relato biográfico, também está incluída a visão do autor sobre a vida, as ações e as experiências da figura sobre a qual se escreve. Afinal, em muitos casos, até mesmo no estudo da história atual, as fronteiras estabelecidas no

diálogo entre ficção e realidade tornam-se imprecisas.

No âmbito da teoria, Roberto Acizelo Souza (1987, p. 105) defende, por exemplo, que, apesar de ver no relevo concedido ao texto e à linguagem, o ponto de convergência das várias correntes da Teoria da Literatura, “seria empobrecedor e enganoso imaginar uma Teoria da Literatura unificada, sem suas inúmeras e importantes cisões internas, enquanto disciplina de posição histórica determinável”. Nesse sentido, de acordo com cada período histórico, o conceito mais caro para a Teoria da Literatura, o de *mimesis* ou representação, foi visto sob diferentes prismas, cabe-nos destacar o de Antonio Candido:

A arte e, portanto, a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela, se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando em uma atitude de gratuidade. (1972, p. 53)

Dessa forma, podemos observar que a obra analisada apresenta diversos elementos que um texto ficcional deve ter: enredo, personagem, tempo, espaço e ponto de vista. Esse último é um dos aspectos mais característicos: a valorização do ponto de vista de uma personagem ficcional biográfica. Essa construção narrativa permite que o leitor consiga acompanhar, em cada momento, o pensamento ou sentimento da personagem enfatizado pelo narrador. Percebemos, por exemplo, os sentimentos de Olga quando está sendo deportada: “Olga pôde ver, rapidamente, entre os pingos de chuva, o nome La Coruña gravado no casco. Por um instante, teve esperanças de estar sendo embarcada num navio espanhol” (MORAIS, 2017, p. 219). Essa dinâmica nos remete, mais uma vez, à questão: uma obra biográfica que narrasse apenas os fatos realmente ocorridos, como Fernando Moraes afirma, não poderia dar conta dos pensamentos do personagem, pois não seria possível comprovar o que aquele indivíduo sentiu em determinada situação.

Rosenfeld (2009) destaca que é paradoxal o esforço para dar uma aparência de realidade à intenção ficcional. Isso porque, ao tentar fazer sua narrativa parecer verídica, o narrador deixa pistas de que aquele diálogo ou situação entre os personagens pode não ter ocorrido exatamente da maneira como foi relatado. Na obra analisada, observamos que o autor busca “poupar” o número de diálogos, na provável

tentativa de manter sua relação com o real. Porém, ao acompanhar o ponto de vista das personagens, o narrador destaca, como comentado anteriormente, o pensamento deles.

Por outro lado, Antoine Compagnon (2006) salienta que pode ser considerado inocência o ato de acreditar ser possível relatar de maneira autêntica a experiência dos indivíduos, pois sempre há algo de ficção em qualquer tipo de narrativa. Esse postulado corrobora a afirmação de Pena (2004, p. 9):

No interior desta divisão, seriam ingênuos os biógrafos que tratasse a significação pelo plano da exatidão, ou seja, em semelhança com a realidade extra textual [sic], sem levar em conta que ‘a significação só pode ser produzida por técnicas narrativas e por meio da invenção de um sistema de significação que implica na ideologia do historiador’.

Afinal, nesse processo de transposição para o real, há diversas questões que precisam ser observadas, além dos fatos que o biógrafo obteve sobre sua personagem. Isso porque uma biografia, por definição, é um recorte de uma vida. Sendo assim, não há como uma obra abarcar todas as informações acerca da vivência de um sujeito. Caso contrário, a narrativa deveria ser gigantesca.

Uma das questões relevantes é a da formação da identidade, pois em muitos casos o biografado é representado como um sujeito constante, com uma identidade coerente e invariável no tempo. Abandona-se, assim, a concepção do indivíduo fragmentado, com experiências heterogêneas, visão que Montaigne (2010, p. 210) propõe em seus *Ensaíos*, ao expor que “somos todos feitos de peças separadas e num arranjo tão disforme e diverso que cada peça, a todo instante, faz seu próprio jogo”. O autor reforça, ainda, o perigo de acreditar que se conhece um indivíduo a partir de aspectos superficiais de sua vida, sem continuidade.

Jacques Le Goff (1999, p. 19), em sua obra *São Luís*, explica que não tem como objetivo santificar o rei francês, mas apresentar alguém que “construiu a si próprio e a sua época, tanto quanto foi construído por ela”. Sendo assim, apesar de o biógrafo tentar completar a vida de seu biografado, trata-se de uma tarefa complexa, à medida que as pessoas são plurais. Para tal, Pollack explica, em *A gestão do indizível* (1986), que uma biografia é mais que um relato de fatos: ela se configura como uma maneira de reconstruir a identidade de um indivíduo. Isso porque, sociologicamente estruturada, a biografia é uma reunião de histórias de vida, não só



do biografado em si, mas de todos que narraram, mesmo que indiretamente, as suas vivências (ou uma parte delas), quando seus caminhos cruzaram com o desse biografado. Esses participantes permitiram, dessa forma, que o autor contasse a história de vida principal de sua obra.

Sendo assim, Lilia Schwarcz (2013, p. 56) considera que é preciso sempre, ao estudar uma vida, situar o agente no grupo e no contexto social em que está inserido e, por isso, defende que um termo mais adequado do que biografia é “trajetória”. Essa última denominação engloba, além da trajetória individual, as relações sociais, tão defendidas por Pierre Bourdieu (2006).

Dessa forma, o que existe é o que Vilas Boas (2002) conceitua como “uma biografia” e não “a biografia”: o autor precisa decidir o que fará parte de sua obra, incluindo informações e descartando outras. Logo, nesse processo, o escritor se utiliza de sua subjetividade, de como ele pensa ser a personalidade de seu biografado.

## 2.7 UM OLHAR SOBRE A MEMÓRIA NO ESTUDO DE OLGA

O registro dos documentos encontrados por Fernando Morais na época de sua pesquisa, aliados à escrita do autor, leva-nos a considerar o estudo desse importante elemento para qualquer obra que relate fatos históricos: a memória. Sobre os tipos de fontes referenciais, Vilas Boas (2002) salienta que eles se dividem em dois: os primários, que se caracterizam por não depender da memória (documentos, cartas, entre outros); e os secundários, que exigem informações encontradas na memória (entrevistas). O autor salienta que a confiabilidade das fontes primárias é muito superior às secundárias, uma vez que essas últimas dependem de lembranças, que não são totalmente confiáveis. O próprio Fernando Morais (2017, p. 15) trata dessa questão ainda no prefácio de sua obra:

Um exemplo: tenho em minhas mãos o depoimento de uma sobrevivente de Ravensbrück que jura ter visto Olga ser fuzilada naquele campo de concentração. A segurança das declarações leva-me a crer que ela de fato viu alguma mulher sendo fuzilada lá e supôs tratar-se de Olga. A verdade, no entanto, é que Olga não foi fuzilada em Ravensbrück.

Se o autor confiasse apenas no que foi dito pela sobrevivente poderia ter passado, em sua história, uma informação equivocada. Não porque sua testemunha

fosse mentirosa, mas pelo fato de que o tempo, a dor das lembranças e, até mesmo, a semelhança entre as mulheres (todas tinham as cabeças raspadas e estavam desnutridas, era difícil diferenciá-las) tornava a tarefa de lembrar com precisão praticamente impossível. Em suma, com relação à questão da confiabilidade da memória, cabe-nos salientar a necessidade de uma análise sobre o aspecto. Afinal, como dito anteriormente, trata-se também de um exercício das lembranças dos envolvidos nos fatos narrados pelo autor.

A memória não é espontânea e, sendo assim, é preciso criar arquivos para que as recordações sejam trazidas à tona. Isso ocorre, principalmente, quando se trabalha com vivências de “minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados” (NORA, 1993, p. 13), que engloba aqueles que estão à margem de uma história oficial ou que a ameaçam: essas informações precisam ser registradas, para que não se percam nos lugares da memória. É a tarefa que Fernando Morais busca empreender ao escrever uma obra dedicada a uma mulher negligenciada pela história brasileira – talvez por ser alemã, talvez por ser comunista – cuja luta precisava ser contada.

A narrativa torna-se necessária para que a memória repleta de lacunas do sujeito que sofreu um trauma sobreviva. É necessário contar para reelaborar os fatos que se encontram nas lembranças daquele que se disfarça de personagem, para moldar a sua vida através da narrativa.

Tal escrita é estabelecida pelos vazios da memória, para que, por meio de recordações, rememore-se fatos que precisam ser relatados para que os outros consigam conhecer aquele trauma, unindo esses destroços a partir da narrativa. Como afirma Jacques Le Goff (1999, p. 423), “a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos, em primeiro lugar, a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”.

Márcio Seligmann-Silva (2003) afirma que quem passa por um grande trauma precisa de alguém que o escute para compreender a realidade do que enfrentou, e o leitor torna-se a melhor opção: “a incapacidade de simbolizar o choque – o acaso que surge com a face da morte e do inimaginável – determina a repetição e a constante ‘posterioridade’, ou seja, a volta *après-coup* da cena” (SELIGMANN, 2003, p. 49).

Logo, o que um biógrafo realiza é semelhante a essa tarefa: ele faz uma

ressignificação da vida de outra pessoa, verificando o que deve ser contado ou não, utilizando-se de sua subjetividade para essa seleção. Afinal, “não existe uma história neutra; nela a memória, enquanto uma categoria abertamente mais afetiva de relacionamento com o passado, intervém e determina em boa parte os seus caminhos” (SELIGMANN, 2003, p. 67). É o que Fernando Morais realiza ao ouvir os sobreviventes dos campos de concentração no período que Olga esteve lá e utilizar das suas histórias para contar os horrores vividos por ela, utilizando as informações que considerou pertinentes com a sua narrativa.

Halbwachs (2003) salienta que é praticamente impossível que uma memória não possua influência de experiências coletivas nas quais a visão social não se sobreponha. Isso porque o pertencimento a um grupo faz com que o indivíduo tenha a tendência a agir e pensar de maneira parecida aos seus semelhantes. Para o autor, o sujeito se apropria da memória coletiva quando se identifica com acontecimentos coletivos significativos para o seu grupo. Isso é o que acontece no fato citado por Fernando Morais: a memória coletiva da morte de Olga no campo de concentração faz com que a mulher que conversou com o autor acredite que o fato ocorreu no mesmo campo em que ela estava.

Sendo assim, cabe destacar que até mesmo as recordações mais individuais estão ligadas à memória coletiva, pois, para evocar seu próprio passado, o sujeito precisa lançar mão das lembranças de outras pessoas. Na experiência vivida, a memória individual coexiste, embora nem sempre de modo pacífico, com as memórias da família, dos grupos sociais e da nação.

Ademais, é preciso lembrar que os fatos narrados correspondem a um passado, que não há mais a mesma compreensão de vida e de mundo que havia na época do fato ocorrido. Nessa rememoração, portanto, entram em jogo as concepções atuais, e as lembranças adquirem, assim, novas interpretações e entendimentos, também quanto ao mundo social, político e cultural:

A cada acontecimento, a memória individual se atualiza, e esse material subjetivo, carregado de emoções, segue, em sua forma singular, construindo e estimulando sentimentos, ao mesmo tempo que recupera lembranças passadas. Uma vez que ‘não existe memória sem emoção’.  
(DAMÁSIO, 2010, p. 78)

Várias informações organizadas por Fernando Morais provêm de testemunhas não só da vida de Olga, mas também de um momento histórico tão complexo para o mundo inteiro, que é o holocausto (já que a personagem morreu em um campo de concentração nazista). Com isso, muitas pessoas entrevistadas por ele eram testemunhas da situação de Olga, ao mesmo tempo em que foram vítimas da violência provocada nesses locais, simplesmente por pertencer a determinada etnia, orientação sexual ou opção política. Seligmann (2003) explica que nessas “catástrofes históricas”, como são os casos de genocídios ou de perseguições violentas em massa de grupos específicos da sociedade, as lembranças são parte da política da memória. Esse conceito corresponde a uma busca entre a memória individual e aquela construída pela coletividade. Nesse sentido, a memória é mais que uma recordação: ela possui um teor testemunhal.

A afirmação é reforçada por Fernando Morais, que assim apresenta as pessoas entrevistadas por ele em seu prefácio: “a recriação se deu a partir de depoimentos de testemunhas” (2017, p. 15). Essa designação tem um significado relevante nesse caso, uma vez que muitos fatos, como os ocorridos nos campos de concentração, na época da pesquisa de Fernando Morais, não haviam sido confirmados<sup>5</sup>. Dessa forma, as informações de terceiros tiveram mais impacto na narrativa do autor do que os próprios documentos sobre os acontecimentos. Outro fator importante, que precisa ser levado em consideração, é a idade avançada das testemunhas ouvidas por Fernando Morais:

Se estivesse viva, Olga teria hoje 77 anos<sup>6</sup> – e como sua militância política se deu muito precocemente, a maioria das pessoas que conviveram com ela estava morta. Os poucos sobreviventes que testemunharam sua saga – na Alemanha ou no Brasil – eram, no mínimo, octogenários, nem todos com memória ou condições de saúde para desenterrar detalhes de episódios acontecidos meio século antes. (MORAIS, 2017, p. 9)

Giorgio Agamben (2003) salienta que um testemunho é a narração dos acontecimentos do passado, vividos por aquele que fala sobre esse momento. Essa

---

<sup>5</sup> Alguns anos depois da publicação da segunda edição de *Olga* (1994), Anita Leocádia, a filha de Olga, conseguiu localizar alguns documentos com a Gestapo. Estes continham maiores informações e, com base nesses dados, Leocádia lançou o livro *Olga Benário Prestes: uma comunista nos arquivos da Gestapo* (2017), que compilava os documentos encontrados e anexados.

<sup>6</sup> A idade refere-se à data da primeira edição, em 1985.

testemunha costuma narrar a partir de suas lembranças, que são recortes daquela realidade vivenciada, ou do que for possível contar. Reflexões sobre o que não pôde ser dito, ou o que foi silenciado, principalmente no caso dos sobreviventes do holocausto. Isso ocorre devido ao fato que, por mais que se refira a uma situação real, o testemunho transita entre o que pode ser dito e o que realmente diz: testemunhar implica uma escolha, que pode ser consciente ou inconsciente, de selecionar o que foi presenciado. Por se tratar de recortes de lembranças, o testemunho precisa restituir certos fragmentos, unir fatos soltos, assim como organizar e, muitas vezes, reconstituir partes dessas recordações.

Giorgio Agamben (2003) destaca também que o testemunho é a lacuna, é sempre o que não está presente, é o que ficou calado. Para ele, o verdadeiro testemunho é o daquele que não sobreviveu aos campos de concentração, que chegou ao fim, de fato, sem poder falar. Afinal, os sobreviventes que testemunharam o fizeram somente pela impossibilidade da verdadeira testemunha de relatar, exatamente o que aconteceu com Olga: restaram apenas as memórias de pessoas que, no momento da pesquisa de Fernando Morais, já estavam em idade avançada e, talvez por isso, deixavam muitas lacunas em suas memórias e nos fatos contados.

A questão da fidelidade de recordações também pode não estar só ligada à veracidade dos fatos, mas à questão de que a memória não é isenta de sofrer alterações ou distorções por sentimentos, ideologias, razões políticas ou até mesmo pela imaginação de quem conta. Um exemplo dessa questão é a narrativa de um dos alemães que Fernando Morais entrevistou: o autor descobriu, pela cônjuge dessa testemunha, que a esposa de Luís Carlos Prestes havia sido o grande amor de sua vida:

Não me esquecerei jamais das lágrimas que a entrevista arrancou dos olhos de Gabor Lewin, já velhinho, em cuja casa esvaziamos juntos, a dez graus abaixo de zero, uma garrafa de conhaque francês. Quando perguntei se se confirmava a lenda de que Olga despertava paixões fulminantes em seus companheiros da Juventude Comunista, Lewin pôs-se a chorar. Foi Herta, sua mulher, velhinha como ele, quem desfez meu desconforto ao dizer, sorridente: “Olga foi a grande paixão da vida do Gabor”. (MORAIS, 2017, p. 11)

Com isso, sabemos que as informações dadas pela testemunha eram repletas de sentimentos, sem imparcialidade, pois se tratava da mulher que Gabor sempre amou. Fernando Morais reforça, em seu prefácio, que todos que ele entrevistou,

principalmente os sobreviventes do campo de concentração, tinham a necessidade do testemunho, do narrar, pois a construção da memória é inerente ao ser humano, mas também porque a narração do passado, na situação dos sobreviventes, seria uma forma de elaborar o trauma: trata-se de uma necessidade humana, é através dela que o indivíduo constrói a sua linha do tempo, de sua vida e, por conseguinte, da sociedade e da história.

Ao pensar na história contada, cabe salientar que, no instante em que se utiliza uma memória do passado, as experiências são recriadas e ultrapassam os acontecimentos, pois são reescritas no presente de quem as contou. Nessa perspectiva, uma história só se realiza nos aspectos de significações fornecidos pela memória.

História e memória são vistas, muitas vezes, como sinônimas. No entanto, não compreendemos assim, visto que a *história* é a forma científica da memória e *memória* é o que fica do passado, o que se mantém como vivido e que é dado a conhecer pela narrativa histórica, pelos mitos, emblemas, monumentos, documentos e sinais. (LE GOFF, 1999, p. 196)

Aragão (1993) explica que, a partir do século VII, se cunhou o termo memória relacionado à história. Nesse período, a relação entre os dois campos se associava aos dados sobre determinada época ou até mesmo sobre a vida de pessoas eminentes. Mais tarde, esse termo vai se aproximar da autobiografia, afastando-se da história e, mais uma vez, ligando-se à literatura. Com isso, observamos que as linhas tênues de uma biografia são inúmeras, pois ela sempre está debruçada entre a relação do real e como esse se desenvolve na literatura, na história e, conseqüentemente, na memória como campo de estudo.

Ao pensarmos a biografia como um processo da memória (levando em consideração as inúmeras fontes utilizadas para compô-la, principalmente no caso de Olga, precisamos lembrar que, em alguns casos, há uma carga de significados sobre as vivências narradas por um indivíduo. Este, apesar de estar em outro período da vida, rememora os fatos como se vivenciados no momento presente. Afinal, evocar as lembranças é uma maneira de ler o passado como um lugar de aprendizados e de conhecimentos sobre as experiências dos outros. Assim, torna-se possível construir um diálogo com o que já ocorreu, ao mesmo tempo em que se realizam interligações com o momento presente e sua compreensão.

Cabe salientar que o passado, na maioria das vezes, não será reorganizado como um todo: o que alcança é uma resignificação dessa época e desses acontecimentos. Logo, podemos observar que, em muitos casos, a biografia estabelecerá diálogos com as vivências lembradas pelo sujeito e, com isso, o leitor as atribui para suas experiências e como elas se relacionam no campo individual e social.

Através da memória de todos aqueles que contaram os momentos que viveram com Olga, o autor conseguiu reviver não apenas uma memória individual, mas também a coletiva, dos sujeitos que experienciaram algo semelhante aos seus traumas. Trata-se de representar o não dito, o que é esquecido ou ignorado e, por meio das recordações, adquirir visibilidade, pois as palavras fazem com que a memória sobreviva. Com isso, Olga representa, nessa obra, mais que seus traumas: sua figura se relaciona à vida de inúmeras pessoas ao redor do mundo, sacrificadas por escolhas ideológicas, raça ou credo:

A vida é sempre, necessariamente, uma história; história que contamos a nós mesmos como sujeitos, através da lembrança; ouvimos sua narração ou lemos quando a vida não é nossa. [...] A linguagem é a única maneira de que disponho para “ver” minha existência. Em certo sentido, já fui “contado” – contado pela mesma história que estou narrando. (MOLLOY, 2003, p. 19)

Apesar de todo o sofrimento, a dor, a fome e as perdas, há a superação e a sobrevivência, não de Olga, mas de todos aqueles que conseguiram resistir ao Holocausto. Dessa forma, as

[...] memórias são como nós tentamos dar sentido a quem nós somos, a quem nós um dia fomos, e quais valores e heranças nos formaram. Se o escritor embarca seriamente nessa jornada, os leitores vão se sentir acalentados por ela, trazendo consigo várias associações com buscas próprias (ZINSSER, 1998, p. 32).

Acompanhamos tal situação com Fernando Morais, pois ele embarcou nessa trajetória de memórias sobre Olga e com isso buscou resignificar uma história há tanto ignorada e esquecida, identificando sua identidade e os fatos que a moldaram. Outra abordagem interessante da questão biográfica, proposta por Seligmann-Silva (2003), trata da dificuldade de um texto neutro nas construções das narrativas de si, porque

sempre há a questão emocional envolvida nas lembranças. Isso porque “não existe uma História neutra; nela a memória, enquanto uma categoria abertamente mais afetiva de relacionamento com o passado, intervém e determina em boa parte os seus caminhos” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 67). Dessa forma, remetemo-nos, ao ouvir um testemunho sobre o real nesse processo de escrita, ao que não foi influenciado pelo tempo, pelas ideologias ou, simplesmente, pelo esquecimento. Ademais, há a questão da seleção dos fatos contados pelo autor em sua biografia, pois ele realiza uma organização de acordo com suas crenças e conhecimentos de mundo, afinal, cada indivíduo organizaria o mesmo texto de inúmeras maneiras, de acordo com a sua realidade.

Nesse sentido, sobre o esquecimento, Ecléa Bosí (2004) destaca a importância das construções da memória, mas também do esquecimento, procedimento que ocorreu até mesmo na historiografia oficial. O próprio Fernando Morais comenta sobre esse silenciamento no prefácio de sua obra ao enfatizar que, no Brasil, foi designado para Olga um papel secundário (o de esposa de Prestes) e somente essa posição foi ocupada por ela na versão “contada” da história. Após a relação de Prestes com Getúlio ser amenizada, a figura da protagonista do livro aqui analisada se tornou uma memória incômoda, principalmente porque recordava a conexão do país com o governo nazista, o que, depois da Segunda Guerra, não era bem visto. Nessa perspectiva, Ferreira (2011) explica que o esquecimento é a melhor saída para uma memória culposa – que poderá ser individual ou coletiva – e a extradição de uma mulher grávida, sem julgamento prévio, pode ser uma definição disso.

A figura de Olga pertence ao “não-lugar” em um processo identitário, a figura do estrangeiro, pois se tratava de uma mulher, comunista e judia: três características sempre deixadas em segundo plano, como parte dos grupos subalternos dentro dos dispositivos hegemônicos. Já que ela foi morta apenas por ser uma militante comunista, sem nunca ter sido condenada e, por ser mulher, sua memória foi construída à sombra de Prestes, como coadjuvante. Para compreender essa decisão, recorremos a Carneiro (1995, p. 2) ao afirmar que as mulheres são apresentadas no papel de liderança ou rebeldia na historiografia somente em raríssimas vezes.

Anita Leocádia, a filha de Olga, nascida na prisão alemã, deu uma entrevista sobre sua vida para o documentário *Memória Política* (2002), da TV



Câmara. Nessa oportunidade, ela explica que, em sua infância no México, enquanto as outras crianças tinham pais de carne e osso, ela afirmava, quando questionada, que os seus eram de papel. Tal constatação refere-se não somente ao fato de a menina só conhecê-los pelas cartas, fotos e informações recebidas pelos outros: a frase proferida por Anita também remete, se relacionarmos com a literatura, ao que ela identificava como sendo suas figuras materna e paterna.

Na verdade, o que Anita construiu era uma representação de Olga e Prestes, com base nas informações recebidas. A filha do casal criou uma imagem dos dois que não pertencia apenas a si própria, mas ao coletivo, pois essa representação foi influenciada pelas ideologias e pela visão de mundo das outras pessoas. Da genitora, restaram poucas lembranças, uma vez que as duas foram separadas quando a menina tinha apenas quatorze meses. Olga tornou-se uma representação das memórias de cada um que conviveu com ela e, com isso, ao serem transmitidas para o papel, as impressões e as informações são da alteridade, do que o outro compreendeu e acompanhou da história da personagem. Já com seu pai, Luís Carlos Prestes, ainda conseguiu conviver posteriormente, mesmo que por pouco tempo, pois ele continuou suas lutas, dessa vez casado com outra mulher que foi enviada para ser sua segurança.

Com isso, as pessoas que conheciam Olga se transformam em administradores de suas memórias, porque o assassinato dessa figura histórica causou um silenciamento em suas vivências. Mais tarde, após extensas pesquisas, quem se tornaria o detentor das memórias de Olga, Fernando Morais, remonta sua identidade através de um narrador que transparece uma imagem de heroína para essa mulher: ela é apresentada, já no primeiro capítulo, em uma aventura típica dos faroestes americanos, como essa façanha foi citada nos jornais da época, cuja caracterização repete a palavra “ousada” por diversas vezes. No decorrer da história, tais particularidades se acentuam em várias passagens, como quando Olga se filia ao partido comunista. Nesse trecho, o narrador comenta sobre o quanto a protagonista se destaca dos demais membros:

Destacada para uma colagem clandestina de cartazes, Olga, aos quinze anos, revelou-se a mais eficiente da turma, aí incluídos os mais velhos e mais fortes. Eficiente e ousada [...]. “Medo e prudência são palavras que ela não conhece”, disseram os novos amigos no dia seguinte. [...] Além de decidida e corajosa, ela trazia do lar burguês algo que faltava aos filhos de operários: uma excelente formação escolar. (MORAIS, 2017, p. 31)

A perspicácia da personagem também ganha ênfase na narrativa de Fernando Morais: “Suas intervenções eram sempre marcadas por ideias engenhosas e imaginativas” (MORAIS, 2017, p. 31). Olga foi transformada em algo que se assemelhava a um modelo de comunista, por isso o destaque às suas qualidades:

[...] uma **bolchevique completa**: falava fluentemente quatro idiomas, conhecia a fundo a teoria marxista-leninista, atirava com pontaria certa, pilotava aviões, saltava de paraquedas, cavalgava e já tinha dado provas indiscutíveis de coragem e determinação. (MORAIS, 2017, p. 61)

A missão de proteger Prestes, delegada à protagonista, foi cumprida até o último momento em que estiveram juntos, o que denota qualidades como persistência e bravura: “Uma mulher alta pula na frente de Prestes, protegendo-o com seu corpo e dá um berro para os soldados. Não era um pedido de clemência, mas uma ordem dada por Olga: – Não atirem! Ele está desarmado!” (MORAIS, 2017, p. 155). Mesmo no campo de concentração, a personagem manteve-se ativa, lutando pelo bem-estar de todos:

Olga falou duro: — Se não cuidarmos do nosso próprio corpo, os nazistas farão de nós o que quiserem. Estamos todas no mesmo barco e se quisermos ser tratadas com dignidade, temos primeiro que nos comportar como seres humanos e não como animais. (MORAIS, 2017, p. 267)

Tais qualidades da protagonista, apresentadas em diferentes momentos, criam um campo semântico de suas características, com adjetivos como corajosa, ousada, excepcional, incomum, única. Uma verdadeira heroína, capaz de tudo em defesa de seus ideais; de certa forma, Olga possui nuances míticas: como Roland Barthes (1993, p. 132) afirma, não é o objeto, mas a mensagem, a maneira como ela é proferida, que define o mito:

[...] pode conceber-se que haja mitos muito antigos, mas não eternos; pois é a história que transforma o real em discurso, é ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica. Longínqua ou não, a mitologia só pode ter um fundamento histórico, visto que o mito é uma fala escolhida pela história: não poderia, de modo algum, surgir da “natureza” das coisas.

Logo, a organização da obra, tanto de seu narrador, quanto dos eventos ou da estrutura do texto e o excessivo uso de adjetivos se estabelecem referencialmente para a imagem mítica de Olga, criando sua aura de heroína, por isso, optamos por realizar um estudo de como se configuram, na obra, tais elementos para essa caracterização, que serão apresentados a seguir.

### 3 REALIDADE E FICÇÃO

A imaginação se faz presente na memória na medida em que se aceita a existência de um conceito denominado lembrança-imagem, isto é, recordações que são representadas por imagens. A lembrança-imagem está “a meio caminho entre a ‘lembrança pura’ e a lembrança reinscrita na percepção, no estágio em que o reconhecimento desabrocha no sentimento de algo já visto, correspondente a uma forma intermediária de imaginação, a meio caminho entre a ficção e a alucinação” (RICOEUR, 2007, p. 70). A lembrança pura é aquela que não está posta em imagens, é espontânea, como diz Paul Ricoeur, é “um estado virtual da representação do passado” (2007, p. 439). Esta é configurada por uma memória que repete, o que a diferencia da lembrança-imagem que é estruturada pela memória que revê.

Segundo Philippe Lejeune, “certamente é impossível atingir a verdade, em particular a verdade de uma vida humana, mas o desejo de alcançá-la define um campo discursivo e atos de conhecimento, um certo tipo de relações humanas que nada têm de ilusório” (2008, p. 104). A identidade é uma construção imaginária, por isso, a autobiografia, que é também a história da identificação de um sujeito e se relaciona com a imaginação, está a favor da verdade e do real. A busca do testemunho pela verdade é entendida como uma abordagem necessária, na qual, apesar das ciladas que o imaginário arma para a memória, esta ainda pretende resgatar a realidade sobre a personalidade de um sujeito. Contudo, a biografia literária caminha entre a liberdade poética que induz à ficção e o anseio por verdade ao procurar se ater apenas aquilo que de fato ocorreu. “Ora, a autobiografia levanta fatalmente problemas éticos; e na medida em que é literária, visa ao mesmo tempo o Belo e o Verdadeiro” (LEJEUNE, 2008, p. 109).

De que maneiras uma obra como *Olga* responde a esta complexa e nem sempre confiável relação entre a realidade e a ficção? Apesar das dificuldades para se estabelecer limites sobre os conceitos de ficção e realidade, visto que ambos estão imbricados, é importante deixar claro que imaginação e memória possuem duas intencionalidades diferenciadas: “uma, a da imaginação, voltada para o fantástico, a ficção, o irreal, o possível, o utópico; a outra, a da memória, voltada para a realidade anterior, a anterioridade constitui a marca temporal por excelência da ‘coisa lembrada’, do ‘lembrado’ como tal” (RICOEUR, 2007, p. 26). A imaginação tem a visão de um irreal, já a memória procura apresentar um real anterior.

Os gêneros literários também distinguem a narrativa histórica da narrativa de ficção, já que, cada uma, estrutura diferentes expectativas para o leitor e promessas por parte do autor. A narrativa histórica é aquela em que o leitor entra em um mundo de eventos que aconteceram realmente, na qual a expectativa é de um discurso plausível, honesto e verídico. Já na narrativa de ficção, segundo Ricoeur, “o leitor prepara-se para entrar num universo irreal a respeito do qual a questão de saber onde e quando aquelas coisas aconteceram é incongruente” (2007, p. 274), o leitor suspende sua desconfiança para mergulhar em um universo fantástico.

Considerando estruturas sagrados pela teoria da narrativa, buscamos demonstrar, em Olga, de que modos realidade e ficção concorrem para estabelecer um pacto de confiança, no qual o autor convence o leitor de que as histórias narradas são reais. Começamos com breves tratativas sobre o conceito de personagem e, após, tratamos da noção de herói e sua modificação através dos tempos.

### 3.1 UMA REFLEXÃO SOBRE A PERCEPÇÃO DE PERSONAGEM

Segundo Assis Brasil (2019), o objeto central de qualquer narrativa é a personagem. É a partir dela e através dela que se desenvolvem todos os outros elementos de uma obra literária, que se dá a sensação de verdade à história. Candido explica que:

A personagem é um ser fictício, - expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre esse paradoxo, eo problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lidima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (2009, p. 55)

Gancho salienta que a personagem é “um ser fictício que é responsável pelo desempenho do enredo, é quem faz a ação” (1991, p. 10), mesmo sendo baseada em uma pessoa real, ela é fictícia. Em função disso Abdala Junior (1995) elucida a necessidade de diferenciar pessoa e personagem, pois a primeira é o sujeito do espaço humano, enquanto que a segunda é o ser fictício que se refere, ou melhor, representa uma pessoa e a realidade dela. Aponta ainda que o discurso propicia para

a personagem características que definem suas ações e pensamentos, são apresentadas pelo narrador, por outros ou pela própria.

Rosenfeld enfatiza que a personagem “com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (CANDIDO *et al*, 2009, p. 21). Sendo assim, os objetos e pessoas reais são determinadas, pois são unidades concretas, fragmentadas e limitadas, enquanto que a personagem de um romance é uma configuração trabalhada através da linguagem em que o autor realça aspectos para marcar traços de caráter, que servem para que o leitor entenda, até mesmo, as atitudes dela, com isso, torna-se, muitas vezes, mais coerente e com maior significação que as pessoas reais.

Antonio Candido explica que o enredo só existe através da personagem, afinal, ela “representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos da identificação, projeção, transferência etc.” (2009, p. 54), logo a personagem só possui um significado dentro de um contexto, pois o romance se baseia sempre em uma relação entre o ser vivo e o ser fictício que se manifesta através da personagem, por isso ela precisa proporcionar ao leitor a impressão de que vive em um mundo que tenha significado ao leitor, mesmo que, assim como Rosenfeld (2009) afirma, seja sempre mais fácil identificar as nuances e a consciência da personagem do que de uma pessoa real, pois a primeira obedece as regras do escritor, é um ser intencional e mesmo tendo autonomia, são projetadas e conduzidas pela tessitura da escrita que valoriza aspectos e nuances necessárias para o melhor entendimento do enredo e até mesmo a justificativa de determinadas ações dessas personagens.

Outra questão relevante é a complexidade delas. Esta questão sempre esteve presente em enredos narrativos, mas é a partir do século XIX que as personagens esféricas ou complexas surgem com força, o que segundo Candido (2009) ocorre como tentativa de desvendar os mistérios da existência. Ademais, isso é uma característica que desenvolve as grandes personagens.

A força que vem das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é Maximo; graças aos recursos de caracterização o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós aprendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ente a nossa imaginação. Portanto, a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por toda, é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. Daí podermos dizer que a

personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo. (CANDIDO, 2009, p.59)

Ainda consoante Antonio Candido (2009), a questão da realidade da personagem, ou seja, sua semelhança com o real depende de fatores diversos, mas sempre é fruto da memória e da invenção do autor, pois é impossível uma reprodução de uma vida em uma obra literária por mais semelhanças que existam, o que há é uma logicidade, que também pode ser entendida como uma coerência interna aliada à verossimilhança. Como há várias classificações das personagens, há aquelas que são construídas sob fragmentos de pessoas reais, no caso da obra estudada, Candido afirma que:

O que é possível dizer, para finalizar, é que a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista. [...] Conclui-se, no plano crítico, que o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo... Mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecera tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente. [...] uma personagem deve se convencionalizada. Deve de algum modo, fazer parte do molde, constituir o lineamento do livro.[...] a convencionalização é regida pela necessidade de adequar as personagens à concepção da obra e às situações que constituem a sua trama. (2009, p. 74)

Dessa forma, mesmo que a personagem seja baseada em uma pessoa real, ela é organizada pelo autor para que seja entendida e aceita dentro da trama, que lhe apresenta de acordo com as características necessárias para o desenvolvimento do enredo e para que possa desenvolver as situações que realmente a caracterizem o que ele busca retratar, ocultando ou aumentando defeitos e qualidades que sejam úteis para o entendimento de sua narrativa. É o caso dos valores e percepções da personagem. Afinal, as personagens, “como seres humanos, encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores.” (2009, p.45). Com essa afirmação, Antonio Candido salienta a relação de uma personagem com o contexto no qual se desenvolve a narrativa.

Sendo assim, há sempre a ligação entre a personagem e a época, valores, entre outras questões histórico-sociais. Tal situação é evidente em *Olga*, por ser uma representação da personagem histórica, mas evidencia-se que o leitor

vê a personagem através do olhar que o autor permite, pois ele seleciona as situações e o caminho que esse leitor deverá percorrer. Como novamente explica Antonio Candido: “É precisamente o modo pelo qual o autor dirige nosso ‘olhar’, através de aspectos selecionados de certas situações, da aparência física e do comportamento, ou diretamente através de aspectos da intimidade das personagens.” (2009, p. 35)

Rosenfeld (2009) explica a importância do processo de identificação do leitor com a personagem e que para isso, o autor da obra utiliza termos e vocábulos, palavras que em um primeiro momento pareçam não ter importância fazem com que haja uma identificação com essa personagem pois é possível conhecer sentimentos e pensamentos e assim “viver a experiência dele” (CANDIDO *et al*, 2009, p. 16). Dessa forma, por mais que seja a personagem a dar vida à história, são as decisões do autor em seu vocabulário, escolha lexical, entre outros aspectos, que conseguem apresentar todas as nuances necessárias para a sua compreensão completa.

A narração - mesmo não-fictícia -, para não se tornar mera descrição ou em relato, exige, portanto, que não haja ausências demasiado prolongadas do elemento humano (...) porque o homem é o único ente que não se situa somente “no” tempo, mas que “é” essencialmente tempo. (CANDIDO *et al*, 2009, p. 20)

É essa a situação que evidencia o que ocorre em *Olga*. O autor utiliza de uma escolha lexical e uma estrutura narrativa de modo que, desde a apresentação dos capítulos até o vocabulário, tudo seja organizado para desenvolver no leitor a visão de Olga como uma grande heroína.

Além disso, ao observar uma afirmação de Assis Brasil (2019) que após passar muito tempo de uma leitura, é normal que o leitor não se recorde do enredo, mas que a grande personagem sempre é lembrada. Evidenciamos que tal situação é evidente na obra estudada, pois o autor apresenta sua personagem já no título: *Olga*. Apenas o primeiro nome, que ajuda o leitor a desenvolver uma aproximação com ela. Afinal, no decorrer de toda a narrativa, Fernando Morais apenas utiliza o sobrenome: Benário ou Benário Prestes, quando cita documentos históricos e na *Apresentação à 1ª edição*.

Antonio Candido corrobora essa questão ao afirmar que “nós perdoamos os mais graves defeitos de enredo e de ideia aos grandes criadores de personagens”



(2009, p. 40). Salienta ainda que, por mais vida que a personagem deva ter, ela não pode ser “transplantada” de realidade para a ficção:

Primeiro, porque é impossível, como vimos, captar a totalidade do modo de ser duma pessoa, ou sequer conhecê-la; segundo, porque neste caso se dispensaria a criação artística; terceiro, porque, mesmo se fosse possível, uma cópia dessas não permitiria aquele conhecimento específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção. (CANDIDO, 2009, p. 49)

Sendo assim, o sentimento de realidade experimentado pelo leitor não é por parecer com o que foi vivido ou experimentado pela personagem, mas com a coerência da estrutura narrativa. Logo, para a caracterização de uma personagem, há uma junção de inúmeros traços em sua composição que irão dar significado àquele perfil que o autor pretende desenvolver, por isso que o pesquisador explica que, principalmente quando uma personagem de ficção está relacionada a uma situação real, a uma pessoa que existiu, a formação da identidade vai muito além dos fatos e dados sobre ela, mas depende também de discussões de estudo culturais, como raça, credo, hábitos e costumes, extremamente relevantes para diversos estudos.

Com isso, não podemos tratar de *Olga* sem pensarmos nos fatores culturais que a envolvem, pois tais elementos fazem parte de sua construção como pessoa, ao mesmo tempo de sua personagem. Afinal, de acordo com Terry Eagleton (1994), a configuração de uma personagem se dá pela análise de diferentes ângulos, do nascimento até a morte, assim como do processo que a identifica. Por isso, Rosenfeld (2009) explica que, para haver verossimilhança na caracterização das personagens, essência de todo o texto literário e primordial em uma obra que pretende configurar uma pessoa, ou melhor uma personalidade histórica, é necessário a relação da memória com a identidade que se pretende caracterizar.

Dessa forma, a memória torna-se um elemento fundamental na construção de uma personagem, pois são as recordações que fazem com que o sujeito seja compreendido social e culturalmente. Ricoeur (2008) salienta que as memórias conseguem caracterizar as experiências diegéticas retidas durante a vida de uma personagem, no que se refere ao seu passado, mas também da relação dela com os demais, são essas que configuram a sua história ficcional e dessa rememoração que aparecem os relatos que informam como ocorre conexão ou até mesmo as suas atitudes, no mundo ficcional. Observa-se tal situação em *Olga*, já que, pelo autor não

ter vivido no tempo de sua biografada, ele precisou dos relatos e informações de outros para configurar sua personagem, mas a opção de estruturá-la da maneira que o fez foi sua, para assim criar uma heroína do nosso tempo e retirá-la do papel de esposa de Prestes que foi entregue por Getúlio, grávida, para Hitler.

### 3.2 O HERÓI NA LITERATURA

Como parte desse estudo é o entendimento da obra estudada como literatura e de como Fernando Morais configura uma personagem histórica em literária, percebemos a importância de entendermos como houve esse processo de heroização de personagens, mas principalmente como se configura um herói, para tal, iniciamos esse processo através de Leyla Perrone-Moyses, que em seu ensaio sobre os heróis da literatura, a respeito do texto de Barthes sobre o desaparecimento dos líderes literários, salienta que estamos atualmente em uma extinção não somente de concepções filosóficas, mas também humanas, como o ‘fim da História, dos grandes relatos, da cultura intelectual...’ (2011, p. 251) o que ela explica é que, na verdade, tratam-se de mudanças que ocorreram também na Literatura com uma reformulação de percepções e conceitos.

A literatura a que se referem os que anunciam a sua “decadência” ou o seu “fim” é aquela que se instalou em meados do século XVIII, quando deixou de significar o conjunto da cultura letrada para designar uma atividade particular, uma prática de linguagem separada (e considerada superior) às outras, uma arte e um meio de conhecimento. (PERRONE-MOYSES, 2011, p. 251)

Com isso, pode-se entender que a literatura que chega aos nossos dias apresenta essas modificações e rupturas e altera muitos papéis sociais que eram limitados anteriormente, um exemplo disso é a biografia em ascensão desde os anos de 1980. Além disso, cabe salientar que uma obra biográfica é uma nova maneira de perceber o herói na literatura, afinal, a estrutura da obra é justamente para desenvolver no leitor o entendimento de que aquela pessoa que foi transformada em ficção pode ser percebida como uma grande personalidade, afinal, como afirma Perrone-Moyses (2011, p. 255) “herói” (heros), na Antiguidade grega, significava ‘semideus’, “autor de grandes feitos” e é assim que o autor da biografia estudada caracteriza sua personagem, não exatamente como uma

semideusa clássica, mas como alguém que se destacou por tudo que realizou. Dessa forma, torna-se relevante uma breve análise do herói e sua percepção histórico-social.

Desde as histórias transmitidas na linguagem oral, de geração para geração, há o surgimento de heróis, sejam eles fictícios ou reais, na literatura são perpetuados imagetivamente. Sendo assim, essas personagens representam um sistema social que através das ações dele insurgem contra uma luta por uma situação digna ou igualdade e justiça social, suas atitudes os afastam das pessoas comuns para aproximar de um mito. Observa-se então que a concepção de herói modifica-se de acordo com a sociedade que o desenvolveu, assim como a época ocorrida.

Feijó (1995) afirma que os indivíduos que se destacavam entre os demais nos povos primitivos, ao realizar rituais e cultos, mas também por sua valentia e coragem, eram denominados pelos gregos como heróis, pois “a mitologia grega pode ser resumida na vida dos deuses e heróis, sendo que os deuses tinham características humanas, como vícios e virtudes, e os heróis tinham características divinas, com poderes especiais, embora ‘fossem mortais’.” (1995, p. 14)

O herói conquista a admiração pelos feitos e coragem, mas o afeto advém principalmente de seu caráter, porque ele luta pelo bem de seu povo. Cabe salientar, no entanto, que a criação desse herói dá-se por meio do discurso, logo, ele é consagrado por quem narra a história, que detém o poder de contar dos feitos e da maneira que serão informados.

Na literatura, inicia-se, segundo Kothe (2000), a saga do herói com Homero que transmitia oralmente os feitos de Aquiles, na *Ilíada*, e da volta ao lar de Ulisses, na *Odisseia*. Com o passar do tempo, a compreensão sobre o mito se modifica e com isso, o autor salienta que “à medida que decai em sua ‘epicidade’, ele tende a crescer em sua ‘humanidade’ e nas simpatias do leitor/expectador” (2000, p.14).

Feijó explica que essa relação com a humanidade do herói é que cria a personagem, pois “na mitologia, o herói é divino. Na poesia épica, ele é unidade de sentimento e ação. Na história é separado da realidade. Na literatura, o destino do herói é a sua iniciação: a descoberta de si mesmo” (1995, p. 63), ou seja, o que ele possui de humano. Kothe salienta que “o herói épico é o sonho do homem fazer a sua própria história; o herói trágico é a verdade do destino humano; o herói trivial é a legitimação do poder vigente; o pícaro é a filosofia da sobrevivência feita gente” (2000,

p. 15).

Sendo assim, precisamos observar que há uma aura de mistério na história do herói, o que aumenta o interesse dos leitores, dessa forma, ele transita entre o real e o imaginário, mas se solidifica na cultura do povo como um mito, pois a mitologia é uma forma de representação do poder que a linguagem exerce sobre o pensamento humano, e é essa linguagem que vai caracterizar seres reais ou imaginados em lendas. Desde a antiguidade clássica até os dias atuais, o caráter moral é um adjetivo importante para esse herói, para tal, Brombert resume diversas concepções:

Friedrich Schiller acreditava que o herói encarna um ideal de perfeição moral e enobrecimento. (“Veredlung”). Thomas Carlyle via os heróis como modelos espirituais guiando a humanidade, e portanto merecedores do “culto do herói”. Joseph Campbell, em nossos dias, descreveu o herói de mil faces como capaz de “autoconquista da submissão” e pronto a dar a vida por alguma coisa maior do que ele mesmo. [...] Para Johan Huizinga, o herói era apenas um exemplo superior de homo ludens. [...] Sigmundo Freud, de maneira menos lúdica, embora também destacando a competição, ofereceu uma visão mais sombria. Em *Moisés e o Monoteísmo* definiu o herói como alguém que enfrenta o pai e “no fim suplanta-o vitorioso”, e ainda menos tranquilizadamente (a noção de parricídio não é nada edificante) como um homem que se rebela contra o pai e “mata-o de um modo ou de outro”. [...] Joseph Conrad [...] sugere que a “treva” é o domínio privilegiado da alma heróica. A finalidade entre o herói e as zonas obscuras tem sido expostas muitas vezes. Paul Valéry afirmou que tudo que é “nobre” ou “heróico” está forçosamente vinculado à obscuridade e ao mistério do incomensurável, ecoando a observação de Victor Hugo a respeito do obscurecimento legendário (“obscurissement légendaire”) cerca a figura do herói (2001, p. 18).

O termo é muitas vezes confundido com o protagonista de uma obra, devido ao enaltecimento dele, como se fosse o modelo e o caminho a ser seguido, já que ao remeter aos gregos, ele era a junção da condição humana, mas ao mesmo tempo atingia níveis de bravura e nobreza acima do homem comum.

Feijó afirma que “o nascimento do herói, portanto, se deu com o mito” (1995, p. 12) e explica que esse mito não se pode entender como sinônimo de mentira, mas como as crenças, o conjunto de convicções de um povo ou comunidade específica, de certa maneira, “a verdade desse povo”, não uma que tenha comprovação científica, mas aquela que caracterize a realidade dessa coletividade, uma “verdade eterna” (ibidem, p. 13) que estaria em um passado distante e que afastaria esse povo das mudanças de um mundo em movimento, sendo assim, “o mito seria, então, um consolo contra a história. E o herói, um consolo contra a fraqueza humana” (ibidem,

p. 12).

O interessante é surgirem classificações semelhantes em diferentes épocas e locais, o estudioso norte americano Paul Radin, em 1948, publicou um livro sobre uma pesquisa na tribo navajo, dos Winnebagos e observou que os mitos dessa tribo eram divididos em quatro tipos de heróis que realizavam a mesma classificação dos heróis mitológicos gregos: herói rudimentar, o trickster, desinibido, brincalhão e frívolo equivalente ao Deus do vinho, Dionísio para os gregos. O transmissor da cultura nativa, das ervas medicinais, representado pela lebre, o hare, sempre transmite alguma informação aos homens, para os gregos, seria o mito de Prometeu ou Orfeu, pois sempre vai contra a ordem vigente e paga pela rebeldia.

O herói mais comum é o valente, guerreiro, confundido muitas vezes com um homem-Deus, o Red horn (chifre vermelho), que corresponde aos filhos de Zeus: Hércules, Aquiles, Ulisses. Já o quarto seria um apêndice do terceiro mas em dupla, pois corresponde a gêmeos com diferente caráter: um tímido e o outro extrovertido, havendo como característica a morte de um por causa do orgulho, os Twins, para os romanos é o caso de Rômulo e Remo.

Na Idade Média, principalmente nos países da Europa, não havia uma valorização de realizações humanas, pois a Igreja Católica que era o que regia toda a questão moral, e com isso o homem era tolhido por seus pecados e a vida após a morte era enfatizada, no sentido de se optar por viver sem pecar para ir para o Céu. Com isso, a grandeza era de Deus e os heróis eram os cristãos que realmente se aproximavam de Jesus, o maior de todos, como os mártires, missionários e padres.

As concepções se modificavam de acordo com a época, no Iluminismo, essa ideia voltou a valorizar a razão humana, agora universal: a humanidade, devido as ações de todos os sujeitos em uniformidade, seria heroica por si só. Joseph Campbell (2007) explica que desde o século XX o heroísmo foi democratizado e cada indivíduo teria a capacidade de um herói em seu íntimo.

Portanto, o mito do herói aparece em diferentes povos e culturas, com costumes e línguas diferentes que se assemelham, mas como isso poderia ser possível se não havia uma comunicação entre eles? Feijó (1995) explica que isso se deve não ao que está fora do homem, mas ao que está nele, para isso, torna-se relevante uma leve análise de como essa questão pode desenvolver-se na mente humana.

Ao pensarmos nos mitos segundo as teorias da psicologia, lembremos de

Sigmund Freud, pois ele é considerado o “pai da psicanálise” e desenvolve o estudo sobre a interpretação dos sonhos, em que eles seriam o que é reprimido pelo nosso inconsciente, com isso, os símbolos e sonhos são a forma que representam esses mitos que estão no interior de cada indivíduo.

Carl Gustav Jung que explicita essa questão do herói, pois ele defende que essas representações do sonho são denominadas “arquétipos” ou “imagens primordiais”. Esses arquétipos são inerentes do instinto e não da razão, por fazerem parte do inconsciente, não temos controle sobre eles e com isso é parte desse inconsciente coletivo. Feijó explica:

A criação e a sobrevivência do mito é obra do inconsciente que se torna parte da vida cultural de um povo. A análise dos sonhos tem sido como a descoberta dos ciclos heroicos da tribo navajo ou da leitura dos mitos gregos: é impressionante como elas se aproximam, e todas elas nos fascinam “inexplicavelmente”. (1995, p. 20)

Os sonhos se manifestam através de símbolos que se tornam coletivos, pois eles adquirem formas que são assumidas por todos daquela mesma comunidade, ou seja, uma sociedade inteira que possui um desejo coletivo e os mesmos tipos de personalidade parecem surgir nos sonhos de toda essa coletividade, mas também nos individuais, o que reforça esses arquétipos. Com isso, o herói é uma dessas figuras, pois compreende em si os atributos indispensáveis para superar os problemas provenientes da época.

O mito universal do herói refere-se sempre a um homem ou a um homem-deus todo-poderoso e possante que vence o mal, apresentado na forma de dragões, serpentes, monstros, demônios, etc., e que sempre livra seu povo da destruição e da morte. A narração ou recitação ritual da cerimônia e dos textos sagrados e o culto da figura do herói, compreendendo danças, música, hinos, orações e sacrifícios, prendem a audiência num clima de emoções, exaltando o indivíduo até sua identificação com o herói”. (FEIJÓ, 1995, p. 21)

Feijó (1995) salienta ainda que a separação entre o mito e o herói ocorre quando há o surgimento da sociedade dividida em classes sociais, em que tudo é documentado, com uma classe social dominante que controla tudo, até mesmo a ideologia, o herói torna-se real e parte da história.

Ainda segundo Feijó (1995) uma das primeiras documentações sobre essa

“criação” do herói é nos jogos olímpicos, os homens eram levados a uma cidade que foi construída para isso: provar quem era o melhor e assim homenagear os deuses. Competiam em três modalidades: esportiva, sensibilidade e beleza. O vencedor ganhava uma coroa de louros, um poema declamado por um cantor de homenagens e o título de herói.

Durante esse período inúmeros heróis também se destacaram historicamente, suas vidas foram contadas de diversas maneiras de acordo com a civilização, mas os dados históricos sempre mantiveram uma versão oficial, como Alexandre da Macedônia, Julio Cesar no império Romano, Carlos Magno, nenhum deles atingiu a dimensão de Jesus, que caracteriza uma nova mescla no processo da formação do herói histórico, além do mitológico, pois o sagrado é incluído e os santos da igreja católica são considerados os heróis da religião cristã.

Com o advento da Idade Moderna (XV e XVI) é que se observa a autonomia do herói na história. O desenvolvimento do comércio e das cidades faz com que o artista comercialize suas obras e que sejam reconhecidos por elas. Feijó elucida que isso inicia o conceito de gênio ou seja, “talento extraordinário de certo indivíduo como condição inata” (1995, p. 27). Podem ser caracterizados assim Leonardo da Vinci e Rafael, por exemplo. Essa concepção de gênio é o que faz com que uma obra tenha um valor maior, pois o artista que possui essa marca vende sua arte por um valor superior.

No Renascimento com a concepção de Nicolau Maquiavel em *O Príncipe*, na qual o escritor defende a importância do monarca, com virtudes como justiça, sabedoria, o herói histórico foi confundido com o líder ou rei. Feijó (1995) reforça ainda que foi o pensador Baltazar Gracian, em 1630, com a publicação de um livro intitulado *O Herói*, que descreve as características do heroísmo “ser superior, conseguir a estima dos homens sem se deixar conhecer plenamente, camuflar os erros, ampliar os acertos, compreensão ágil do que fazer, sem confusão, e não ser apenas guerreiro, mas também sábio” (1995, p. 28).

Mas é com a Revolução Francesa e as modificações trazidas “com relação ao conceito de herói, a ‘era das revoluções’ liberou contraditoriamente duas coisas: a crença justificada no herói e o abalo de suas possibilidades” (ibidem, p. 32). Com isso, os que eram considerados mais capazes eram heroicizados, o que é comprovado com a ascensão ao poder de Napoleão Bonaparte.

Um dos grandes críticos a essa Revolução, considerava-a como um

apocalipse, é o historiador inglês Thomas Carlyle que proferiu um ciclo de conferências em 1837 sobre a concepção de herói. Nelas, ele explica que a história deveria ser contada através das biografias dos heróis. Já Feijó (1995) salienta que, para Carlyle, “o herói tem um papel estabilizador, e uma *Heroarquia* (governo de heróis) evitaria as transformações revolucionárias e seria uma garantia contra a *Anarquia...*” (ibidem, p. 33).

Para o crítico inglês, o caráter de divindade dos heróis como líderes era a garantia da estabilidade da sociedade e o maior perigo é a democracia, pois com o apoio do povo qualquer incapaz poderia chegar ao poder. Essa posição ideológica (a divinização do chefe político) foi utilizada como fundamento do fascismo anos mais tarde. Por isso, na doutrina marxista não há a afirmação de heróis, pois a confiança em um único indivíduo e a espera que alguém de fora resolva todos os problemas, ou seja, uma visão conservadora que não possui interesse em mudanças. No entanto, essa concepção marxista desenvolve os heróis das revoluções contemporâneas que Feijó define como “o de partido e o guerrilheiro” (ibidem, p.39), que são representados por Lênin e Stalin, no primeiro exemplo, e por Che Guevara, no segundo:

O herói acabou ofuscando o revolucionário e suas ideias ficando em segundo plano diante da mística que se criou em torno dele. Che tornou-se figura universal, seu retrato de cabelos longos e barbas compridas; seu olhar distante e sua boina com uma estrela alimentaram a figura de um herói contemporâneo: solitário, cavaleiro, justiceiro, rebelde, guerrilheiro. (FEIJÓ, 1995, p. 45)

Sendo assim, acreditar no herói histórico, à espera por um salvador da pátria que resolverá todos os problemas existentes foi uma percepção de herói, depois de Che Guevara, marcado por uma aproximação dos semideuses. Contudo, Feijó explica sobre essa situação:

Não significa que deixaremos de produzir biografias ou que acabaremos com nosso fascínio por indivíduos reais que se destacaram sobre a média dos mortais, que escaparam da mediocridade reinante e que contribuíram na arte, na ciência, na política e na cultura. O perigoso é substituir o fascínio (que é legítimo, que é sempre um elemento da cultura e do prazer, que não deve ser descartado) pela supervalorização de indivíduos, pela sua divinização, pelo retrocesso até com relação ao que eles lutaram, contra o que acreditaram, pela superação de nossos limites diante do que almejamos enquanto humanidade. (1995, p. 49)



Logo, se no marxismo há o endeusamento de herói, não se pode observar sempre, afinal, o que ocorre em outros momentos é que esse herói é tratado como objeto de catarse, ou seja, que seus atos consigam modificar as atitudes de quem está lendo, fazê-lo entender a si mesmo nesse decurso:

Toda tribo tem um ritual: o ritual da iniciação. É o momento em que o jovem deve provar estar apto a ser considerado adulto. Após a iniciação ele atinge a maturidade. Existem iniciações em todos os níveis, em todas as sociedades. Variam a intensidade, o objetivo, o gênero, mas toda passagem de um estágio para outro é dolorosa. Não aceitar o desafio da iniciação é se manter eternamente num estágio infantil (a recusa do crescimento) ou se separar do processo, buscando no outro o que não atinge em si mesmo (a alienação).

Na nossa cultura a iniciação se dá por transferência de emoções, através da literatura. É na criação literária, fruto da imaginação e conhecimento, que vamos encontrar na luta do herói para atingir sua maturidade a nossa iniciação: a descoberta de nós mesmos. (FEIJÓ, 1995, p. 51)

Para Feijó (1995), quando o herói se afasta do mito ele pode buscar a fuga (separação) ou aceitar esse desafio (iniciação) e o herói literário compreende essa provocação e, com isso, o mito passa por um processo de modificação que ocorre devido às emoções do autor e pela busca da essência humana: “Na mitologia, o herói é divino. Na poesia épica ele é unidade de sentimento e ação. Na história é separado da realidade. Na literatura, o destino do herói é a sua iniciação: a descoberta de si mesmo” (ibidem, p. 62).

O herói literário possui uma preocupação com sua evolução, mesmo que indiretamente, em muitos casos, é superado pela história que tenta dominar, mas a morte é uma das certezas, afinal, ele não é um Deus, ou nenhum outro tipo de divindade e precisa disso para superar suas limitações. Por isso, Feijó enfatiza: “A história da literatura é a história da passagem do herói divino para o herói humano: a personagem” (ibidem, p. 63). O pensador Ortega y Gasset, em 1914, vai mais longe ao pensar no herói moderno a partir de Quixote:

O herói é aquele que quer ser ele mesmo ou aquele que tem vontade de ser aquilo que na verdade não é. O herói moderno não é o que faz a epopeia (como Aquiles, Ulisses e Enéias), mas o que a deseja. O herói da literatura moderna não realiza façanhas, mas quer realizá-las não consegue. (FEIJÓ, 1995, p. 70)

Isso nos remete ao que Lukács definiria como característica do herói na

literatura moderna: o caráter problemático dele. Na obra *Teoria do Romance*, o autor salienta que Dom Quixote inicia o herói problemático, sozinho frente às inúmeras contradições da realidade. Com isso, há uma ruptura com o mundo e suas atitudes tornam-se inadequadas com um “encerramento maníaco em si mesmo” (LUKÁCS, 2000, p. 113), essas ações são consideradas loucura e geram um conflito entre o individual e o coletivo. “Assim o máximo de sentido adquirido pela experiência vivida torna-se o máximo de não-senso a sublimidade torna-se loucura, monomania” (LUKÁCS, 2000, p. 113).

Dom Quixote inicia uma reconfiguração do gênero romanesco, pois a partir dele, instaura-se a noção do herói solitário e individual que está em choque com o meio no qual está inserido. Um herói que rompia com todas as percepções existentes até o momento, inclusive denominado como anti-herói por alguns teóricos.

Ademais, para o melhor entendimento, cabe observar os estudos de Joseph Campbell (2007) em que ele estabelece o caminho da “jornada mítica do herói”, um esquema oculto que existe em todas as narrativas que inclui as histórias da criação do mundo, contos de fadas e até mesmo existentes em filmes Hollywoodianos, o que ele define como monomito.

Para o pesquisador, mais do que a classificação de um personagem em herói ou vilão vai depender não apenas dos dons necessários, mas da oportunidade e vontade de seguir os critérios para ser entendido como um herói, afinal dentro do grupo em que está inserido e se as suas habilidades forem entendidas por esse grupo como de um herói, ele assim será aceito.

Mas seria possível adaptar tais características dos heróis na atualidade? Foi o que tentou fazer o estudioso de Campbell, Christopher Vogler, que em duas obras retratou essa jornada para os enredos contemporâneos.<sup>7</sup> Em momento algum, esse pesquisador quis ir contra o que já tinha sido estruturado por Campbell, pelo contrário, o objetivo era a comprovação de que essa teoria seria a melhor forma de conduzir um enredo heróico, tanto que aplica essa travessia em obras e filmes famosos.

Com isso, retornamos ao que foi explicado por Feijó (1984) anteriormente e é ratificado por Campbell (2007): a concepção do herói é variável de acordo com o tempo e o lugar em que a sociedade está inserida, mas independente disso, a primeira característica que o define é a maneira como ele sempre se sacrifica pelo que ele

---

<sup>7</sup> A obra de Vogler *Um guia prático para o Herói de mil faces*, mais conhecido como Memorando de Vogler, foi utilizado por muitos anos pela Disney como Manual para seus roteiristas.

considera o bem comum, normalmente são os protagonistas das obras que personificam essa situação. Para que haja uma aceitação pelo leitor das ações dessa personagem é preciso ocorrer uma identificação com ela. Campbell (2007) destaca ainda que, quanto mais humanas forem suas características, maior será esse reconhecimento, logo os adjetivos dela precisam ser aqueles que os leitores desejam nas qualidades, e que seus defeitos sejam os aceitáveis por eles.

Se o herói for o protagonista, a obra será centrada em sua jornada, na qual ele abandonará um lugar comum em que poderia ter se limitado a uma vida banal para novos caminhos de conhecimentos. Essa jornada é motivada, segundo Campbell (2007), por dois motivos: ou o mundo em que ele está inserido precisa ser reorganizado e há uma busca para sua restauração, ou está insatisfeito com a maneira como esse universo está organizado e precisa auxiliar na sua mudança, nesses dois casos é a falta de algo, a incompletude e a busca pela totalidade.

Outra característica é a presença da morte que é constante, independente de ser física ou simbólica. Existe o caso de se deparar com a morte e triunfar sobre ela, que é a maioria das jornadas, mas, no caso de morrer, torna-se um mártir, sua imagem sobrevive além da sua finitude corpórea, com isso é vencedor do mesmo jeito.

Cabe frisar que o arquétipo do herói não pertence apenas ao protagonista, outras personagens podem possuir características heroicas, mas Campbell (2007) elucida que o herói é sempre muito complexo e não realiza o bem apenas por ser bom, mas porque o ambiente em que está inserido exige que ele cumpra esse papel, principalmente por suas características, que sua dimensão humana permita a identificação e a credibilidade do leitor em seu papel.

Campbell (2007) salienta ainda que há uma diferença entre herói, mito e sonhos para evitar dúvidas: a personalização do mito seria o sonho, enquanto que o sonho despersonalizado é o mito, já o herói trata-se do indivíduo que vai além de suas limitações, que podem ser individuais ou coletivas. Pearson (1998) explica ainda que ao lermos as aventuras dos heróis é que realmente entendemos o sentido da vida, pois eles são os modelos para entender e aguentar o tédio dela.

A jornada do herói consiste primeiramente na realização de uma jornada para encontrar o tesouro representado pelo nosso verdadeiro Self e, em seguida, na volta ao ponto de partida para dar nossa contribuição no sentido de ajudar a transformar o reino – e, ao fazê-lo, transformar a nossa própria vida. Embora a procura propriamente dita esteja repleta de perigos e armadilhas, ela nos oferece uma grande recompensa: a

capacidade de sermos bem-sucedido no mundo, o conhecimento dos mistérios da alma humana, a oportunidade de encontrar e de expressar nossos dons sem iguais no mundo e de viver em harmonia com as outras pessoas. (Pearson, 1998, p. 15)

Pearson (1998) destaca também que a história de cada sujeito faz com que haja uma aproximação da própria trajetória pessoal, do leitor descobrindo e compreendendo individualidades e sentimentos que sem uma projeção na personagem lida não faria sentido e assim ajudando na sua busca.

Com isso, cabe retomar a concepção de Flavio René Kothe (2000) em que ele reforça a importância de um herói nacional, uma personagem da história de um povo que lutou pelos cidadãos em algum momento histórico em favor de alguma concepção ideológica ou até mesmo em um campo de batalha. O autor esclarece ainda que normalmente esse tipo de herói é considerado ou não historicamente de acordo com a ideologia dominante, que é o que acontece com nossa personagem estudada.

Destarte, em pleno século XXI, o herói é um assunto muito complexo, assim como a compreensão dele, por isso que com os meios de comunicação e redes sociais enaltecendo pessoas e com o desenvolvimento de uma cidadania multicultural, a unificação de uma visão sobre um indivíduo é complexa e limita essa concepção a atos altruístas, que levam apenas quinze minutos de fama e faz com que se perca a aura sagrada que as cercavam.

Entretanto, os jovens ainda recorrem a obras como *Harry Potter* e *O senhor dos anéis*, assim como todos os Heróis Marvel reafirmando o que Jung (2008) e Bruno Bettelheim (2008) salientam: há uma necessidade psicológica do indivíduo em recorrer aos heróis, pois essa construção simbólica é necessária para o desenvolvimento do sujeito. Sendo assim, se o mundo moderno não supre essa necessidade, sempre teremos as grandes personagens para cumprir esse papel social tão relevante, por isso, cabe uma breve explanação sobre personagem para analisarmos a obra estudada à luz dessas percepções.

### 3.3 A HEROICIZAÇÃO DE UMA BIOGRAFADA

Ao se pensar na construção da biografia pelo autor, existem posicionamentos que precisam ser observados, iniciando pela escolha da personagem. Isso porque é

necessário compreender o motivo de determinada pessoa ser considerada relevante a ponto de ter sua vida narrada. Também vale questionar quais as partes da vida da figura escolhida como protagonista são realmente importantes para ser contadas.

Cabe salientar o quanto a fascinação do autor pela personagem é significativa para que este se debruce por anos na pesquisa de informações sobre esse indivíduo. A investigação para uma obra biográfica centra-se na vida privada do protagonista da biografia, mas, ao mesmo tempo, concentra-se na relação dele com a sociedade. Afinal, jamais pode-se contar a história de alguém sem relacioná-la com o contexto desse sujeito: um indivíduo não se forma sozinho, precisa de todos os elementos sociais para organizar sua identidade. Com isso, é papel do biógrafo realizar uma análise de família, educação formal, ideologia, assim como o momento histórico em que a figura escolhida como núcleo do relato está inserida.

Francisco Ferrarotti (1990) afirma que “uma vida é uma prática que se apropria das relações sociais (as estruturas sociais) as interioriza e as retransforma em estruturas psicológicas por sua atividade de desestruturação- reestruturação”. Dessa forma, pode-se inferir que uma biografia, além de ser a história de uma vida, é a relação dessa trajetória com determinada sociedade. A visão amplia o papel do gênero, transformando-o na leitura de uma ação social em que se estabelecem as associações do biografado com o seu tempo social e histórico.

Mais uma vez, recorremos a Le Goff (1999) quando ele explica o indivíduo biografado como “sujeito globalizante”. O teórico também enfatiza que o conhecimento integral do sujeito se trata de uma tentativa utópica, por conta das inúmeras lacunas nas documentações, das incoerências dos fatos narrados e do silenciamento de informações. Ademais, ao retratar São Luís em sua biografia homônima, Le Goff (1999, p. 18) considera que o biografado “se constrói a si mesmo e constrói sua época tanto quanto é construído por ela. E essa construção é feita de acasos, hesitações, escolhas”. Com isso, aproxima-se de Bourdieu (2004): o autor afirma que um indivíduo existe em uma teia de relações sociais distintas e essa disparidade faz com que o sujeito também crie o seu jogo social. Reitera-se, assim, a afirmação de Marc Bloch de que “os homens são mais filhos de seu tempo do que seus pais” (1997, p. 24).

Ao pensarmos então na formação da personagem, Vilas Boas (2002) comenta que, na biografia, faltam os *insights*, o que fascina em uma obra literária: são eles os responsáveis por fazer amar ou odiar os personagens e o enredo. Apesar de, em

determinadas partes da obra estudada, haver uma aproximação muito grande dos fatos, no geral, há essa utilização de elementos literários que tornam Olga mais que apenas dados de uma vida e aproximam o leitor dela, como uma grande personagem.

Com isso, constatamos, pela narrativa do autor, traços psicológicos de Olga, detalhes de suas ações e atitudes que vão além das meras informações de um biografado. Dessa forma, relacionamos esses aspectos com as observações que Antônio Candido faz sobre uma personagem ficcional:

Graças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação. Portanto, a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. Daí podemos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo. (2009, p. 59)

É essa relação mais profunda com Olga que Fernando Morais cria ao transformá-la em uma personagem: conhecemos, através do narrador, pensamentos mais íntimos da protagonista, como ela se sentia em relação aos pais, a Prestes, à cadeia, com a filha e no campo de concentração. Isso é realizado tanto pela manipulação da focalização, quanto pela inclusão das cartas e dos documentos históricos presentes na obra.

Sem esses recursos, ela continuaria sendo apenas a esposa judia de Prestes, que foi enviada grávida para os nazistas. Nessa perspectiva, conhecemos Olga como um “ser ilimitado”, como Antônio Candido (2009) explicou, com as riquezas de detalhes de uma grande personagem. Vilas Boas salienta justamente essas escolhas de escrita de Fernando Morais:

O brasileiro Fernando Morais, que participou do debate no Rio de Janeiro com Alberto Dines, Ana Miranda, Jorge Caldeira e Roberto Ventura (falecido em 2004, sem concluir a biografia de Euclides da Cunha, na qual vinha trabalhando há anos), defendeu uma narrativa mais livre do calendário gregoriano, embora ele próprio não a tenha experimentado em suas obras: “Eu, pessoalmente, não me sinto muito atraído pela estrutura cronológica rígida, do tipo nasceu assim, viveu assim, morreu assado. O recurso do flashback, por exemplo, pode dar mais vida ao texto. (2002, p. 172)

Sendo assim, retornamos à crítica de Bourdieu (2004) acerca das biografias quando reduzidas a trajetórias de vida: uma cronologia com informações de nascimento, casamento e morte. Na obra de Fernando Morais, encontramos tais dados, mas também há os *flashbacks* e o ponto de vista das personagens para, como Vilas Boas caracteriza, “dar mais vida ao texto” (2002, p. 172).

Na obra de Fernando Morais há, em determinados trechos, a estrutura do tradicional romance romântico. Um exemplo dessa afirmação é encontrado na parte inicial, que não é numerada em capítulos e apresenta o casal protagonista: primeiro Olga, depois Luís Carlos Prestes, até o encontro deles. A vivência dos dois é narrada conforme a estrutura das grandes histórias de amor.

Um dos vários ápices do enredo, que exemplifica essa dramaticidade criada, é a retirada de Anita de Olga, pois o narrador se aproxima dos pensamentos da personagem para emocionar o leitor, enquanto que a morte da protagonista na câmara de gás é retratada de uma forma bem mais objetiva, tanto que se aproxima muito da estrutura biográfica da trajetória de vida, já criticada por Bourdieu (2004). Nesse episódio, o biógrafo apenas documenta a morte de Olga e como Luís Carlos Prestes soube do fato três anos depois.

A conduta do narrador faz com que ele se aproprie de elementos históricos para elevá-los através dos componentes do relato, transformando-os em objeto ficcional, que apreende o mundo através da voz narrativa. Ao pensarmos nas teorias de Gérard Genette, em seu *Discurso da Narrativa*(1972), entendemos que a distância narrativa se caracteriza pela maneira como os acontecimentos narrados chegam ao narratário. Sendo assim, esse processo pode ser encarado como a aproximação do leitor (ou distanciamento do mesmo) da narração de determinada situação. A escolha do discurso coloca o narratário mais perto ou mais afastado de determinado fato, aumentando ou diminuindo o conhecimento do que é narrado.

Em *Olga*, a distância narrativa é muito variável, pois se apresentam diferentes tipos de discurso: há uma predominância do discurso indireto (que em geral é predominante no relato biográfico) e do discurso indireto livre (mais comuns no romance), sem olvidar que nas cartas e em algumas cenas há a inclusão do direto. Essa relação não é desproposital e demonstra o quanto o autor deseja aproximar ou distanciar o leitor de determinada situação. Em alguns casos, existiam apenas informações citadas para, assim, indicar várias versões do ocorrido, como quando Olga é presa e não sabem a real identidade dela:

A imprensa, a princípio, identificou-a como Olga Meirelles, irmã do tenente Sylo Meirelles, companheiro de Prestes na revolta. Depois, o noticiário garantia que ser verdadeiro nome era Olga Berger, nascida em Ostende, na Bélgica, e que conhecera Prestes quando trabalhava na legação comercial soviética, em Bruxelas. Os dois teriam se casado em Montevideú, a caminho do Brasil. O jornal *O Estado de S. Paulo* garantia, em furo de reportagem, que a mulher com quem Prestes se casara era, na verdade, Olga Jazikoff Pandarsky, extremista presa em São Paulo meses antes e deportada por decreto do presidente Getúlio Vargas. O mistério a respeito de seu verdadeiro nome e de seu passado, no entanto, duraria pouco. (MORAIS, 2017, p. 173)

O narrador indica suas fontes, no que se refere ao desconhecimento sobre as informações acerca de Olga, fazendo com que assim, o leitor também mantenha um distanciamento dos fatos. Aspectos diferentes são mobilizados quando ele descreve as torturas sofridas por Elise e Berger:

Os policiais resolveram aplicar torturas alternadamente no marido e na mulher, deixando sempre um ou outro testemunhando. Elise era violentada por dezenas de soldados, à frente do marido. Berger era submetido a um pelotão de fuzilamento com balas de festim. Elise era colocada dentro de um caixão de defunto e "enterrada" viva. Tudo isso sem que qualquer um dos dois tivesse podido dormir um minuto desde o dia da prisão. Quando as sessões de tortura se interrompiam, de madrugada, para que outra equipe pudesse reiniciar trabalho, os dois eram obrigados a permanecer de pé, impedidos de fechar os olhos. (MORAIS, 2017, p. 124)

Nesse caso, há uma descrição mais detalhada e sem informações externas. Cabe salientar também que, em muitos momentos, o narrador apresenta ao leitor características da personagem que precisam ser salientadas, através de palavras específicas que utiliza. Isso ocorre quando Morais caracteriza Olga como “ousada” (ibidem, p. 18) no primeiro capítulo, por diversas vezes; quando cita que, ao chegar em Moscou com Otto Braun, a protagonista ouvia as histórias da “linda alemã que invadira Moabit” (ibidem, p. 51); ou quando expressa sua indignação no momento em que “Olga e Sabo esperam menos de vinte minutos para que a entrega se fizesse, sem qualquer formalidade” (ibidem, p. 225). A expressão “sem qualquer formalidade” explicita a maneira como elas foram enviadas para os nazistas, como algo descartável, uma mercadoria, o que evidencia uma questão que o próprio Fernando Morais explicitou desde o prefácio: sua repulsa pelo que foi feito à Olga.

É importante ressaltar que a obra aqui analisada apresenta uma estrutura de



capítulos que se intercalam entre os fatos da vida de Olga apresentados através de documentos, como cartas e memorandos e a narrativa detalhada. Um exemplo disso se encontra no capítulo 17, intitulado “Dona Leocádia enfrenta a Gestapo”: o narrador, com poucas interferências, conta a luta da sogra de Olga para salvar a neta, Anita Leocádia. O relato inicia quando Luís Carlos Prestes é informado pelo advogado Sobral Pinto de que se tornou pai e acompanha até o momento que Leocádia e Ligia Prestes buscam Anita na prisão. Nos intervalos da narração, há cartas que explicam os sentimentos dos envolvidos em cada episódio, o que aproxima o texto da estrutura biográfica, que se limita aos fatos e datas.

Já o capítulo seguinte, “Com Sabo na fortaleza Nazi”, acompanhamos o ponto de vista de Olga e o sofrimento dela quando Anita é arrancada de seus braços. Nessa parte da obra, já observamos uma estrutura de romance, que mergulha no pensamento da protagonista após levarem sua filha. Sendo assim, há o tempo da narrativa mais próximo do tempo da história, com isso, uma narração mais dramática, ainda que a voz e a mediação do narrador continuem imperando sobre a organização dos fatos.

Olga Benario esmurrou a porta, gritou e xingou por muito tempo. Quando de sua garganta não saía mais voz alguma, mas apenas um chiado rouco, desabou no chão de cimento e ali ficou, imóvel, com os olhos arregalados, **como em transe**. E só no fim da madrugada recobrou a consciência da tragédia que acabara de viver. Ela despertara com o corpo dolorido, **como se tivesse sido surrada com porretes**. Arrastou-se até a cama, deitou de costas e permaneceu de olhos abertos até que a claridade do dia se infiltrasse pela janela gradeada da cela. (MORAIS, 2017, p. 251)

O leitor acompanha toda a dor de Olga e consegue sentir empatia por ela, através da maneira como o narrador informa o ocorrido, pois, na utilização de suas comparações, há um enriquecimento do processo da mimese e expansão do significado. Esse capítulo também apresenta cartas, mas estas são de Olga para Luís Carlos Prestes e servem para aumentar mais ainda essa conexão do leitor com o sofrimento da personagem, uma aproximação dele com a protagonista. Encerra-se quando ela e Sabo são transferidas para Ravensbrück, o novo e aterrorizante campo de concentração do *reich*.

Dosse (2015) afirma que sempre há uma aproximação afetiva do biógrafo com seu biografado. No caso de Fernando Morais, o narrador busca uma aproximação

do leitor com a história de Olga e, para tanto, reformula sensações e ideias que acredita que a personagem tenha tido, sempre enfatizando seus aspectos positivos, transformando-a em uma heroína. O leitor entende sua trajetória e, em diversos fragmentos, é despertado para a empatia supostamente desejada pelo autor.

O hibridismo de gêneros desenvolvido em *Olga* fica evidente quando analisamos elementos da obra estudada. Identificamos que, quando a narração se aproxima da história, temos a ilusão de uma aproximação do que aconteceu, torna-se mais dramática e menos distanciada, o que destaca o acontecido, aumentando a empatia pela personagem. Após sua abertura inicial, na qual tenta persuadir o leitor da visão de que a obra é apenas a história de Olga Benário Prestes, sem nenhuma alteração ou distorção dos fatos, Fernando Morais inicia o primeiro capítulo, aquele que ele não numera.

Nesse capítulo, o narrador – em terceira pessoa – começa, mais uma vez, localizando o leitor, agora no horário (nove da manhã), ao mesmo tempo em que especifica o dia. Etapa da obra na qual o narrador pode ser categorizado segundo a onisciência seletiva múltipla, consoante à tipologia de narradores de Friedman (1967). A história é narrada em terceira pessoa, mas surge pela intelectualidade de uma personagem destacada. Com isso, há um ponto de vista prioritário que indica os acontecimentos e pensamentos sobre esse prisma. Observa-se também a adoção do discurso indireto livre, que desenvolve uma indefinição entre falas e pensamentos das personagens e do narrador. Construção narrativa típica do romance e potencializa os dramas individuais de quem está envolvido na cena narrada. Sobre esse tipo de aproveitamento, Yves Reuter enfatiza que:

Temos a impressão de perceber a totalidade deste mundo, mas também sua complexidade, o que torna os julgamentos de valores mais difíceis e a axiologização do texto mais elaborada. O leitor não se limita a uma visão maniqueísta, mas apreende as tensões no seio de cada um dos campos e as contradições no interior de cada personagem. (1996, p. 180)

Sendo assim, com essa estrutura narrativa, o leitor vivencia os fatos lidos através de diferentes perspectivas. No caso do capítulo citado, iniciamos acompanhando a visão do narrador sobre o guarda que escolta Otto Braun – namorado de Olga na época – no dia de seu julgamento, na audiência:

Pontualmente às nove horas da manhã de 11 de abril de 1928, o guarda Gunnar Blemke atravessou o salão de audiências revestido de mogno da prisão de Moabit, no centro de Berlim, levando pelo braço, algemado, o professor comunista Otto Braun, de 28 anos. (MORAIS, 2017, p. 17)

No excerto a seguir, com a focalização no guarda, o narrador localiza o leitor no tempo e espaço, através de uma personagem terciária, que só terá importância nesse momento. Por meio dela, o narrador insere a ação inicial da ousada soltura de Otto Braun arquitetada por Olga<sup>8</sup>. Após a cena inicial, perde-se a visão do guarda, e a maneira como ele percebe o mundo à sua volta, e apesar de sua irrelevância no enredo, ele é responsável por introduzir, na narrativa, a personagem principal:

Nesse instante, ele sentiu algo duro encostado em sua nuca. Virou a cabeça e viu uma pistola negra apontada contra seu rosto por uma linda moça de cabelos escuros e olhos azuis, que exigiu com voz firme:  
— Solte o preso! (MORAIS, 2017, p.17)

Com essa apresentação da personagem, acrescida da ênfase à palavra “ousada”, o leitor é guiado pelo narrador a identificar a personalidade da protagonista que irá conhecer. Mais uma vez, observamos características de uma obra ficcional, com estrutura de romance, ao constatar que a voz narrativa apresenta indícios<sup>9</sup> do que será desenvolvido na trama. Ao mesmo tempo, tem início a exaltação da personagem, tanto em termos de sua beleza física (pois inúmeras vezes essa voz narrativa define Olga como bela, bonita ou outro sinônimo), quanto de sua coragem e determinação na luta por seus ideais.

Já o segundo capítulo, que, novamente, não recebe numeração, começa da mesma maneira que o anterior: localizando tempo e espaço da ação. Os acontecimentos nele descritos também ocorrem em abril de 1928, mas tem Buenos Aires, Argentina, como pano de fundo. O leitor acompanha, inicialmente, a fuga de Luís Carlos Prestes do Brasil e o que se sucedeu com ele para passar doze meses no oeste boliviano antes de chegar em Buenos Aires. Sempre acompanhando o pensamento de Prestes, o narrador guia o leitor para que se possa conhecer um pouco mais do homem responsável pela Coluna Prestes, até o encerramento do

---

<sup>8</sup> Optamos por utilizar a palavra ousada porque o autor a enfatiza por diversas vezes entre as páginas 18 e 19.

<sup>9</sup> Carlos Reis, em seu *Dicionário de teoria narrativa* (1987) explica que são as unidades que, com valor implícito, indicam informações, caráter, sentimentos, etc. do desenvolvimento da intriga. Tal conceito é uma proposta de Barthes (1972).

capítulo, que ocorre no embarque no navio que o levará para Moscou.

Com isso, nesse capítulo, conhecemos melhor Luís Carlos Prestes. Ao mesmo tempo em que apresenta Olga, com sua beleza e ousadia (características frisadas várias vezes), o narrador retrata Prestes, afirmando que se trata de um homem de baixa estatura (menos de um metro e sessenta), de trinta anos. Por ter passado doze meses em La Gaiba, sua aparência é precária e debilitada, indicando que esse foi o fim da Coluna Prestes. Entretanto, também é reforçado, nessa etapa da obra, o caráter humanitário de Prestes e sua preocupação em mudar o quadro social do país: “Ao ver criancinhas arrancando raízes do chão para fazer a única refeição do dia, Prestes se convencia ainda mais da necessidade de mudar a face do país” (MORAIS, 2017, p. 25). O leitor identifica, nesse capítulo, a família de Prestes: sua mãe e as quatro irmãs, que vivem com ele em Buenos Aires e que sempre o acompanham.

Sendo assim, esses dois capítulos, como já destacado inúmeras vezes, com uma estrutura de romance, preparam o leitor para o encontro do casal. A partir de uma organização folhetinesca, o texto apresenta a “mocinha” aventureira (quebra do padrão romântico, na qual jamais a mocinha iria salvar seu par com uma arma como na cena inicial) e o herói nacional, finalmente, encerra com a partida de ambos para o local que irá proporcionar o encontro entre os dois e sua consequente união. Com isso, há a utilização de uma história real, que aparece, entretanto, sob uma construção dramática dos fatores vividos. Pretende-se, dessa maneira, causar um maior impacto emocional no leitor, afastando-se de uma narrativa cronológica da existência de Olga Benário Prestes.

Essa interposição das histórias é uma técnica utilizada em obras de ficção e se denomina técnica narrativa do contraponto. Importada da música, esse conceito relaciona as combinações de vozes melódicas simultâneas, mas independentes uma da outra. Logo, configura-se como uma organização polifônica. Para Rivadeneira (2009), trata-se de um paralelismo de personagens em cenas próximas ou distantes, com saltos temporais ou não. No caso da obra estudada, tal técnica é utilizada, como dito anteriormente, para enfatizar as personagens e sua vida antes do encontro que modificaria a experiência de ambos. Todorov (2006, p. 123) caracteriza tal processo como técnica de encaixe, na qual há uma concatenação entre as histórias visando uma boa sequência da narrativa. Independentemente da nomenclatura utilizada, trata-

se de uma técnica usual na narrativa literária, aplicada em um universo diegético, para que o pacto da leitura com o leitor seja firmado.

O capítulo seguinte, que é considerado o primeiro pelo autor, se intitula “Na Fortaleza Vermelha”. Ele se inicia com o foco narrativo em Olga, depois de sua chegada com Otto em Moscou, após a longa viagem de trem:

Com os corpos moídos após setenta e duas horas no trem, Olga e Otto chegaram ao hotel Desna, na capital soviética. Ao contrário do Luxo, destinado a receber estrangeiros ilustres que aportavam em Moscou, não havia nenhuma pompa no Desna, que era limpo ediscreto. (MORAIS, 2017, p. 29)

É relevante destacar que, a partir desse parágrafo, a personagem começa a relembrar sua vida. Suas lembranças começam pelo momento em que ela se tornara membro da juventude comunista:

Ao preencher a ficha de entrada, Olga notou que, por curiosa coincidência, exatamente cinco anos antes, ela entrara pela primeira vez em uma organização comunista. **Foi no verão de 1923, em Munique, sua cidade natal, poucos meses depois de seu 15º aniversário. A Juventude Comunista havia sido proibida pelapolícia e entrara na clandestinidade.** (MORAIS, 2017, p. 29)

Agora, o leitor é guiado pela vida de Olga através de um *flashback* ou analepse. Mais uma vez, podemos dizer que esses são elementos da estrutura de uma narrativa ficcional. A costura que o narrador utiliza entre os dois momentos da personagem é mais uma vez um processo diegético relevante para essa humanização de Olga. Segundo Gerard Genette (1972), esse tipo de recurso de *flashback* configura-se como um movimento temporal no qual as ações da narrativa avançam ou retrocedem de acordo com a necessidade do desenvolvimento do enredo e das informações que o leitor precisa para entender a tessitura da intriga. No caso da obra estudada, o narrador apresentamos detalhes da vida da personagem, como foi sua criação, sua família, até sua entrada para o Partido Comunista e sua apresentação a Otto Braun. Este último teve um papel de extrema relevância para a formação pessoal e política de Olga.

Essa parte da narrativa explana, ainda, o desgaste do relacionamento entre Olga e Otto e encerra com um destaque à importância dela no partido e na formação política dos “camaradas”. A continuação desse *flashback* estende-se pelo capítulo

seguinte: o dois, que termina com a organização da fuga de Otto, fato inicial da narrativa. Ou seja, com exceção do capítulo não numerado (o segundo antes da numeração), que trata de Prestes, as outras partes do relato destacam uma visão da vida de Olga, com foco narrativo que a acompanha. Com isso, conseguimos conhecer os fatos ocorridos com a protagonista, na Alemanha, antes de Prestes e a estrutura é demarcada por recursos mais usuais do romance, tudo isso serve para esse processo de aproximação do leitor da personagem, que ele crie empatia e assim a considere uma heroína.

Os *flashbacks* são elementos que se desenvolvem durante toda a narrativa: algumas vezes para auxiliar o narrador em determinadas características das personagens; em outros casos, para ressaltar o estado interior delas. Trata-se, portanto, de um importante instrumento narrativo. Observamos esses aspectos, principalmente, nas situações mais dramáticas ou violentas, como no episódio de Moabit ou na tortura sofrida por Sabo e Ewert. Uma cena importante para a continuação de nosso estudo é apresentada a seguir:

O dia 16 de outubro amanheceu com o navio em pleno canal da Mancha; ao anoitecer podia-se avistar as costas da Bélgica. A temperatura caíra muito e inesperadamente, o que levou o capitão Von Appen a autorizar a entrega de mais cobertores às presas e aos policiais que as escoltavam. No dia seguinte, navegavam no mar do Norte, em cujas águas passaram todo o dia; à noitinha, entravam no rio Elba, em território alemão. As seis horas da manhã do dia 18 de outubro, alguém bateu na porta da cabine de João Guilherme Neumann:

— Herr Neumann! Herr Neumann!

Era um marujo que o avisava para subir imediatamente ao camarote do capitão Heinrich Von Appen, acompanhado das prisioneiras. Neumann acordou Olga e Elise às pressas, chamou seu colega Peixoto e viu, por uma das escotilhas, que o navio estava atracado em Hamburgo. Os quatro subiram até os aposentos do comandante do *La Coruña*. Olga estacou, lívida, com o que viu: havia mais de dez oficiais e soldados, todos de fardas negras, com a inconfundível insígnia bordada na gola do dólmã. A SS, a tropa de choque nazista, estava ali para recebê-la. Enroladas em cobertores e calçando os chinelos tropicais de Salvador, Olga e Sabo esperaram menos de dois minutos para que a entrega se fizesse sem qualquer formalidade. Um dos militares apenas se identificou verbalmente, dando seu nome e a patente, e disse que estava ali "em nome do Führer, para receber as duas criminosas". (MORAIS, 2017, p. 225)

O foco narrativo inicial, nesse caso, está no capitão do navio, apenas para localizar o leitor no ambiente, com vistas a caracterizar a mudança da temperatura:

do calor do Brasil para o frio congelante da Europa. Nesse momento, na narração, há um distanciamento do fato narrado, o que diminui a relação mimética. Ao mesmo tempo, o trecho demonstra que a situação de ambas as personagens está se agravando: quando o narrador ilustra que elas “estão enroladas em cobertor, calçando os chinelos tropicais”, mais uma vez o leitor é levado a imaginar o quanto a realidade das figuras femininas será diferente a partir desse momento.

Como se trata de uma biografia, categorizada pelo autor como um simples retrato da realidade, há uma descrição muito detalhada desse momento. No entanto, todos os participantes da cena estão mortos ou não foram entrevistados por Fernando Moraes para a história, como ocorre com o capitão e o policial João Guilherme Neumann, que escoltou as prisioneiras. Sendo assim, podemos considerar que o relato parte de uma criação da imaginação do autor. Quando ele afirma “Olga estacou, lívida”, observamos uma aproximação da personagem, logo, aumenta essa relação mimética. A partir de então o foco narrativo é nela para manter essa relação já estabelecida tantas vezes, durante o texto, para com o leitor.

Outro exemplo dessas descrições detalhadas são os lugares e a repugnância que eles causam, espaços pelos quais Olga passou, como prisões e campos de concentração:

O inverno em Lichtenburg era uma punição a mais. Situada às margens do rio Elba, poucos quilômetros antes da cidade de Torgau, numa região de topografia baixa e plana, a fortaleza teve seus porões invadidos pelas águas geladas do rio e o número de casos de pneumonia e tuberculose multiplicou-se. (MORAIS, 2017, p. 262)

Esses pormenores são características de um texto literário e servem para chocar o leitor e incentivá-lo a se posicionar a favor da personagem, devido às dificuldades enfrentadas por ela. Quando o autor de um romance tem por intenção produzir um efeito de real, pode explorar as características singulares da fala das personagens. Através dessa fala, observamos a subjetividade do escritor, que se utiliza de sua criatividade para descrever aquele momento da história dessa pessoa histórica, mesclando realidade e ficção.

Segundo Rildo Cosson (2001), quanto mais marcas de coloquialidade e expressões específicas de determinada comunidade o texto apresentar – como “camarada”, “companheiro”, “xadrez” (prisão) –, mais natural ele se torna. O trecho

transcrito abaixo expõe um diálogo entre Olga e Dora, companheira no tempo que ainda lutavam na Alemanha, ao lado de Otto Braun:

Olga caminhava pelas ruas **imaginando** planos, assaltos, sequestros, e se espantava com a indiferença dos outros à sua **angústia**. "Não é possível, Dora", resmungava com a colega de militância. "Nossa gente deve estar anestesiada. Há um revolucionário sob o risco de passar décadas num xadrez gelado pelo crime de querer libertar o seu povo, e essa gente que passa a nossa volta talvez nem saiba quem é o escritor Otto Braun". Desde o momento em que despertava até voltar para casa, tarde da noite, **ela não conseguia pensar noutra coisa**: Otto não podia ficar em Moabit até o julgamento. (MORAIS, 2017, p. 49)

Os termos destacados acima, ajudam a sustentar a figuração da subjetividade da personagem, pois na obra estudada, especificamente, o diálogo aumenta a dramaticidade do momento, ao mesmo tempo em que realiza uma denúncia social, um exemplo é no excerto abaixo, que, para conter a revolta dos outros prisioneiros, os carcereiros afirmaram que Olga iria para um hospital. Além disso, mais uma vez o heroísmo dela é ressaltado, pois ela optou por ir sem resistir, sabendo que a companheira sairia ferida ou morta se lutasse. Ademais, essa relação entre o discurso direto e indireto, utilizados pelo autor de uma forma intercalada, complementa os diálogos e aumenta o "efeito de real" (BARTHES, 1972) típico de um texto ficcional realista.

Quem apareceu à sua frente foi King-Kong, ex-carcereiro da Detenção, um negro enorme, trazendo uma metralhadora pendurada no peito por uma alça de couro. Apontou para o camburão policial que encostava de ré, rente à porta de saída da ambulância, e ordenou a Maria Werneck:

— Você entra ali. Ela resistiu:

— Não! Eu vou ficar com a Maria Prestes! Eu tenho a palavra do doutor Brandes de que permaneceria em companhia dela e não sairei daqui!

O próprio Brandes apareceu e Maria Werneck dirigiu-se a ele:

— Dr. Brandes, o senhor não me conhece apenas da cadeia. O senhor me conhece de fora e me deu a sua palavra de que eu a acompanharia até o hospital. Daqui eu não saio!

Brandes foi cínico:

— É, dona Maria, eu lhe dei minha palavra, mas são ordens superiores.

King-Kong sorriu, apontando-lhe o cano da metralhadora:

— Eu não disse? Você entra ali.

Olga Benario segurou-lhe a mão com força e disse:

— Vai, Maria, vai. Não adianta resistir aqui. (MORAIS, 2017, p. 218)



Em textos ficcionais, muitas vezes, para desenvolver esse efeito de real, são mobilizados recursos da época em que as personagens viviam, tais como músicas, textos, poemas e livros que combinem com suas crenças e ideologias. Assim, aumenta-se a probabilidade de o leitor assimilar aquela narrativa como verdadeira. Em *Olga*, observamos essa tática através de canções, manifestos e bilhetes históricos; as músicas e hinos são os instrumentos que mais se destacam, como no caso do excerto abaixo apresentado:

As mulheres cantavam a Internacional em francês, a maioria lendo a letra que ela copiara várias vezes em pedaços de papel, durante o dia, e encerravam a programação entoando, em italiano, o Bandiera Rossa:  
*Avanti popolo: A la riscorsa!*  
*Bandiera Rossa! Bandiera Rossa! Bandiera Rossa! Bandiera Rossa! Bandiera Rossa!*  
*E viva il comunismo per la libertà!*  
 A última estrofe era cantada em coro por trezentas e tantas vozes, num estrondo que, muitas vezes, valeu punições aos membros do Coletivo:  
 Viva Lenine, abasso il ré!  
 Viva Lenine, abasso il ré! (MORAIS, 2017, p.187)

Outro exemplo desse recurso ocorre na cena da casa de detenção da rua Frei Caneca, onde Olga estava detida. Nesse espaço, ouvia-se “uma estação de rádio”, que se configurava como uma espécie de comunicação entre eles, na qual todos cantavam as músicas de sua ideologia:

Ela logo se acostumaria ao jeito brasileiro de enfrentar a tragédia da prisão sob uma ditadura. Todos os dias, religiosamente após o jantar, ela ouvia a mesma frase: estava no ar a “estação de rádio” improvisada pelos presos. De pé, os presos cantaram primeiro a “Internacional” e depois o hino da Aliança Nacional Libertadora, cuja música era a mesma do hino da Independência:  
*Aliança, Aliança,*  
*Contra vinte ou contra mil! Mostremos nossa pujança, Libertemos o Brasil!*  
*Este canto é preciso que brade, Que não esse o clamor desta voz! No Brasil há de haver liberdade, Conquistada nas ruas por nós!*  
 Ainda meio intimidada, Olga cantou junto os dois hinos — o primeiro em francês e o da Aliança num português carregado de sotaque. (MORAIS, 2017, p. 182)

Os dois exemplos abordam as ações de pessoas da mesma ideologia que a personagem, nessa época e, portanto, era coerente que tais hinos e músicas fossem entoados por ela. Logo, não há comprovação dos fatos e, dessa forma, essas cenas ficam, mais uma vez, a cargo da imaginação do autor. Na tentativa de recriá-las, o

escritor se utiliza da reprodução de outros discursos, para que leve ao efeito de real.

### 3.3.1 Um herói feminino

Na obra estudada, identificamos que toda a narrativa leva-nos a caracterizar Olga como uma heroína, por isso, precisamos analisar a construção da personagem para entendermos o processo desenvolvido pelo narrador, de forma que o leitor a reconheça como tal. Observamos os apontamentos de Campbell<sup>10</sup> (2007) sobre o herói, assim como de Vogler (1998) que aplicou a teoria do primeiro na narrativa moderna.

Dessa forma, podemos considerar que o herói sempre possui um objetivo, uma luta pelo bem comum e, por isso, cabe iniciarmos pelos aspectos da luta da personagem estudada, tanto no âmbito político quanto no militar. Para tal, é importante a observação dos seguintes trechos:

Olga, aos quinze anos, revelou-se a **mais eficiente da turma**, aí incluídos os mais velhos e mais fortes. **Eficiente e ousada**: pela primeira vez também o centro, e não só a periferia de Munique, amanheceu pichado. (MORAIS, 2017, p. 31)

Além de **decidida e corajosa**, ela trazia do lar burguês algo que faltava aos filhos de operários: uma excelente formação escolar. (MORAIS, 2017, p. 31)

No mais, uma mulher: na vida com Otto, na militância diária, no **progresso fulminante** que fazia dentro dos quadros da Juventude Comunista de Neukölln. (MORAIS, 2017, p. 35)

Suas intervenções eram sempre marcadas por **ideias engenhosas e imaginativas**. (MORAIS, 2017, p. 40)

---

<sup>10</sup> Sendo assim, a Jornada do herói é composta de dezessete etapas que iniciam com a apresentação do **Mundo comum**, que o herói vive sua vida cotidiana, até que há um **chamado à aventura**, quando começa a sua busca, pode ser por outro personagem como mensageiro ou um fato. Há a **recusa do chamado**, seguida de um **auxílio sobrenatural**, que alguém ajuda de alguma forma, que pode ser através de algo físico ou psicológico; em seguida, o herói precisa fazer a **passagem pelo primeiro limiar**, em que atravessa um mundo de trevas para encontrar a iluminação, para entrar no **ventre da baleia**, o encontro com o verdadeiro objetivo: **o caminho das provas** (físicas e psicológicas). Em seguida conhece a **deusa**, que é a forma dele se completar, em alguns casos ela é uma **tentação** que precisa ser superada, para ter uma **sintonia com o pai**, uma reconciliação com uma figura de superioridade, para a **apoteose**, que é a destruição do ego desse herói. Com isso, há uma **benção última**, que é a harmonia e a iluminação pessoal que vai beneficiar toda a sociedade, que faz com que haja uma **recusa do retorno**, afinal, ele está bem e poderia ficar como está, mas com isso ele faz uma **fuga mágica**, que é a tentativa de ficar com a benção, mas nesse caso ele pode precisar de um **resgate com auxílio externo**, de toda a humanidade, para passar pelo **limiar de retorno**, para assim conseguir estar livre e ser o **senhor de dois mundos**, com **liberdade para viver**.

E **a estrela mais fulgurante** de Neukölln, a jovem Olga Benario, era quem mais preocupava a direção naquele momento. (MORAIS, 2017, p. 42)

[...] que fazia uma **das mais vertiginosas carreiras** dentro da Juventude Comunista Internacional. (MORAIS, 2017, p. 60)

Naquele verão de 1934, embora com apenas 26 anos, ela era considerada por seus superiores o que dona Leocádia desejara para o filho no brinde — **uma bolchevique completa**: falava com fluência quatro idiomas, conhecia a fundo a teoria marxista-leninista, atirava com pontaria certa, pilotava aviões, saltava de paraquedas, cavalgava e já tinha dado provas indiscutíveis de **coragem e determinação**. (MORAIS, 2017, p. 61)

A escolha lexical utilizada pelo narrador tem como objetivo salientar as características dessa heroína: adjetivos como “eficiente”, “decidida”, “corajosa” ou substantivos com suas predicções: “progresso fulminante”, “ideias engenhosas e imaginativas”. John L. Austin (1990) salienta que quando nomeamos, também predicamos, o que se observa na utilização dos substantivos que reforçam a ideia da identificação de Olga como uma lutadora, mas ao mesmo tempo a engrandecem em seu percurso militar/político, afinal, ao se referir, por exemplo, às palavras “progresso”, “ideias”, “estrela”, “coragem e determinação”, “bolchevique”, o narrador remete-nos a qualificações como “inteligente”, “corajosa”, “determinada”, por exemplo. Tais expressões pertencem ao contexto histórico de sua atuação como militante.

Ademais, a expressão “bolchevique completa”, assim como “mais eficiente”, “decidida”, “corajosa” são características de um percurso identitário que aproximam Olga de uma representação do sexo masculino, visto que suas atribuições e feitos em lutas políticas e militares, nas décadas de 1920, assim como nas seguintes, eram privilégio do sexo masculino. A utilização, pelo narrador, de superlativos como “a mais eficiente da turma”, “a estrela mais fulgurante”, “uma das mais vertiginosas carreiras” salienta o destaque dela perante os demais.

Como se tratam de elementos que fazem parte das ideologias do Partido Comunista, que era a invencibilidade, isso caracteriza também que a personagem está em consonância com os propósitos do Partido, ao mesmo tempo em que, como o próprio Fernando Morais (2017) afirma, na *Apresentação da primeira edição*, o papel de *Olga* limitou-se na maioria das publicações históricas, logo, ao utilizar tais expressões, o narrador consegue aumentar a visibilidade desejada, afinal, tais

escolhas lexicais indicam a admiração dele pela trajetória de Olga.

No prefácio, Moraes (2017) demonstra ter interesse pela história da “vida de Olga Benario” desde que era jovem e o seu pai comentava sobre isso, ainda explica que guardou com “avareza” as informações durante a Ditadura Militar, ou seja, essas informações eram preciosas para ele, assim como o contato que teve com a família (Luís Carlos Prestes, Anita Leocádia, Lygia Prestes) e tantas outras pessoas que admiravam Olga e influenciaram o posicionamento que caracterizam a performance da identidade da personagem e são corroboradas pelas repetições dos atributos dela durante a narrativa.

Outra questão que precisa ser ressaltada é a utilização de expressão “além de”, como em “além de decidida e corajosa”, pois tal expressão caracteriza que os adjetivos empregados em relação a ela vão além do que estão sendo explicados pelo narrador, logo, “uma bolchevique completa”, uma heróina que pode ser equiparada para qualquer mito das obras clássicas.

Tais características não estão relacionadas com a construção de um papel feminino da época, pois aspectos relacionados com fragilidade e necessidade de proteção não estão ressaltados, pelo contrário, há uma espécie de apagamento de tais características, relevantes para o papel social da mulher da sociedade contextualizada, construindo um retrato da força feminina, caracterizações atribuídas normalmente ao sexo masculino. Ademais, cabe observar os seguintes trechos da obra estudada:

Durante o período que passou em Borisoglebsk — localidade a quinhentos quilômetros ao sul de Moscou, em direção ao mar Cáspio —, ela **aprendeu a atirar com armas pesadas e leves e a cavalgar incorporada a uma unidade regular de Exército Vermelho**. (MORAIS, 2017, p. 53/54)

[...] atirava com pontaria **certeira, pilotava aviões, saltava de paraquedas, cavalgava** e já tinha dado provas indiscutíveis de coragem e determinação. (MORAIS, 2017, p. 61)

Na estrutura frasal “incorporada a uma unidade regular do Exército Vermelho”, assim como “pilotava aviões”, “saltava de paraquedas”, “cavalgava”, observam-se a enumeração das ações que continuam aproximando a atuação de Olga do que se entendia como um papel masculino, pois o “fazer militar” era uma atividade quase que integralmente dos homens, assim como caracteriza sendo lutadora. E, para

entender a mulher à frente de seu tempo, é importante destacar ainda as seguintes partes da narrativa:

**Suas desavenças com os rapazes do grupo, entretanto, só se tornavam ásperas quando percebia que estava recebendo tarefas secundárias pelo fato de ser uma garota.** Ao final da discussão, Olga resmungava para quem quisesse ouvir: "Quero que vocês saibam que nestes momentos ser mulher é uma chateação!" (MORAIS, 2017, p. 33)

Além disso, uma característica aguçava ainda mais o desejo dos rapazes: **sua independência.** Olga era dona de seu nariz e fazia apenas o que acreditava ser importante. Na política e na vida pessoal. (MORAIS, 2017, p. 37)

De um sentimento, entretanto, nem mesmo os conselhos de Otto conseguiram livrá-la: **o horror ao casamento formal, sacramentado em cartório.** Ela associava a ideia do casamento ao que considerava a **pior deformação burguesa: a dependência econômica da mulher, o sexo obrigatório, a convivência forçada.** [...] Nesses momentos emergia uma Olga **intolerante, quase puritana:** — Saiba que ceder aos instintos é multiplicar o bordel burguês. E quem diz isso não sou eu; é Lênin. (MORAIS, 2017, p.38)

Revoltada, ela repetiu, uma vez mais, que **não seria jamais propriedade de quem quer que fosse.** (MORAIS, 2017, p.53)

Na afirmação que “as desavenças com os rapazes só se tornavam difíceis quando percebia que estava recebendo tarefas secundárias pelo fato de ser uma garota” (ibidem, p.33), o leitor pode constatar que a personagem não aceitava essa diferença entre o papel feminino do masculino. Até mesmo por sua militância, entendemos que Olga assume uma contestação às normas vigentes, as quais reforçam a ideia do papel social da mulher como limitado ao de esposa e inferior ao homem.

Sua oposição ao casamento é evidente no trecho em que se observa uma identidade semelhante às ideologias dos movimentos feministas, que se opõem a uma estrutura patriarcal de poder, em que a mulher ocupa posições na instância doméstica. Toda essa construção da imagem é desenvolvida pelo narrador para caracterizar a identidade de uma heroína invencível e não submissa, uma feminista, que rompe com as construções que limitam sua liberdade, afinal, como ela afirma “não seria jamais propriedade de quem quer que fosse” (ibidem, p. 53). Logo, ela não se submete a esses padrões patriarcais da época.

Sendo assim, como estamos caracterizando uma heroína e para que

possamos identificar a jornada do herói, precisamos observar alguns apontamentos de Campbell (2007). O pesquisador salienta que é preciso primeiro posicionar o mundo corriqueiro, que apresenta a vida cotidiana com problemas comuns, o que não é apresentado inicialmente em *Olga*, pois a obra já inicia em plena ação com o resgate de Otto durante o seu julgamento, o que se pode definir como o seu chamado à aventura.

O segundo estágio da jornada é o que em que ela se identifica com o papel que precisa cumprir e o faz da melhor maneira possível, como é descrito na narrativa. Não há também uma recusa do chamado, o que é entendido por Campbell como próxima fase do processo, nessa etapa, o herói se recusa a cumprir seu destino e não aceita seu papel, o que não se observa em *Olga*, afinal, ela compreende a sua luta pela causa comunista desde o início. Cabe salientar, porém, que Campbell (2007) apresenta inúmeras etapas e como ele mesmo explica, nem todas são aplicadas em todos os heróis, e nem seguem uma sequência, por isso optamos por limitar em algumas a que *Olga* foi exposta e, por isso, não é o foco deste estudo a análise das que não ocorreram, nem suas implicações.

O auxílio sobrenatural ou auxílio externo é aquele apoio recebido que torna o herói mais preparado para sua travessia. Essa questão é desenvolvida na história a partir do relacionamento com Otto Braun. Inclusive, o narrador explica ao leitor o que *Olga* admira nele, ao afirmar: “Ela imaginava estar diante de um homem perfeito, que conseguia juntar uma sólida formação teórica com a experiência militar” (Morais, 2017, p. 32). O namoro de *Olga* com Otto é apresentado ao leitor como algo que ocorreu assim que ela se filiou ao Partido Comunista da Alemanha. Cabe salientar, que é através do olhar do namorado que se consegue observar algumas características de *Olga*:

Otto também estava encantado com aquela figura, meio menina, meio mulher, **alguém com uma sede de ação e de teoria como ele nunca vira antes.** (MORAIS, 2017, p. 32)

Otto começou a orientar as leituras da moça e a indicar-lhe, além dos teóricos **indispensáveis a sua formação comunista**, alguns jornais e revistas de grupos marxistas de Berlim. (MORAIS, 2017, p. 32)

As escolhas linguísticas do narrador evidenciam que eles possuíam características que se completavam, afinal, ela estava interessada em conhecer cada

vez mais a causa, já Otto possuía todo o conhecimento que ela buscava, como o narrador repete diversas vezes. Logo, os aspectos identitários da mulher que se apaixona, mais uma vez estão conectados aos da militante, que busca a perfeição, e essa característica pode estar mais perto pela capacidade do namorado em guiá-la nesse universo. Ademais, no trecho seguinte ressalta-se:

Na verdade, não era apenas a política que a empurrava para Berlim. Ela estava apaixonada por Otto. [...] Passar os dias ao lado dos jovens operários comunistas de Neukölln e as noites nos braços de Otto era tudo o que Olga Gutmann Benário queria para sua vida naqueles dias. (MORAIS, 2017, p. 33)

Com isso, observa-se a união dos papéis da mulher apaixonada com o da militante que possui uma sólida formação e torna-se o modelo de soldado que poucos conseguiram chegar.

Campbell (2007) salienta que o herói, em sua travessia, tem o encontro com a deusa, que é o momento de união, de reconciliação de ambas naturezas: a masculina com a feminina, como na obra estudada há uma heroína, esse encontro é com um homem, mas que faz o mesmo processo, já que é Otto Braun que a ensina a se arrumar e se vestir bem, afinal, não é porque eles eram combatentes pela causa comunista que precisavam andar desarrumados e sujos, logo, o que vai mantê-la organizada durante toda a sua vida, até mesmo no campo de concentração. Logo, ele era um auxílio e, ao mesmo tempo, cumpria o papel de mentor na jornada de nossa heroína, mas o relacionamento esfria com o passar do tempo.

O tempo exigido por uma vida tão febril tinha que ser roubado de alguma coisa. E, às vezes, sua vida amorosa com Otto parecia empobrecer. (MORAIS, 2017, p. 36/37)

[...] O amor e a admiração que tinham um pelo outro não diminuía -- ao contrário, queriam-se cada vez mais. No entanto, a atividade política, somada à paixão pela militância, reduzia a minutos o tempo que tinham para namorar. (MORAIS, 2017, p. 37)

O rompimento com o namorado foi causado não pela falta de amor ou admiração, mas pela intensa militância de ambos. Outro aspecto que cabe salientar é que a mulher, contextualmente na época diegética de Olga, costumava ser quem faz os sacrifícios para manter a relação amorosa, o que não foi opção para ela, que se

afastou pela “falta de tempo”, ou seja, mais uma vez a crença na causa comunista foi superior aos sentimentos, o seu chamado de luta, digno de todo o grande herói.

Uma das etapas mais importantes dessa jornada é a passagem pelo primeiro limiar, nela, o herói precisa atravessar essa fase para chegar ao mundo de trevas, em que irá enfrentar o mal, ou seja, é o caminho cruzado para sair do mundo em que estava inserido e o novo, que espera para que possa encontrar suas novas aventuras. Na obra estudada, este é momento em que Olga receberá a missão de ser a protetora de um jovem militar que irá retornar ao Brasil para comandar o levante comunista no país: Luís Carlos Prestes. Por ser uma das mais preparadas para a missão, ela seria capaz de protegê-lo com competência para que chegasse vivo e cumprisse sua missão no Brasil. As escolhas lexicais do narrador salientam sua capacidade.

[...] partiria para o Brasil, **cuidando da segurança do capitão** Luís Carlos Prestes [...]. (MORAIS, 2017, p. 62)

[...] **tranquilizadora presença de Olga, que acompanhava Prestes** por toda parte, sempre **armada com uma pistola**. (MORAIS, 2017, p. 96)

Olga **reforçou a vigilância em torno dele** e saía raras vezes, apenas para levar ou trazer alguma mensagem entre a casa deles e a dos Ewert, a poucos passos dali. Em ocasiões muito especiais, quando a **escolta de Prestes** estava a cargo de alguém de absoluta confiança e bem armado, ela se dava ao luxo de passar parte da manhã com Sabo, tomando banho de mar na praia de Ipanema (MORAIS, 2017, p. 116).

Nesse momento, observa-se a inversão de papéis: o homem é que precisa ser protegido por uma mulher. O que é evidenciado pela escolha do vocábulo “guarda-costas” como denominador do papel da personagem, lugar tipicamente masculino, já que, apesar de Prestes ser o grande homem que iria salvar o povo brasileiro do ditador Getúlio Vargas, ele não possuía os atributos necessários para se manter seguro sem uma proteção, alguém com experiência nessas situações, um verdadeiro herói, no caso, uma heroína.

O que era um fingimento, inicialmente, tornou-se real, antes mesmo de entrarem no Brasil, ao “chegarem ao porto de Nova York, na manhã de 26 de março de 1935, o que até então era uma simulação, montada pela internacional comunista, havia virado realidade. Como suas personagens, Antonio Vilar e Maria Berger, Prestes e Olga eram marido e mulher” (2017, p. 61), e a partir de então novamente continuamos com a dicotomia dos aspectos identitários de Olga: a oscilação entre a mulher que lê poesias, intelectual:



Quando os alto-falantes dos cursos da rua paravam, os dois se deitavam no minúsculo quarto e Olga **punha-se a traduzir para Prestes poemas em alemão e trechos de Goethe e Schiller seus autores prediletos.** (MORAIS, 2017, p. 127)

Ao mesmo tempo que possui dotes característicos femininos, como a costura:

Uma peça de linho comprada por dona Julia, a mulher do sapateiro Manoel, acabou se transformando num elegante vestido para Olga – **desenhado e cortado por Prestes e costurado por ela.** (MORAIS, 2017, p. 128)

Esse trecho narrado apresenta algumas características que precisam ser destacadas, pois quem idealiza o vestido e o corta é Prestes, mas a costura, tarefa doméstica tradicional do contexto da narrativa, é tipicamente de uma mulher, mais uma vez invertendo os papéis e elevando a heroína Olga. Ao mesmo tempo em que poderia ser afirmado que o objetivo do narrador era demonstrar a relação de intimidade entre os dois, que realizavam atividades juntos.

Tais aspectos são ressignificados no decorrer da narrativa, de acordo com o que o narrador quer nos apresentar e, com isso, mantém-se a dicotomia: Olga militante, à frente de seu tempo, e guarda-costas de Prestes; contra Olga, mulher apaixonada cumprindo o papel social, afinal é o que ela realiza em todo o tempo que Prestes está dedicando-se à vida política e ao objetivo de tomada de poder: ela dedica-se às atividades do lar. Entretanto, tais aspectos da militante não são apagados, observa-se claramente quando Prestes vai ser preso e ela, como a protetora, grita com os soldados:

**Uma mulher alta pula** na frente de Prestes, **protegendo-o com seu corpo e dá um berro para os soldados.** [...] **Não era um pedido** de clemência, **mas uma ordem** dada por Olga: -- Não atirem! Ele está desarmado! (MORAIS, 2017, p. 155)

A guarda-costas reaparece e se impõe, tornando-se o escudo de proteção do líder político dela. Para reafirmar tal questão, o narrador apresenta a cena com distanciamento, mantendo o foco narrativo afastado de ambas as personagens e o léxico escolhido para retratar esse afastamento não é a esposa que pula, mas “uma

mulher”, esse “uma” indicando a impessoalidade, a falta de vínculo, assim como utilizar o “berro” em vez de grito, função de um guarda-costas.

Mais uma vez, a heroína, a mesma que salvou Otto da prisão, é apresentada, não a esposa frágil, mas aquela que dá “ordens”, que mandou que soltassem seu protegido. Após o momento da prisão, o narrador volta-se para Olga no papel de esposa de Prestes:

Agarrou-se ao marido com tamanha força que não houve outra alternativa senão permitir que os dois fossem transportados juntos para a sede de Polícia Central. Havia tantos policiais guardando-os dentro do veículo que Olga teve que ir sentada no colo do marido. (MORAIS, 2017, p. 131)

[...] deslindando o segredo que envolvia **a mulher do chefe comunista brasileiro** [...]. (MORAIS, 2017, p. 146)

Os comunistas brasileiros sabiam que esse poderia ser o **destino da mulher de Prestes** e se preparavam para o pior. (MORAIS, 2017, p. 160)

[...] Mesmo percebendo que a **mulher de Prestes** não queria muita conversa [...] (MORAIS, 2017, p. 183)

[...] Lígia e dona Leocádia receberam em Paris, das mãos de um marujo comunista que chegara à França num cargueiro brasileiro, uma carta contando o que acontecera à mulher de Prestes. (MORAIS, 2017, p. 187)

Nesse momento que o país descobre a existência de Olga, tem-se, na narrativa, o tratamento dela como “esposa” ou “mulher de Prestes”, essa repetição vai reafirmando uma identidade apresentada na época que limitava Olga a esse papel, podemos pensar que, com isso, o narrador tenha como objetivo apresentar a forma como ela foi tratada pelo governo de Getúlio Vargas, uma vingança contra Prestes, e ao mesmo tempo que representa como a lei foi manipulada para que uma mulher grávida de um brasileiro pudesse ser entregue a um governo nazista. Logo, observamos o ponto de vista dos outros sobre ela, pois a consideravam apenas pela sua função conjugal: a mulher do chefe comunista brasileiro.

Essas dicotomias podem ser aplicadas na teoria de Campbell (2007), já que, segundo o autor, o chamamento do herói é constantemente negado por ele mesmo ou pela sociedade que o esconde, mas o seu chamado é sempre superior a isso e as adversidades que surgem encaminham para cumprir o seu papel.

Ao pensarmos ainda na trajetória do herói de Campbell (2007), o caminho de provas é o momento mais difícil do herói, toda a sua preparação, ou seja, tudo que já

passou anteriormente, levou para esse momento, que é a oportunidade para o seu crescimento. Esses obstáculos podem ser físicos e/ou mentais, é nesse momento que ele mostra o seu valor. Em *Olga*, essa situação inicia após sua prisão e a descoberta de sua importância para o partido e com Prestes.

Por isso, podemos destacar o capítulo quatorze, que tem como título: *Uma estrangeira nociva*, pois é assim que Olga é retratada para a polícia brasileira, uma estrangeira que poderá atrapalhar a ordem pública e precisava ser enviada para seu país de origem, sem se importar por ela ser casada com um brasileiro e estar grávida.

Quanto mais Heitor Lima remexia as montanhas de depoimentos e denúncias do processo da revolta, tanto mais se materializava a certeza de que a decisão da expulsão se resumia a uma vingança pessoal de Getúlio Vargas e Filinto Muller. Não contra ela, que nenhum dos dois conhecia, mas contra o marido e pai de seu filho, Luís Carlos Prestes. Não havia, em todo o processo, uma só acusação, uma única imputação de qualquer delito que ela pudesse ter praticado no Brasil. Nem sequer sua extradição havia sido pedida pelo governo de Adolf Hitler. Getúlio e Filinto tomavam espontaneamente a decisão de enviar ao Reich nazista uma judia, comunista e grávida de quatro meses. (MORAIS, 2017, p. 201).

Não podemos esquecer que não houve julgamento ou acusação contra Olga no Brasil, ela simplesmente foi deportada com uma rapidez impressionante para um país burocrático como o Brasil, burocracia que se observa nas situações seguintes descritas na obra, tanto nas tentativas de comprovar a filiação de Anita, assim como na demora em descobrir a morte de Olga.

Outra questão relevante é que o caminho de provas, assim como caracteriza Campbell (2007), é extremamente longo, um dos momentos mais relevantes é quando a identidade da personagem como mãe une-se à de militante, ao retirarem sua filha, pois ela demonstra a dor de uma mãe que perde o seu filho e a revolta pela injustiça feita a elas.

Ao berreiro da criança juntou-se **o choro da mãe, acocorada sobre a filha no canto do cubículo**: - Um crime! Vocês estão cometendo um crime contra um bebê inocente! Desespero de uma mãe ao perder a filha. (MORAIS, 2017, p. 204)

Os **gritos de Olga, pendurada à porta de madeira**, ressoavam pelas galerias do presídio:-Assassinos! Cães nazistas! Monstros! Minha filha, minha filhinha! (MORAIS, 2017, p. 205)

A maneira como o narrador articula a descrição da perda de Anita demonstra claramente o retrato de uma mãe perdendo um filho. As reações físicas: “o choro”, “os gritos” e as emocionais: “imóvel, olhos arregalados”, “em transe”, instinto materno de proteção ao ficar “acocorada sobre a filha”, todas escolhas lexicais que sustentam a construção da humanização da militante fria e estrategista, uma mãe protetora que luta enquanto for possível para manter sua filha segura e próxima, uma das maiores provas que uma heroína poderia passar, por ser a maior dor de uma mulher.

Outro momento que caracteriza a travessia das agruras sofridas pela personagem é ao ser enviada para os campos de concentração, com isso é importante observar alguns trechos que caracterizam tais sofrimentos impostos a ela nesses locais.

Como não soubesse ou pretendesse dizer absolutamente nada a seus algozes, **as torturas eram frequentes**. Mas nem **os pontapés, açoites ou ameaças de fuzilamento** produziam o efeito esperado. (MORAIS, 2017, p. 153)

Os meses em Lichtenburg foram passados intermitentemente entre **jornadas de trabalhos forçados e recolhimentos à solitária**. Por uma ou outra razão, porém, ela passou a ser **açoitada regularmente durante o período de confinamento**. **Imobilizada**, era **submetida a infundáveis sessões de chicotadas nas costas, nádegas, pernas**, até ficar **semi-inconsciente**. Por vezes, **depois das surras**, era deixada ali, **amarrada** naquela banqueta, o dia inteiro. Quando os soldados voltavam para retirá-la, aproveitavam para aplicar **novas chibatadas**. Libertada do *bunker*, debilitada fisicamente e mais magra, ainda assim Olga foi **obrigada a reiniciar o trabalho nas oficinas da Siemens**. (MORAIS, 2017, p. 156)

Mais uma vez, é através das escolhas lexicais que se destacam a gradação dos sofrimentos caracterizados por “as jornadas de trabalhos forçados” até as torturas, e, com isso, ressaltam as humilhações e o controle que os nazistas mantinham sobre os seus encarcerados, desumanizando-os, tentando retirar de Olga, no caso da narrativa, toda a sua identidade. Além disso, as descrições detalhadas dos tipos de tortura fazem com que o leitor consiga aumentar ainda mais o desprezo pelos nazistas.

A força da heroína é evidente em *Olga*, principalmente na sua capacidade de liderança, que se observa tanto na prisão, quanto no campo de concentração, que fazem com que ela ajude suas companheiras de situação. Cabe destacar, que Campbell (2007) salienta que “o herói caminha por uma paisagem onírica povoada

por formas curiosamente fluidas e ambíguas, na qual deve sobreviver a uma sucessão de provas”. (2007, p. 95). Um dos desafios de Olga é a sobrevivência na prisão, o que ela domina, graças aos aprendizados com Otto Braun, a importância de manter seu corpo e sua mente saudáveis, independente do que estavam passando.

Uma semana depois de ter chegado à prisão da rua Frei Caneca, Maria Prestes, como era tratada pelos presos, era uma **figura popular na cadeia**. (MORAIS, 2017, p. 152)

Dias após sua chegada, a **exibição do coral feminino ensaiado por ela** passou a ser atração obrigatória nos programas diários da PRANL. (MORAIS, 2017, p. 155)

Em geral era utilizado para levar e trazer mensagens que não podiam ser transmitidas aos gritos, ou para a remessa e devolução dos **“deveres de casa”** dos  **cursos de marxismo e filosofia** que Olga e Rodolfo Ghioldi ministravam à maioria dos presos. (MORAIS, 2017, p.156)

Mesclando **sobre o que testemunhara na União Soviética** com rudimentos de **teoria marxista**. Olga Benario preferia falar para grupos menores, dentro do salão das mulheres. (MORAIS, 2017, p. 165)

Nesse primeiro momento, na prisão do Brasil, mesmo com toda a pressão sofrida, ela continuou estudando e auxiliando os presos a se manterem firmes, até mesmo com o coral feminino que ela ensaiava e os ensinamento em seus cursos. Já nos campos de concentração, observa-se:

A libertação de Otto Braun, a militância em Moscou, a frustrada revolução no Brasil e a separação da filha tinham feito de Olga Benario Prestes uma **heroína**. Não havia presidio ou movimento de resistência, na Alemanha, ou movimento antifascista em outros países da Europa, que não conhecesse a sua saga em detalhes [...]. (MORAIS, 2017, p. 207)

A **insistência de Olga em organizar politicamente as prisioneiras** levou a carceragem a mudá-la constantemente de cela, transferindo-a de um pavilhão para outro. (MORAIS, 2017, p. 213)

Pela reação geral. Olga percebeu que as mulheres aceitavam **sua liderança**.

Olga reunia-se com pequenos grupos de prisioneiras para tentar transmitir-lhes **algumas noções básicas sobre as questões políticas que tinham levado o mundo à guerra** [...]. (MORAIS, 2017, p. 217)

A liberdade delas dependia da derrota do nazismo – então era preciso entender o que era o nazismo e de que forma ele poderia ser sepultado, como prometia aquela **incansável alemã** que tinha sido presa, torturada, separada da filha e do marido, tinha perdido a melhor amiga, e continuava **ativa e determinada**. Os riscos do confinamento e de repetidas surras não a intimidavam. Ao contrário, quanto maior fosse a

brutalidade dos SS, mais ela parecia **decidida a continuar agitando o campo de concentração**. Semanas após a punição por causa do atlas, ela resolveu montar uma peça de teatro dentro do pavilhão, às escondidas. (MORAIS, 2017, p. 224)

As escolhas lexicais utilizadas para explicar o quanto Olga estava empenhada em manter seus ideais políticos e se manter viva e saudável nesse processo são aqueles que acompanham todo o processo de formação identitária da heroína: vocábulos como “determinada”, “sua liderança”, entre outros, indicam essa característica e, com isso, há uma reconfiguração da mãe sofredora (no momento mais difícil da provação) para a heroína incansável, destemida e corajosa, que se tornou “uma figura popular na cadeia”. Indicações de que, por mais que as provas fossem difíceis, o compromisso total com a luta e seus objetivos fez com que ela sempre se mantivesse de cabeça erguida, por mais difíceis que fossem.

Uma característica do herói, desde os primeiros textos, é a beleza. Esse elemento é constantemente destacado em *Olga*, pelo narrador e em diferentes situações e contextos, até mesmo para corroborar a ideia que se alia a sua capacidade em manter-se sempre elegante e composta, aprendido com Otto.

[...] uma **linda moça de cabelos escuros e olhos azuis**, que exigiu com voz firme [...]. (MORAIS, 2017, p. 17)

**A jovem de olhos azuis** que comandava o grupo mantinha a pistola apontada para a cabeça do guarda. (MORAIS, 2017, p. 18)

[...] o nome da **linda jovem** que comandara "o assalto comunista "[...]. (MORAIS, 2017, p. 18).

A militarista que os **suaves olhos azuis** ocultavam já emergira nas reuniões do Grupo Schwabing [...]. (MORAIS, 2017, p. 33)

Apesar de importante, o novo posto trazia a desvantagem de mantê-lo afastado da **atraente professora**. (MORAIS, 2017, p. 39)

[...] ali se sabia com detalhes a história da **linda alemã** que invadira Moabit [...]. (MORAIS, 2017, p. 47)

No dia 26 de dezembro o jovem médico Pedro Nava está passando de ambulância pela rua Prudente de Moraes, em Ipanema, a caminho do trabalho, e chama a atenção do motorista para a **beleza de uma moça**

**de aparência estrangeira** que caminha pela calçada. (MORAIS, 2017, p. 115)

A referência à beleza da personagem é tão recorrente, que até mesmo nesses momentos de atuação na esfera política e na militar esse traço parece ser um adicional. Em algumas passagens, sugere-se uma contradição... como se uma mulher bonita não pudesse assumir o papel que lhe era atribuído. Além disso, os atributos físicos são destacados, a “beleza de uma moça”, os “cabelos escuros”, mas também a sua sensualidade em expressões como “atraente” e “atraía os homens com sua beleza”, o que causa no leitor uma certa dicotomia entre a disciplinada militar comunista e o padrão de beleza socialmente cultivado. Até mesmo na prisão, observamos essa situação: “ele podia vê-la nas fotografias, permanentemente acompanhada de policiais e sempre elegante” (MORAIS, 2017, p. 71).

Cabe salientar o aspecto que aparece em algumas passagens da obra, mas que é o traço que sentencia a personagem à morte: são as referências a ela ser judia e o risco disso nesse contexto histórico, ou seja, esse é o elemento principal que leva a heroína a enfrentar seu caminho de provas.

O que a aterrorizava era a perspectiva de ser enviada ao seu país de origem. Para ela que, além de **judia**, era comunista, cair nas mãos de Hitler seria o fim de tudo. (MORAIS, 2017, p. 159)

Getúlio e Filinto tomavam espontaneamente a decisão de enviar ao Reich nazista uma **judia, comunista e grávida de quatro meses**. (MORAIS, 2017, p. 167)

Olga não ignorava que os crimes que a tinham levado à cadeia jamais prescreveriam sob o nazismo: **ser judia e comunista**. (MORAIS, 2017, p. 188)

Olga acumulava os **dois delitos**, e somava a eles **o fato de ser mulher**, condição de que se orgulhava pública e permanentemente. (MORAIS, 2017, p. 212)

Nesse momento, segundo Morais, havia um antissemitismo no Brasil, principalmente pela afinidade do governo de Getúlio Vargas com os preceitos do nazismo alemão, enquanto que, na Alemanha, iniciou-se uma perseguição intensa em 1933 contra todos os inimigos do governo, momento que os campos de concentração foram colocados em prática. Quando a Segunda Guerra iniciou, o plano de purificação da raça alemã ganhou força e a perseguição étnica começou, assim como a política que perseguia qualquer partido contrário às ideologias nazistas também se propagou.

Com esse padrão de crenças e valores da época contextualizada, era um

crime que Olga, mesmo sem ser condenada legalmente, fora considerada culpada, mas além desse traço identitário, haviam mais dois agravantes: ser mulher e comunista. Maria Luiza Carneiro salienta que, para o governo Vargas, havia outras questões em jogo.

Carismática, comunista ortodoxa, Olga sofreu como mulher, como militante e como mãe. Mas não foi a única. Tanto Olga como as demais ativistas que agiam no Brasil não se enquadravam *no modelo de mulher* almejado pelo regime autoritário de Vargas, ou seja, de uma esposa submissa, dona de casa prendada, mãe exemplar e católica: a verdadeira “rainha do lar, uma espécie de *célula mater*. Este *ideal da mulher perfeita* era alimentado pelos artigos e propagandas comerciais veiculados nas revistas ilustradas, suplementos femininos e católicos [...]. (CARNEIRO, 1995, p. 41)

O governo queria limitar o papel da mulher na sociedade, o que era uma oposição ao de Olga. Com isso, a oportunidade de livrar-se de um problema de manutenção da situação social e ao mesmo tempo conservar as relações com os nazistas, fez com que ela fosse enviada sem uma solicitação de Hitler. Dessa forma, os fatores identitários da militante comunista, de ser judia e mulher, fizeram com que Olga Benário Prestes fosse mais uma das tantas mortas pelo sistema nazista.

Essas questões levam a mais uma fase crucial da jornada do herói que Campbell (2007) define como apoteose e Vogler (1998) como provação: “agora, o herói está enfrentando o maior desafio e o mais terrível adversário” (1998, p. 157). No caso de Olga, é a sua certeza da morte e a preparação dela através da carta escrita para Prestes despedindo-se:

Queridos: Amanhã vou precisar de toda a minha força e de toda a minha vontade. Por isso, não posso pensar nas coisas que me torturam o coração, que são mais caras que a minha própria vida. E por isso me despeço de vocês agora. É totalmente impossível para mim imaginar, filha querida, que não voltarei a ver-te, que nunca mais voltarei a estreitar-te em meus braços ansiosos. (MORAIS, 2017, p. 297)

Mas como todo herói, ela evidencia não o rendimento, a aceitação da derrota, mas as consequências de sua ação.

Lutei pelo justo, pelo bom e pelo melhor do mundo. Prometo-te agora, ao despedir-me, que até o último instante não terão por que se envergonhar de mim. Quero que me entendam bem: preparar-me para a morte não



significa que me renda, mas sim saber fazer-lhe frente quando ela chegue. Mas, no entanto, podem ainda acontecer tantas coisas... Até o último momento manter-me-ei firme e com vontade de viver. Agora vou dormir para ser mais forte amanhã. Beijo-os pela última vez. Olga (MORAIS, 2017, p. 297)

Com isso, a travessia de Olga é encerrada e ao pensarmos nos estudos sobre a jornada do herói, a morte seria uma etapa e que magicamente haveria a sobrevivência dele, mas como os próprios Campbell e Vogler afirmam, essas variações são diferentes em cada obra e, ademais, trata-se de uma biografia romanceada e não um conto. O destino final da personagem permite afirmar que há a bênção última, a etapa em que o herói ultrapassa os horizontes que o limitam e que o poder adquirido por ele irá beneficiar a sociedade. Cabe salientar que, em diferentes teorias sobre o herói, é considerado que somente com a morte é que ele encontra a imortalidade, Markendorf explica que “ a mortalidade completa a profunda humanidade do herói, depois que este, ao lutar bravamente contra o mundo, enfrenta heroicamente uma morte que acabará por abatê-lo” (2006, p. 5).

Olga tornou-se um exemplo de coragem, de uma mulher à frente de seu tempo, que lutou pelo que acreditava, como ela mesma afirma na carta final “pelo justo, pelo bem e pelo melhor no mundo” (MORAIS, 2017, p. 297), tanto que o epílogo salienta que: “Olga Benário Prestes dá nome a ruas de sete cidades e a 91 escolas, fábrica se brigadas operárias na República Democrática Alemã. Na cidade de Ribeirão Preto, em São Paulo, há uma rua com seu nome”. (Ibidem, p. 299) Logo, a lenda da personagem histórica que lutou por seus princípios se estabeleceu como uma heroína, confirma-se nos termos enunciados pela forma narrativa apresentada por Fernando Morais.

### **3.3.2 Personagens adjuvantes para a heroicização de Olga**

Oliveira e Seeger (2021) explicam que “não é possível analisar e interpretar determinada personagem sem considerar todas as demais apresentadas na mesma narrativa” (2021, p.52). Sendo assim, é preciso observar a constelação das personagens que pertencem àquela ação ou ao mundo ficcional narrado. Parte do processo de ficcionalização de Olga é o entendimento de como as personagens

Leocadia e Luís Carlos Prestes atuam no mundo diegético criado por Fernando Morais, para assim caracterizar e, ao mesmo tempo, exaltar a personagem que lhe é cara e que ele considera injustiçada pela história, logo ele utiliza de elementos literários e do apoio das personagens para cumprir com esse objetivo: heroicizar Olga.

### 3.3.3 Leocádia

Embora o leitor não acompanhe seus pensamentos e ideias diretamente, uma personagem que possui grande relevância no enredo construído por Fernando Morais, é a mãe de Luís Carlos Prestes, Leocádia Prestes. Ela é apresentada no capítulo 3, “À sua frente o cavaleiro da esperança”, no qual descobrimos que, apesar de ser de família rica, a mulher sempre apoiou o filho em suas escolhas. Por ele, foi viver com as quatro filhas fora do país, inicialmente na União Soviética. Cabe salientar que essa personagem sempre surge nos momentos mais importantes da obra: inicialmente, em Moscou com Prestes, na comemoração da entrada do filho para o partido comunista, Leocádia deseja que ele “[...] se torne um bolchevique tão completo quanto o camarada Manuilski” (MORAIS, 2017, p. 60). Nesse momento, o narrador explica ao leitor que Olga era o que Leocádia queria para o filho:

... uma bolchevique completa: falava com fluência quatro idiomas, conhecia a fundo a teoria marxista-leninista, atirava com pontaria certa, pilotava aviões, saltava de paraquedas, cavalgava e já tinha dado provas indiscutíveis de coragem e determinação. (MORAIS, 2017, p. 61)

Quando Olga e Prestes se apaixonam, a forma como ele demonstra o quanto a admira é comparando-a à mãe:

— Muitas de suas qualidades, de suas características — dizia ele — são idênticas às de minha mãe. Não se trata de semelhança física, mas a forma de pensar, a maneira ou o jeito de dizer alguma coisa são muito parecidos com os dela. Isso é curioso, já que você vem de uma sociedade completamente distinta da de minha mãe, que nasceu e viveu sempre no Brasil.  
Se Olga soubesse da verdadeira paixão que Prestes devotava à dona Leocádia, traduziria aquelas palavras como uma inconsciente ou mal disfarçada declaração de amor. (MORAIS, 2017, p. 65)

Logo, a identificação com a mãe pode ser entendida como uma das maiores

provas do sentimento de Luís Carlos Prestes por Olga. Afinal, ele nunca teve tempo para relacionamentos, mantendo sua rotina rígida e preocupando-se com seus ideais, preservando sempre seus laços com a mãe e as irmãs, com isso, uma mulher com os mesmos adjetivos daquela que era seu maior exemplo, com certeza seria um modelo de admiração e respeito, o que com a convivência entre os dois tornaria uma história de amor. Ademais, as passagens citadas demonstram como o narrador utiliza das demais personagens e das perspectivas delas para a caracterização da protagonista.

Um dos momentos mais relevantes da narrativa é a prisão de Olga e sua transferência para a Alemanha. Nessa cena, mais uma vez, observamos a relevância de Leocádia Prestes: é ela que, juntamente com a filha Lígia, se responsabiliza por toda a articulação da luta em diversos países em prol da libertação de Olga. Essa interferência não salvou a nora que Leocádia nunca conheceu, mas fez com que a mulher conseguisse a guarda da neta Anita Leocádia Prestes, criada por ela até sua morte da avó.

A presença de Leocádia Prestes na narrativa vai além do mero expositor: ela aparece como uma articulação, um apoio e uma sustentação para Luís Carlos Prestes durante toda a sua vida. Além disso, Leocádia também é esteio de Olga em seu momento mais difícil e, mais tarde, surge como protetora da filha de ambos, para quem será a mãe e o pai por algum tempo. Mesmo sem conhecê-la, Olga batiza sua filha em sua homenagem, unindo seu nome ao da grande revolucionária e esposa de Giuseppe Garibaldi, Anita.

Nesse sentido, ressaltamos, após o conhecimento dessa personagem que serve de apoio à caracterização de Olga, que se torna relevante o que Greimas e Courtés (1979) explicam sobre os actantes, que se tratam daqueles que realizam ou sofrem determinada ação, não significa que sejam principais, podem ser seres ou elementos inanimados, que realizem pequenos atos, desde que participem do processo narrativo. Rector (1978) salienta que o actante pode exercer diferentes papéis, entre eles o de adjuvante, que seria um personagem auxiliar, que faz com que o sujeito narrado consiga atingir o seu objetivo, o que identificamos no papel de Leocádia na obra estudada.

### 3.3.4 Prestes

Outra personagem que possui a função de apoio à protagonista é Luís Carlos Prestes. Apesar de sua importância histórica, na obra estudada, ele possui um papel menor, sendo o apoio e o motivo pelo qual Olga acaba no Brasil, por isso não há muitas informações concretas sobre ele, além das que auxiliam o entendimento do amor da personagem principal pelo capitão da marinha, ou que interferem na relação e na luta deles. O narrador onisciente inicia a caracterização de Prestes com uma descrição construída diretamente e que explica o motivo que o levou a fugir do seu país.

O capitão Luís Carlos Prestes, de 30 anos, aproximava-se em uma balsa do porto de Buenos Aires. Miúdo, com menos de 1,60cm, os doze meses que acabara de passar na cidadezinha de La Gaiba, no Oeste boliviano, haviam deixado Prestes com péssima aparência. A barba longa e cerrada escondia o rosto magro, de maçãs saltadas, ainda ressentido de repetidas crises de impaludismo. A chegada à capital portenha marcava definitivamente o fim de uma aventura que ficaria gravada para sempre na história do seu país, o Brasil. (MORAIS, 2017, p. 22)

Em seguida, conhecemos um pouco mais daquele que vai ser o amor da vida de Olga e para que a importância histórica dele seja entendida pelo leitor, o narrador explica os feitos de Prestes e sua importante luta no Brasil antes de conhecê-la. Cabe salientar que todas essas informações são apresentadas por dois motivos muito relevantes: o primeiro que já foi tratado anteriormente, que é a apresentação do casal nos dois capítulos iniciais, mas também para mais uma vez enfatizar que uma mulher como a personagem não poderia envolver-se emocionalmente, apaixonar-se perdidamente por alguém que não estivesse lutando por algo semelhante.

chegava ao fim uma campanha de dois anos e seis meses de duração, em que foram percorridos, a pé ou em lombo de burro, nada menos que 25 mil quilômetros através de doze estados brasileiros. Embora exilados e desarmados, todos, sem exceção, sabiam que entravam para a História de cabeça erguida. Ao cabo da jornada, aquele exército de esfarrapados ficara conhecido em todo o continente como "a invicta Coluna Prestes" — o contingente rebelde que afrontara as tropas bem armadas e os generais do presidente Artur Bernardes sem sofrer uma única derrota. Para as centenas de milhares de brasileiros que com ela travaram contato direto ou que dela tiveram notícia, seu chefe, o general Luís Carlos Prestes, era o "Cavaleiro da Esperança". (MORAIS, 2017, p. 23)

Sendo assim, o que se conhece sobre Prestes é a sua luta e nela encontramos

o mito criado sobre ele e seus feitos no Brasil, que ecoou por toda a América Latina, tanto que o narrador salienta a grandiosidade criada sobre a sua imagem. Ademais, também se identifica a descrição física e a importância de sua família, composta pelas mãe e irmãs. Tanto que quando recebe a proposta para mudar-se para a União Soviética, ele leva a família.

Já sem a barba que lhe varria o peito no tempo da Coluna, Prestes tornou-se o centro das atenções dos revolucionários de vários países que, de passagem por Buenos Aires, aconselham-se com o mitológico comandante da coluna invicta. Paraguaios, chilenos, uruguaios e bolivianos e — para espanto do dono da casa, da mãe e das quatro irmãs que viviam com ele — até turistas brasileiros apareciam por lá, acompanhados de guias de agências de viagens, para ver o "fenômeno" de perto. A casa era, igualmente, um centro de conspiração de patrícios seus que lutavam para derrubar o governo brasileiro. (MORAIS, 2017, p.27)

Tais informações salientam o que é relevante para o conhecimento do leitor sobre Olga, tanto que a informação seguinte que se tem do "cavaleiro da esperança", o grande nome que lutou bravamente pelo povo é com o foco narrativo em Olga, e ao acompanharmos o seu pensamento, observamos que ela considera frustrante a imagem do homem que foi expressivamente exaltado e que iria libertar o Brasil do que estava vivendo.

Quando Dmitri Manuilski mandou que trouxessem até eles o "Cavaleiro da Esperança". Olga, embora impassível, decepcionou-se um pouco. Pelo que ouvira, esperava ver um gigante latino. Ela emocionou-se ao cumprimentar, em francês, o revolucionário brasileiro, achou-o um pouco franzino para alguém que comandara um exército por 25 mil quilômetros. (MORAIS, 2017, p.62)

Desse modo, observa-se pela segunda vez a caracterização de Prestes como um homem com uma estatura baixa para o estereótipo do herói capaz dos grandes feitos que lhe foram atribuídos e assim se choca com a imagem que o narrador apresenta de Olga desde o início da narrativa: a ousada, a grande, a bolchevique completa. Ao mesmo tempo que o leitor é informado da fascinação dele pela mãe, é explicado que ao contrário da alemã, que já havia tido um profundo relacionamento amoroso, encerrado pelo afastamento e dedicação pela causa comunista, Prestes nunca havia nem se apaixonado ou se envolvido com mulheres, também por estar comprometido com a sua luta.

Durante a Coluna ele se sentira na obrigação, enquanto comandante, de dar o exemplo de disciplina. E, ao contrário de muitos de seus comandados, não se envolveu com as mulheres que acompanharam a marcha. A política e a preocupação com a educação das quatro irmãs tinham-lhe roubado todo o tempo. E se Prestes chegara aos 37 anos sem ter tido uma namorada, uma paixão, uma mulher. (MORAIS, 2017, p. 68)

O amor pela mãe é constantemente destacado no decorrer da narrativa, tanto que quando já está na prisão e não aceita ser defendido pelo advogado, a única forma de convencimento encontrada foi a de Leocádia enviar uma carta para o filho exigindo que aceitasse o defensor. Com isso, o relacionamento com Olga é uma situação mais que oportuna: uma bela mulher, muito parecida com sua mãe e acima de tudo, em luta pelas mesmas causas que ele, o resultado é que ao chegar ao Brasil já eram um casal, mas o objetivo do narrador é a história de Olga, tanto que o foco narrativo em Prestes não é encontrado na obra estudada, e, a partir desse momento da narrativa, o espaço dessa personagem diminui.

Cabe salientar que o narrador evidencia no final da narrativa, sem juízo de valor, apenas informando através da onisciência narrativa que Prestes, mesmo depois de Getúlio Vargas entregar Olga grávida para os nazistas, quando o presidente diminui a pressão contra os comunistas, ele exalta essa questão, inclusive “da prisão, Prestes telegrafa ao presidente Getúlio Vargas cumprimentando-o pelo restabelecimento de relações ‘com o heroico povo soviético’ (p. 289)”, o que gerou críticas pelo próprio partido. Sendo assim, torna-se relevante pensarmos mais uma vez na conceituação da personagem adjuvante de Greimas (1977), pois ele auxilia o sujeito no seu processo e em toda a narrativa é o que percebemos na função de Prestes: um apoio, uma forma de se compreender melhor Olga e como ela se tornou a grande heroína apresentada por Fernando Morais.

### **3.3.5 As cartas na caracterização de Olga**

Em uma biografia, a opção de inserir cartas é de fundamental relevância, porque através delas é possível identificar pensamentos e sentimentos mais íntimos por meio de um documento autêntico. Nesse arquivo, encontram-se importantes vestígios da personalidade e também da época e das situações vividas pelo biografado.

No caso da obra estudada, sabe-se que Olga escreveu inúmeras cartas

enquanto esteve presa no Brasil. Esses documentos foram ainda mais numerosos no período em que a protagonista ficou detida na prisão alemã (até Anita Leocádia ser entregue à avó) e, mais tarde, nos campos de concentração. As linhas eram destinadas a Luís Carlos Prestes, à sogra Leocádia Prestes e à cunhada Ligia Prestes, essas duas últimas responsáveis pela campanha, em diversos países, pela libertação de Olga.

O autor apresenta tais cartas para focalizar a vida interior da personagem e enfatizar momentos em que o narrador busca aproximar o leitor dos pensamentos e sentimentos íntimos de quem a escreveu. Esses documentos também são expressos com o objetivo de dar maior detalhamento das situações sofridas por Olga, assim como uma confirmação ao leitor da veracidade dos fatos narrados.

Cabe destacar que as cartas eram aceitas na prisão nazista, ou seja, era permitido que os prisioneiros enviassem correspondência, mas a Gestapo, polícia do governo alemão, verificava o conteúdo e o número de linhas escritas. As mensagens não poderiam conter nada que eles considerassem subversivo, apenas assuntos pessoais. Caso o número de linhas fosse maior que o postulado, a carta não era enviada, o que aconteceu com vários relatos. Em 2015, quando os documentos da polícia de Hitler foram colocados em consulta pública<sup>11</sup>, encontraram-se as cartas perdidas. Dentre elas, foram descobertas nove cartas de Olga para Luís Carlos Prestes; oito de Prestes para ela; doze de Olga para Leocádia e Ligia Prestes; sete das duas mulheres para Olga; três para as outras irmãs de Prestes que viviam em Moscou; e dezesseis de uma das irmãs, Clotilde, para a cunhada. Tais informações são posteriores à publicação da obra estudada e, por isso, não fazem parte das análises de Fernando Morais.

A primeira carta transcrita é uma correspondência de Olga Benário Prestes para Leocádia Prestes, na qual ela informa o nascimento de Anita. Esta correspondência é datada de 31 de julho de 1937, sete meses após o acontecimento relatado:

---

<sup>11</sup> Após a derrota da Alemanha nazista, foram liberados os documentos apreendidos e preservados pelos soviéticos, que realizaram uma digitalização. Há, inclusive, um acervo chamado “documentos troféus”, que abrange cerca de dois milhões e meio de folhas, integrantes de vinte e oito mil dossiês, divididos em cinquenta catálogos. Entre eles, há a pasta de cerca de duas mil folhas sobre Olga Benário Prestes. Graças essas informações, a filha de Olga Benário, Anita Leocádia Prestes, escreveu a obra *Olga Benário Prestes: uma comunista nos arquivos da Gestapo*, publicado pela editora Boitempo em 2017.

Berlim, 31.1.37

Querida mamãe: Acabo de receber suas cartas de 1º e 9 de janeiro. Você não pode imaginar a alegria que elas me trouxeram. Primeiro, quero informá-la de que você é avó. No dia 27 de novembro, dei à luz a pequena Anita Leocádia. [...] Você me perguntou quantas vezes pode escrever-me. Pelo regulamento da prisão, posso receber uma carta a cada 10 dias. Fico contente de poder colocá-la a par do desenvolvimento da minha filha. Eu lhe peço que me escreva quando possível, contando o que sabe sobre a situação do Carlos. Desde 23 de setembro, isto é, desde o dia em que fui expulsa do Brasil, estou sem notícias dele. Depois do nascimento da pequena, eu lhe dirigi uma carta, mas até agora não obtive resposta. Eu queria que você me enviasse, em uma das próximas cartas, uma fotografia do Carlos, pois não tenho nenhuma aqui. (MORAIS, 2017, p. 231)

Nessa carta, descobrimos que Olga só poderia receber uma carta a cada dez dias, mas não era o que acontecia: levava-se muito mais tempo e as cartas eram entregues fora de ordem. Além disso, até esse momento da narrativa, a correspondência entre ela e Luís Carlos Prestes havia sido rompida. Posteriormente, no capítulo seguinte, o narrador apresenta a solicitação de Olga para a embaixada do Brasil para localizar a sogra, já que não conseguia informações do marido. O que o próprio narrador salienta é que as respostas às informações eram vagas e desinteressadas; essa solicitação, por exemplo, foi respondida duas semanas depois, apenas informando que “A senhora Leocádia Prestes não é aqui conhecida e assim não é possível ser comunicado o endereço” (MORAIS, 2017, p. 243). Essa informação, no entanto, não procedia: desde antes do nascimento de Anita, Leocádia Prestes lutava pela libertação das duas; logo, era conhecida por todos.

As cartas marcam esses momentos primordiais da narrativa, que são completados e entendidos pelos fatos narrados entre eles. Por exemplo, o silêncio nas cartas de Luís Carlos Prestes no Brasil eram mais do que problemas de comunicação. O narrador explica que:

O governo brasileiro de Getúlio Vargas como um todo, na realidade, não parecia satisfeito com as punições que impusera à Prestes e à sua mulher. O comportamento da maioria das autoridades dava mostras que se pretendia que as penas do casal se transmitissem por hereditariedade à filha de oito meses de idade. (MORAIS, 2017, p. 244)

Sendo assim, houve interferência, tanto na assinatura de Luís Carlos Prestes no reconhecimento de paternidade que comprovaria a filiação de Anita, até na correspondência entre eles. Havia também a preocupação de todos que, de um dia



para o outro, a Gestapo pudesse alegar que Olga não tinha mais leite, retirando a menina e entregando-a para um orfanato, como era o regulamento da prisão. A dificuldade foi tanta que Prestes somente conseguiu assinar o reconhecimento de paternidade em 21 de setembro de 1937, quando Anita Leocádia já estava com dez meses.

Essas informações das datas e da demora são passadas ao leitor pelo narrador, pois as cartas demonstram mais a saúde dos envolvidos, a luta de Leocádia Prestes para salvar a neta e a nora e, principalmente, a apreensão de todos quanto ao futuro de Anita Leocádia. Em diversas correspondências, observa-se a capacidade de resiliência de Olga, uma das maneiras de continuar viva em um campo de concentração: as cartas são formas de caracterização fundamentais pois funcionam como confissão (como no trecho abaixo em que entendemos a dor imensa dela), exposição do conteúdo íntimo da personagem, ao mesmo tempo que aumentam o efeito de real de toda a narrativa.

Meu querido Carlos:

[...] Certamente, o fato de existirmos e estarmos unidos é para nós uma fonte inexaurível de força e de esperança, todos os dias. E, assim, algumas poucas linhas acabam significando muito e devolvem um pouco da blindagem com que o instinto de conservação envolve o coração. (MORAIS, 2017, p. 260)

Ademais, há uma preocupação social latente em Olga, mesmo com toda a sua dor. Afinal, o mundo está passando por um momento que vai além do sentimento e sofrimento pessoal, havendo questões que ela considera mais importantes:

Berlim, fevereiro de 1938

Carlos:

Posso dizer-lhe que, junto com o 5 de março de 1936, o 21 de janeiro de 1938 foi o dia mais negro da minha vida. Frente a tais acontecimentos, fica-se diante da alternativa de sucumbir ou tornar-se mais dura. E você sabe que, para mim, só existe a segunda alternativa. Para isto, felizmente, ajuda-me bastante o fato de que sou capaz de distinguir entre a insignificância das questões pessoais e os acontecimentos históricos mundiais do nosso tempo. (MORAIS, 2017, p. 253)

O mundo inteiro está sofrendo com a predominância de Hitler e, apesar da dor que está passando por perder a filha, Olga sabe que precisa continuar sua luta para sobreviver. A última carta da protagonista é a mais emocionante, pois contém a

sua despedida para o marido e a filha. O interessante é que há uma inconsistência entre as informações, pois, na obra estudada, o relato dos últimos momentos de Olga são descritos assim:

Eram oito horas da noite quando os alto-falantes do campo deram o último aviso:

— As prisioneiras relacionadas na chamada de hoje têm trinta minutos para recolher seus pertences e se apresentar à oficial, junto aos ônibus. Meia hora: tempo suficiente para escrever uma carta à filha e ao marido. Dez dias depois, quando o caminhão voltou a Ravensbrück com as roupas das mulheres embarcadas naquela noite, Emmy Handke correu a procurar o vestido de Olga. Apalpou sofregamente a barra e dela tirou um pequenino pedaço de papel onde estava escrita apenas uma palavra: Bernburg. (MORAIS, 2017, p. 287)

Com isso, parece que Olga escreveu a carta meia hora antes de ser levada para o campo de concentração, pois esta é a afirmação do narrador. No entanto, segundo a própria carta, que aparece na última página do livro (após o leitor conhecer o destino de Luís Carlos Prestes), Olga afirma: “amanhã vou precisar de toda a minha força e de toda a minha vontade” (MORAIS, 2017, p. 296). Entendemos, assim, que ela teria escrito a correspondência na noite anterior, talvez pressentindo o que iria acontecer. A outra biografia sobre Olga, escrita pela alemã Ruth Werner, apresenta em sua narrativa que “à noite, deitada no catre, manteve a última ‘conversa’ a sós com Anita e Prestes” (WERNER, 1990, p. 281). Por essa verificação, observamos que um simples detalhe pode ser significativo para a fidelidade da narrativa, elemento que, desde o início, Fernando Morais tenta trazer para sua obra, convencendo o leitor da veracidade do texto.

Ademais, essas cartas utilizadas na narrativa revelam muito mais sobre quem foi Olga Benário Prestes, seus sentimentos, pensamentos e desejos: quando a protagonista compartilha esses aspectos com quem amava, percebemos sua marca pessoal. A divulgação dessas informações oportunizou que todos conhecessem diferentes versões dela: a corajosa comunista, a mãe zelosa e a esposa sensível e apaixonada. Sem esquecer que tais cartas são um registro do regime autoritário vivido por ela, a injustiça, o descaso com o ser humano, isto é, apontamentos de um passado que não deveria ter ocorrido e que não pode ser repetido.

Cabe salientar que uma carta, para Foucault (2003), é sempre uma exposição através da escrita, pois trata-se de uma narrativa de si e de sua relação consigo

mesma. Dessa maneira, ela revela pistas para chegar ao “eu” verdadeiro. Além disso, as correspondências também são representações discursivas, construções do real, aproximando-se muito mais da literatura do que da história.

### **3.3.6 Uma análise da representação do corpo para o entendimento da caracterização de Olga**

O corpo pode ser entendido como uma forma de materialização de pensamentos, do sentir individual, assim como do meio, pois é ele que nos torna presente no mundo, logo é uma forma de identidade. Marta Cordeiro (2011) salienta que o indivíduo vive em uma alternância entre o “corpo animal” e o “corpo simbólico”, sendo este último a manifestação social, cultural e ideológica. David Le Breton (2007) salienta que o corpo é um vetor semântico, em que a relação da identidade com o mundo é desenvolvida, com isso, o mundo é extensão das experiências individuais.

Os usos físicos do homem dependem de um conjunto de sistemas simbólicos. Do corpo nascem e se propagam as significações que fundamentam a existência individual e coletiva; ele é o eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência toma forma através da fisionomia singular de um ator. Através do corpo, o homem apropria-se dos sistemas simbólicos que compartilha com os membros da comunidade. (BRETON, 2007, p. 7)

Breton (2007) salienta ainda que o corpo, por ser uma expressão, ela é moldável socialmente, conforme as contribuições e o que a alteridade contribui, construindo sua identidade de acordo com o que lhe é proporcionado pelo grupo de pertencimento.

Ao pensarmos no corpo como instância de enunciado e de manifestação (BUTLER, 2000), com frequência, as personagens são referidas como corpos triturados pelo sistema em que os atores sociais personificados neles buscam combater, do que se infere que o fascismo contra o qual lutam Olga e outras personagens, extrapola o caráter de organização política/partidária que se poderia ler como inerte ou distante da sociedade e transmuta-se em algo premente e ativo entre o povo, atingindo a população em âmbito físico, na pele e na carne maltratada.

Olga é apresentada ao leitor como uma jovem linda e ousada, na cena em que lidera o sequestro do namorado Otto Braun de um salão de audiências, em Berlim, em 1928. O narrador introduz a imagem dela como a combatente disciplinada que

figurará até o final do romance, ocupando não apenas um lugar no bando que desafia as regras vigentes, mas como sua líder, apesar da pouca idade.

Ao longo dessa ação, a personagem desempenha determinadas atitudes para lograr o resultado esperado, entre elas portar uma pistola, que aponta para a cabeça do guarda que conduzia Otto, andar de costas em direção à porta e proteger o namorado com o corpo no ato da fuga. Nessa manhã de ousadia, Olga é um corpo a serviço de uma causa, e essa é uma postura que o corpo Olga Benário assume como parte de sua identidade e ao longo de toda a narrativa, esse colocar-se em risco em prol da causa. Por isso, analisamos o papel dos corpos como atores sociais, sejam o de Olga e seus aliados, sejam os dos representantes dos Estados que aparecem como seus antagonistas.

Nesse instante ele sentiu algo duro encostado em sua nuca. Virou a cabeça e viu uma pistola negra apontada contra seu rosto por uma linda moça de cabelos escuros e olhos azuis, que exigiu com voz firme: — Solte o preso! (MORAIS, 2017, p. 17)

Para o estabelecimento do autoritarismo é preciso que os corpos que fazem parte desse grupo atuem em consonância, repetindo certas atitudes e obedecendo a determinada repetição entre as diferentes hierarquias, o que acentua o caráter não natural das práticas autoritárias. Por exemplo, ao chegar com o prisioneiro Otto Braun no salão de audiências, o guarda Blemke estufa o peito diante da autoridade para anunciar o preso, como para revestir de maior importância a ação desempenhada. Enquanto isso, destoando do gestual pré-determinado e formal do grupo autoritário, o grupo de jovens opositores desempenha sua ação com certa espontaneidade. Seus corpos ágeis e desenvoltos contrastam a rigidez dos passos marciais e continências das autoridades.

Em contrapartida, o autoritarismo instaurado no espaço em que se desenrola a ação narrativa outorga aos oponentes desse regime determinada encenação, com os mesmos instrumentos dos autoritários: armas e gritos de ameaça. Olga invade o salão portando uma pistola aos gritos de “Quem se mexer leva chumbo!” (MORAIS, 2017, p. 18), prometendo ferir os corpos ali presentes se contrariada, apesar de o grupo de jovens estar usando armas descarregadas. Ou seja, o autoritarismo impõe essa atuação em que corpos devem soar ameaçadores como uma proteção, para que não estejam no grupo dos corpos ameaçados.

Há diferença de tratamento do Estado e do grupo da juventude comunista para com Otto Braun. Para as autoridades, ele é o escritor, função da qual se depreende isolamento e uma influência vertical para com o grupo interlocutor. Os jovens militantes da Frente Vermelha da Juventude Comunista o chamam professor, função exercida em grupo e que produz uma influência horizontal, tendo em vista a relação professor/aluno acontecer no mesmo espaço/tempo e admitir troca de informações do discurso produzido quase instantaneamente.

O professor atua em grupo, em sala de aula, e o conhecimento gerado ou discutido por ele atinge o receptor em um nível de horizontalidade, dada a proximidade física e a possibilidade do diálogo (no contexto tradicional de aulas presenciais, conforme dramatizado na época em que se passa a ação narrativa). O Estado usa para denominar Braun uma designação pela qual ele difere hierarquicamente de sua audiência – escritor - mas é capaz de atingir um público maior, inclusive distanciado no tempo, o que o Estado poderia ler como potencialmente mais perigoso. Já os adolescentes acolhem Braun pela designação “professor”, um agente social que faz parte de suas vidas pré-revolução, com o qual é possível estabelecer diálogo, logo, interferir no discurso proposto (que não é estanque como o produzido pelo escritor), mas que atinge um público restrito e oferece menor “perigo” ao Estado ou chances de imprimir mudanças sociais quando considerada uma voz isolada, ao menos em teoria. Desde o início da narrativa, Olga coloca sua individualidade como secundária e propõe-se ser um corpo a serviço de uma causa, como quando fica feliz em saber, pelo noticiário do rádio, que apenas ela fora identificada na ação de libertação de Braun.

O noticiário do rádio ligado em volume quase inaudível aumentou a insônia da moça: todos os programas comentavam o fato do dia — a invasão da prisão de Moabit. Mas tanto os jornais como o rádio transmitiam uma certeza tranquilizadora: de todos os participantes da ação, só ela fora identificada pela polícia. (MORAIS, 2017, p. 20)

As personagens Luís Carlos Prestes e Olga Benário são localizadas nos mesmos pontos da linha do tempo, ocupando espaços diferentes, até que venham a se encontrar, em 1934. Diferente de Olga, apresentada ao leitor como maior e mais madura para a idade que tinha, Prestes é introduzido na narrativa como um corpo exausto, emagrecido pelas batalhas, pelo exílio e pelas repetidas crises de impudismo, tendo a baixa estatura destacada. Em abril de 1928, Olga está gravando seu nome na História e abandonando seu país de origem, enquanto Prestes já é um

nome revolucionário consolidado na História brasileira e está há 12 meses no exílio, com vitórias militares que se devem muito mais à astúcia do que à força.

No momento em que Olga está ficando conhecida como a liderança da ousadia, Prestes carrega o epíteto de “Cavaleiro da Esperança”, por afrontar as tropas do presidente Artur Bernardes. Se ousadia remete a movimento e impetuosidade, características tradicionalmente conectadas ao estereótipo masculino, esperança pode remeter à passividade e gentileza, adjetivos ancestralmente gravados no inconsciente coletivo como pertencentes ao estereótipo feminino. É dessa forma, portanto, que o leitor é introduzido à troca de estereótipos do casal protagonista, sendo Olga um corpo feminino portando-se como masculino em termos de ousadia e impetuosidade, e Prestes um corpo masculino que emana fragilidade e remete ao que é tradicionalmente associado ao feminino.

As personagens em *Olga* têm seus corpos repetidamente instrumentalizados na tarefa de agir em função de uma causa. Assim, a protagonista e os amigos, na Alemanha, precisam ser corpos rapidamente adaptados à falta de conforto nos aparelhos improvisados para que se mantivessem escondidos da polícia; Prestes e seus homens são corpos sobrevivendo a ambientes inóspitos nos deslocamentos da coluna que se opõe à política brasileira.

Olga e Prestes, como casal, são corpos atuando como personalidades diferentes do que eles são de fato, ocupando casas e roupas que pouco dizem sobre si (e que deveria ser assim por questões de sobrevivência) para disseminar as ideias do Partido Comunista no Brasil. Já Prestes e a família, mãe e irmãs, são corpos em constante mudança de endereço e vivendo em privação em nome das causas abraçadas pelo filho/irmão, como quando a irmã caçula, que calça 33, tem acesso somente a botas de inverno tamanho 40, em Moscou.

Olga e os demais prisioneiros políticos são corpos torturados e sobreviventes em condições sub-humanas, como campos de concentração, como consequência dos ideais preconizados por esses indivíduos. Por vezes, a narrativa faz referência às personagens como corpos em desassossego e dor, como em “Com os corpos moídos após 72 horas no trem, Olga e Otto chegaram ao hotel Dresna” (MORAIS, 2017, p. 29).

Quando em grupos (da juventude comunista ou dos amigos), as personagens têm sua individualidade diluída e atuam como corpos em missão, cujas identidades são dissipadas em tarefas pelo coletivo, seja de colar cartazes, interceptar inimigos,

desbaratar comboios. São corpos a serviço da causa política, que quando não estão trabalhando ou estudando teoria marxista, fazendo panfletagens ou passeatas de apoio a greves, têm muito pouco tempo para a liberdade e a criatividade em ações como dançar em bailes e namorar. Ainda que muito jovens, as personagens participantes da juventude comunista são chamados a abdicar dos desejos e impulsos comuns à idade em prol da coletividade, em jornadas extenuantes e perigosas.

Na protagonista, a prioridade do ideal a que atende relega o corpo e a feminilidade a segundo plano, de forma que abdique de qualquer vaidade, ainda na adolescência. É o namorado Braun quem a convence que “uma militante não precisava ser descuidada e malvestida – no pequeno e improvisado tocador do casal, junto à pia do quarto, os poucos vidros de colônia e perfume eram dele” (MORAIS, 2017, p. 37).

Os rastros deixados pelo corpo militante de Olga, nas cidades pelas quais passou, foram usados para que os representantes dos Estados lhe imputassem contravenções que ela não havia cometido, como no fragmento: “As impressões digitais deixadas pela jovem Eva Kruger em Londres fariam, anos depois, com que sua pasta fosse substancialmente recheada com acusações mais graves do que a de protestar em praça pública” (MORAIS, 2017, p. 57). Durante toda a vida e em todos os lugares pelos quais passou, com exceção da Rússia do final da década de 1920, Olga sempre foi oposição.

Além disso, o destacamento de Olga como responsável pela segurança de Prestes no retorno dele ao Brasil revela um nível de machismo do Comintern dramatizado na obra de Moraes. Pensando em termos de bravura, inteligência e comprometimento com o Partido Comunista, Olga havia fornecido muito mais à causa do que Prestes, um recém membro, com apenas a intenção de liderar uma revolução popular em seu país em nome do Partido.

Além da atividade efetiva prestada por Olga, seu crescimento dentro do Partido, sua aptidão com a teoria e o aprendizado de línguas, há o fato de que em sua formação o partido havia feito certo investimento, como com o curso de táticas militares e paraquedismo. Ou seja, Olga e Prestes são duas peças de igual valoração em termos do que poderiam representar ao Comunismo, senão Olga uma peça ainda mais valiosa.

No entanto, o Comintern escolhe destacar essa moça cheia de potencial como

segurança do membro novato e, assim, enviá-la para longe do núcleo do partido, onde poderia colaborar mais efetivamente, inclusive no treinamento de outros jovens. Isso demonstra como, por maior que fosse o preparo e o comprometimento de um membro feminino dentro do Partido Comunista, um representante masculino, ainda que não tão promissor, era sempre tido como superior e às mulheres camaradas cabia sua retaguarda e proteção.

Parece que o Partido estava pouco inclinado a destinar cargos de chefia e protagonismo às mulheres, apesar de todo empenho de Olga. Seria muito mais compreensível, nos idos de 1934, quando o casal passa a trabalhar junto, que Prestes houvesse sido destacado a acompanhar e a aprender com Olga, e não o contrário. O tempo e a História vieram provar que essa escalação trouxe prejuízo ao Partido, já que Prestes não impulsionou efetivamente o comunismo no Brasil e acabou por negociar com Vargas, o principal responsável pela morte de Olga.

Em relação à “formação de casais escalados” pelo Partido Comunista como disfarce, pode-se pensar nas prováveis situações de vulnerabilidade dos corpos femininos tendo de formar pares, algumas vezes, com desconhecidos. Para as personagens Olga e Prestes, dividir quarto e cama resultou prazeroso para ambos, mas se a prática de formação de casais fosse recorrente, corpos femininos poderiam estar sendo expostos a ter de vivenciar situações de intimidade com estranhos indesejáveis em nome da ideologia, o que configura violência contra esses corpos. Quando Prestes é encontrado, Olga atua novamente como escudo humano e, a exemplo do que havia feito na captura de Otto Braun, protege o amado com o corpo:

Um número indefinido de soldados e policiais civis avançou [...] de metralhadoras engatilhadas em direção ao pequeno corredor por onde Prestes entrara. Foi então que aconteceu o inesperado. Uma mulher alta pula na frente de Prestes, protegendo-o com seu corpo, e dá um berro para os soldados (MORAIS, 2017, p. 155).

A prática de tortura fica evidenciada na narrativa a partir da captura do casal Ewert e Sabo por policiais getulistas e um auxiliar alemão, representante da Gestapo. Como forma de impor a pretensa verdade da sua ideologia, o grupo que ocupa o poder agride o casal de forma criminosa, com nenhuma outra finalidade que não a tortura em si, já que todas as informações requeridas pelos captores foram encontradas e confirmadas ao mesmo tempo da prisão. Por exemplo, quando Olga é capturada com Prestes, esses oficiais não têm certeza sobre o nome dela e não acontece tortura.



Nada justificaria, portanto, a intensidade dos castigos físicos aplicados ao casal alemão. Nos primeiros dias de encarceramento não foram feitas sequer perguntas aos dois, “porque a polícia queria primeiro quebrar o moral dos presos” (2017, p. 124).

A prática da tortura debruça-se sobre os corpos, como forma de humilhar, confirmar um erro de escolha ideológica por parte do torturado, na opinião de quem dispõe da possibilidade de ser o torturador e convencer por meio da dor física de que o poder está com os agentes do Estado, que no caso são os que executam a tortura. Quando optam pela prática de tortura, essas personagens vão além da representação circunscrita ao uso de uniformes, envergadura corporal específica quando diante de superiores e trejeitos com os braços para revestir o autoritarismo de alguma substância que lhe confira existência.

O autoritarismo precisa desse conjunto de atitudes para ser identificado e distinguido dos grupos de atores sociais aos quais se opõe, e quando seus representantes apelam à tortura, estão impondo sua suposta autoridade pelo medo e pela força. A intenção das personagens torturadoras em *Olga* é aniquilar a crença nas ideologias dos inimigos, mas como isso seria muito difícil, buscam atingir essa aniquilação por meio do desgaste doloroso dos corpos.

A humilhação é parte das sessões de tortura, com a equiparação do torturado a uma condição não humana e sim objetificada, e para tanto os torturadores recorrem a castigos especialmente nas partes dos corpos que tradicionalmente ficam reservadas do olhar do público, como a área genital, o ânus e os peitos nas mulheres. Os torturadores demonstram especial obsessão pelos órgãos sexuais das vítimas, porque a partir dos orifícios e regiões mais privadas dos corpos delas, buscam atingir algo que não é do corpo físico em si, mas da consciência, do espírito, da opinião do torturado. Isso diz muito sobre os torturadores e suas taras, conforme os fragmentos:

o ânus e o pênis machucados por choques elétricos e objetos introduzidos durante as sessões de tortura. Sabo tinha [...] os seios e as pernas cobertos por minúsculas queimaduras feitas com pontas de cigarro [...] Elise era violentada por dezenas de soldados, à frente do marido [...] enfiou um palmo de arma dentro da uretra de Ewert. O preso resistia, mas aí o policial brasileiro apareceu com um pequeno maçarico para solda, com o bico em chamas. O alemão segurou com delicadeza o pênis de Ewert [...] e passou a esquentar com o maçarico o pedaço de arame que ficara para fora (MORAIS, 2017, p. 124).

A tortura seria inadmissível se visasse a obter determinada informação de

personagens perigosos e violentos. Mas quando aplicada a personagens que não ofereciam nenhum perigo e cujo “crime” era discordância ideológica e política do grupo no poder, além de não ter como finalidade a obtenção de nenhuma informação, descaracteriza os torturadores de qualquer aspecto humano e os posiciona como personagens monstruosas dentro da narrativa. Para eles, a discordância ideológica é passe livre para a ignomínia.

A brutalidade do grupo de oposição ao governo para com os considerados traidores não é menor. Elvira, mesmo sendo supostamente uma personagem com problemas mentais, quando considerada delatora pelo Partido Comunista, foi condenada a morrer por enforcamento. Se seu “crime” partiu das cordas vocais, porque foi o falar demais para os policiais brasileiros, a punição ocorre também com uma corda comprimida contra sua garganta até o sufocamento e a morte.

Sendo assim, a análise da representação do corpo perpassou por todo o estudo que realizamos, afinal, ele é a demarcação de várias estruturas que foram utilizadas pelo autor, para assim, desenvolver esse processo de heroicização de Olga, pois o corpo é uma construção social, além de uma representação ideológica. Elodia Xavier salienta que “a análise da representação dos corpos pode ser um excelente meio de conhecer as práticas sociais vigentes, uma vez que as ações corporais são orientadas pelo e para os contextos institucionais” (2021, p.24), o que se evidenciou nas passagens citadas.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo surgiu da necessidade de entender como se configura uma personagem histórica em literária, mais precisamente em uma biografia. No entanto, ao escolhermos a obra *Olga* como objeto de investigação, percebemos que Fernando Morais estava certo: era preciso exaltar Olga e a sua travessia, que a história oficial havia negligenciado. Afinal, trata-se de uma vida com todos os elementos de um bom romance ou de uma epopeia de um grande herói: uma moça de classe média que, influenciada pelo pai, decide lutar pelo que acredita, filia-se ao Partido Comunista, ajuda seu noivo a fugir do julgamento, torna-se uma militar completa, precisa proteger um homem que poderá ser o futuro do partido no maior país da América do Sul, apaixona-se por ele, casa, é presa grávida e deportada para o seu país de origem onde está ocorrendo o maior genocídio da história, dá à luz em uma prisão, é forçada a se separar da filha logo após o nascimento da criança e, em seguida, é transferida para um Campo de Concentração, para ser assassinada em uma câmara de gás, mas não sem antes tornar-se respeitada e querida pelas prisioneiras que conviveram com ela. Não são todos os elementos de uma boa história? Por que a vida de Olga em qualquer livro da história oficial é limitada à esposa de Prestes ou a um pequeno parágrafo, sem muitos detalhes?

Quando se trata de história, tudo é discurso sobre o passado, e só chega ao leitor como elaboração imaginária do real, pois ela se constitui como uma indagação sobre a verdade, mas seu resultado é sempre parcial, comprometido com o sujeito do enunciado e com tempo do discurso e, por isso mesmo, plural.

Sendo assim, ficção e história derivam mais da representação do que de qualquer verdade objetiva. As duas identificam-se como construções linguísticas altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, além de serem absolutamente não transparentes, igualmente intertextuais também ideologicamente comprometidas. Sobre essa relação, Hayden White (1994) salienta que no estudo da literatura do fato é que o discurso dos historiadores e escritores imaginativos, apesar de possuírem interesses opostos, assemelham-se, principalmente pela maneira como seus discursos são apresentados e pelos objetivos que guardam. Isso se dá porque ambos – historiadores e escritores literários – precisam buscar fontes documentais para suas narrativas, e depois têm de realizar uma seleção do que vão desenvolver nessa narração, o que caracteriza, mais uma vez, a subjetividade do autor.

Esse processo ocorre também nas biografias, pois essas narrativas pessoais têm como objetivo contar a vida de alguém que, por algum motivo, serve de inspiração para outros e marcam a história, a ideologia de um povo, ou até mesmo auxilia o indivíduo na sua compreensão da realidade. Na obra analisada neste estudo, Fernando Morais vai muito além da trajetória de vida, a noção que Bourdieu (2006) critica ao se referir que as biografias serem limitadas às informações de nascimento, o que realizou e morte. Ao longo desta tese, observamos a biografia como uma tentativa de contar o que realmente ocorreu com seu biografado, mas, ao mesmo tempo, o autor utiliza de sua subjetividade e inspiração para a construção de uma narrativa. Isso porque a linguagem utilizada e a estrutura dela criam relações de proximidade com outros gêneros, e, principalmente, ao recriar pensamentos e ideias do personagem, torna-se uma representação da personagem real, relação que pode ser constatada a partir da observação da própria Olga.

Ao se pensar na construção da biografia pelo autor, existem posicionamentos que precisam ser observados, a começar pela escolha da personagem. Isso porque é necessário compreender o motivo de determinada pessoa ser considerada relevante a ponto de ter sua vida narrada. Também vale questionar quais as partes da vida da figura escolhida como protagonista são realmente importantes para serem contadas. E isso, neste estudo, tivemos a oportunidade de acompanhar: Fernando Morais, utilizando as informações recebidas sobre a personagem e os dados históricos, opta por exaltá-la e apresentar ao leitor a grande heroína que existiu, mas que não havia sido valorizada. Para tal, utiliza de elementos literários desde o capítulo inicial, quando apresenta uma mulher muito à frente de seu tempo, invadindo o julgamento de seu noivo/companheiro de luta para libertá-lo. Em termos linguísticos, Morais adjectiva Olga com expressões que destacam suas qualidades e suas capacidades.

Ademais, a estrutura narrativa também é outro elemento que auxilia nesse processo, como afirma Rosenfeld: “o narrador fictício não é o sujeito real de orações, como o historiador e o químico, desdobra-se imaginariamente e torna-se o manipulador da função narrativa” (CANDIDO *et al*, 2009, p.26). Dessa forma, este é de suma importância para a identificação da questão da representação na obra, pois quando se trata de uma narrativa histórica, precisa haver uma distância desse narrador, que se projeta, ainda segundo Rosenfeld (2009), do ponto zero, ou seja, narra iniciando sua história de um momento exato, que ele está distanciado. O que não ocorre no narrador fictício, pois este pertence ao mesmo espaço-tempo da

personagem narrada, identificando-se com ele. Rosenfeld (CANDIDO *et al.*, 2009, p. 26) salienta ainda que “as pessoas (históricas), ao se tornarem ponto zero de orientação, ou ao serem focalizadas pelo narrador onisciente, passam a ser personagens; deixam de ser objetos e transformam-se em sujeitos, seres que sabem dizer “eu”.

Mas é através da mudança de focalização, elemento importante utilizado por Fernando Morais, que o leitor poderá vivenciar a travessia de Olga através de diferentes perspectivas, preenchendo lacunas que não seriam sem esses recursos literários. Baseado nas teorias de Gérard Genette (1972), realizamos um breve estudo sobre a compreensão dessa relação de como a distância narrativa é apresentada na obra, já que através dela podemos observar quando há uma aproximação (ou distanciamento) do leitor na narração de determinada situação e o motivo pelo qual o narrador opta por afastar ou aproximar determinado fato, aumentando ou diminuindo o conhecimento do que é narrado.

Não podemos deixar de destacar então, o narrador da obra, que não é objetivo e guia o leitor para esse enaltecimento de Olga, valorizando seus aspectos positivos e omitindo as características negativas, o que auxilia na remodelação dessa grande heroína que Fernando Morais objetivou em criar. Ademais, utiliza de uma diminuição de algumas personagens, que por isso classificamos como adjuvantes, já que eles tornam-se auxiliares perante a grandeza da protagonista. Um exemplo é Luis Carlos Prestes, que nos livros de história do Brasil possuiu uma relevância muito maior que Olga, mas é apresentado com características que a colocam como superior a ele, tanto que optamos por analisar brevemente a representação dos corpos na obra, pois eles salientam essa organização identitária. Mais uma vez a escolha lexical da obra é evidente no processo de desenvolvimento das personagens, pois, diferente do que ocorre com Olga, quando encontramos expressões de enaltecimento de Prestes, sempre estão entre aspas, como “Cavaleiro da esperança”, pois não se tratam de palavras criadas pelo autor, mas sim como ele era tratado na época.

Outro elemento importante nesse processo é a inclusão das cartas de Olga para o marido e para a sogra, pois assim temos os pensamentos e sentimentos íntimos da protagonista. Ângela de Castro Gomes explica que “a correspondência constitui, simultaneamente, o sujeito e seu texto.” (2004, p. 19) e através dessas correspondências podemos entender determinados posicionamentos e como a protagonista se relacionava e percebia o mundo ao seu redor, logo, o que o narrador

e a focalização narrativa não apresentam sobre a personagem, são completadas para o leitor pelas cartas.

Sem todos esses recursos, ela continuaria limitada ao papel histórico da esposa judia de Prestes, que foi enviada grávida para os nazistas, e graças à estrutura narrativa desenvolvida por Fernando Morais, o leitor pode conhecer Olga como o “ser ilimitado”, que Cândido explica como sendo característica do processo de criação das grandes personagens.

Depois de diversas leituras, podemos nos atrever a comparar o estudo de um biógrafo ao realizado nos bancos acadêmicos, afinal, ele se debruça por anos na pesquisa sobre seu biografado, analisa não apenas as informações de seu protagonista, mas também na relação dele com a sociedade e o tempo no qual ele viveu, pois não se pode contar sua história sem o contexto. Por isso, optamos por uma breve leitura sobre o período histórico correspondente à época retratada na obra, principalmente porque desde o início do projeto de pesquisa entendemos que, mesmo tendo pouca relevância nos livros de história, Olga é uma personagem histórica, por ser retratada nos livros da história oficial e também por sua atuação nesses momentos históricos, o que evidenciamos através das passagens da obra que retratam tais acontecimentos. Mais uma vez, salientamos a conduta do narrador, que utiliza de elementos históricos para elevar as ações da personagem nas situações que participou.

Por todo esse processo de construção narrativa realizado e o enaltecimento que encontramos desde a primeira leitura de *Olga*, foi um caminho evidente o da aproximação da personagem com as teorias que se relacionam ao conceito de herói, afinal, é inerente do ser humano enaltecer figuras por inúmeros motivos ou situações e a história nos mostra isso, assim como o cinema e as obras literárias. Desde os mitos da Grécia e Roma encontramos representações desses que foram além de si e que lutaram pelo que acreditavam. Campbell (2009, p. 131) explica que: “o herói é aquele que descobriu ou realizou alguma coisa além do nível normal de realizações ou experiência. (...) é alguém que deu a própria vida por alguém maior que ele mesmo”. Com isso, o autor utilizou dos elementos literários, da seleção lexical, escolha das personagens para esse enaltecimento.

Sendo assim, partindo da jornada de herói de Campbell (2009), analisamos se era possível encontrar as etapas desse processo, no qual todo herói, para merecer ser chamado dessa forma, precisaria passar e observamos que realmente, na

estrutura apresentada pelo autor, há a grande maioria das etapas, o que mais uma vez evidencia a heroicização de Olga.

Após todo esse transcurso de leituras e reflexões, conseguimos, mesmo que de forma limitada, atingir nosso objetivo principal que era um maior conhecimento sobre a obra *Olga*, assim como uma ampliação do entendimento da configuração de uma personagem histórica em literária e, nessa trajetória, encontramos inúmeras novas ideias e caminhos, mas constatamos que, por mais que Fernando Moraes tenha reafirmado que sua obra representa a realidade sobre Olga, o que ele criou foi a sua versão, uma tentativa de recompor a imagem da biografada com traços subjetivos, como adjetivações e recriações de diálogos para, assim, transformar a personagem histórica pouco valorizada na historiografia em uma heroína de nosso tempo.

Dessa forma, Fernando Moraes serve-se da notável travessia de Olga, afinal, nem todos abandonam uma vida estável para lutar pelo que acreditavam e nessa luta encontram o amor de suas vidas que também possui os mesmos ideais, mas acaba presa, grávida, deportada, perde a filha e encerra sua vida em um campo de concentração, mesmo assim luta pelo que acredita até o fim. Foi uma personagem histórica deixada às margens dos livros e, por isso, o que permite a Moraes utilizar-se dos elementos que apresentamos até aqui para colocá-la em seu papel de direito: uma heroína moderna, não a Olga Benário Prestes, esposa de Luis Carlos Prestes, mas apenas a Olga, a personagem que “lutou pelo justo, pelo bom e pelo melhor do mundo”.

## REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Introdução à análise narrativa**. São Paulo: Scipione, 1995.
- ADORNO, Theodor W. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1994.
- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1988.
- ARISTOTELES. **Poética**. São Paulo: EDIPRO, 2014.
- ASSIS BRASI, Luiz Antônio de. **Escrever Ficção: um manual de criação literária**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ASSIS, Luciara Lourdes Silva de. **Retratos biográficos de Olga Benário: uma vida escrita**. 2011. 128p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG. 2011.
- AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fomoni Bernadini. 4. ed. São Paulo: Unesp, 1998.
- BARTHES, Roland. **Literatura e semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1972.
- \_\_\_\_\_. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. 9.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas de Baudelaire. In \_\_\_\_\_. **A modernidade e os modernos**. Tradução de Arlete de Brito. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. (Obras escolhidas, 1) In: \_\_\_\_\_. Walter Benjamin ou a história aberta. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERRIO, Antonio Garcia. **Poética: tradição e modernidade**. São Paulo: Littera mundi, 1999.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.
- BLOCH, Marc. **Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien**. Paris: Armand Colin, 1997.



BORGES, Valdeci Rezende. História e Literatura: Algumas Considerações. In: **Revista de Teoria da História**, Ano 1, n. 3, Goiás: junho/ 2004.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Cultural, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

\_\_\_\_\_. **A ilusão biográfica**. In Ferreira, M. de M.; AMADO, J. (orgs.). Usos & abusos da história oral. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

\_\_\_\_\_ et a. **A miséria do mundo**. Tradução de Mateus S. Soares de Azevedo. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

BRETON, David Le. **A Sociologia do corpo**. Tradução de Sonia M. S. Fuhrmann. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

BROMBERT, Victor H. **Em louvor de anti-heróis**. Tradução de José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BRUCK, M. S. **Biografias e Literatura**: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real. Belo Horizonte: O Lutador, 2009.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam sobre os limites discursivos do 'sexo'. **O corpo educado**. Belo Horizonte: Autentica, 2000.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Editora Pensamento, 2007.

CANDIDO, Antonio. et al. **A personagem de Ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. **A literatura e a formação do homem**. *Ciência e Cultura*. 24 (9): set,1972.

CARDOSO, Ciro Flamarion. **Um Historiador fala de Teoria e Metodologia**. Bauru: EDUSC, 2005.

CARDOSO, Marília Rothier. Biografia: **Quem tem medo da ficção**. In: *Matraga*, n. 1, Rio de Janeiro: mai. 1987. p. 13-17. p. 14.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Trilogia dos estigmas. **Não olhe nos olhos do inimigo**: Olga Benario e Anne Frank. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

CARLYLE, Thomas. **Les Héros**. Paris: Maisonneuve & Larose; Paris: Éditions de Deux Mondes, 1998.

CARONE, Edgard. **Brasil**: anos de crise (1930-1945). São Paulo: Ática, 1991.

\_\_\_\_\_. **A Primeira República: 1889-1930**. 2. ed. São Paulo: DIFEL, 1974.

\_\_\_\_\_. **A República Velha: evolução política**. 2. ed. São Paulo: DIFEL, 1974.

CERTEAU, Michel de. A Operação Historiográfica In **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. **A história Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

CORDEIRO, Marta. O valor do corpo na construção da identidade. **Estudos da Comunicação**, Curitiba, v. 12, n. 6, p.19-26, abr. 2011. Disponível em: <file:///C:/Users/Isa/Downloads/comunicacao-5712 (3).pdf>. Acesso em: 15 fev. 2023.

COSSON, Rildo. **Romance-reportagem: O gênero**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

COSTA LIMA, Luiz. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Petrópolis: Vozes, 2008.

CROCE, Benedetto. **Teoria e História da Historiografia**. Bari: Gius, Laterza & Figli, 1920. p.53-65.

CURVO, Luiz Márcio Ambrósio. **Jovens, tenentes e rebeldes: a liderança da Coluna Miguel Costa – Prestes**. 2005. 139f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História do Instituto Ciências Humanas da Universidade de Brasília, Brasília.

DAMASIO, A. R. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DEL PRIORE, Mary. **Biografia: quando um indivíduo encontra a história**. Topoi, v. 10, n. 19, jul.-dez. 2009.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

DOSSE, François. **O desafio biográfico: escrever uma vida**. Tradução de Gilson Cesar Cardoso de Souza. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2015.

DURKHEIM, Emile. **Lições de Sociologia: a Moral, o Direito e o Estado**. São Paulo:

Editora da Universidade de São Paulo, 1969.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: Uma introdução**. São Paulo: Martins Fonte, 1994.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

FEBVRE, Lucien. **Martinho Lutero, um destino**. Lisboa: Ed. ASA, 1994.

FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é herói**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

FERRAROTTI, Franco. **Histoire et histoires de vie: la méthode biographique dans les sciences sociales**. 2. ed. Paris: Méridiens Klincksieck, 1990.

FERREIRA, Marieta de Moraes (org.) **História oral: desafios para o século XXI**. Organizado por Marieta de Moraes Ferreira, Tania Maria Fernandes e Verena Alberti. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz / CPDOC - Fundação Getulio Vargas, 2000.

FRIEDMAN, Norman. **Point of View in Fiction: the development of a critical concept**. New York: The Free Press, 1967.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**. São Paulo: Editora Geral, 2003.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica: quatro ensaios**. São Paulo: Saraiva, 2014.

GADAMER, Hans-Georg. **O problema da consciência histórica**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1991.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. São Paulo: Estação Liberdade, 1972.

\_\_\_\_\_. **Introdução ao architexto**. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

GOULART, Rosa Maria. **Biblos Enciclopédia Verbo de Literaturas de Língua Portuguesa**. Lisboa: Verbo, 2001.

GRACIAN, Baltazar. **El Héroe**. Alicante (Espanha): Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

GREIMAS, A. J. – **Elementos para uma teoria da Interpretação da Mítica, Análise Estrutural da Narrativa, Pesquisas Semiológicas**. Petrópolis/RJ: Vozes Limitada, 1977.

GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal; VAINFAS, Ronaldo. Os protagonistas anônimos da História: micro-história. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, n. 45, 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882003000100015](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882003000100015)>. Acesso em 17 jun. 2010.

- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.
- HUMBOLDT, Wilhelm Von, **Considérations sur l'histoire mondiale (1814)**: In la tâche de l'historien. Tradução de Annete Disselkamp e André Laks. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1985.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- KOTHE, Flávio René. **O Herói**. São Paulo: Ática, 2000.
- LE GOFF, Jacques. **São Luís**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- LEVI, Giovanni. Usos da Biografia. In: AMADO, Janaina & FERREIRA, Marieta de Moraes. (org.). **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro. FGV, 2002. p. 167-182.
- LEVILLAIN, Philippe. **Os protagonistas: da biografia**. In: RÉMOND, René (Org.) Por uma história política. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2003.
- LORIGA, Sabina. **O pequeno X**: da biografia à história. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. (Coleção História e Historiografia, 6)
- LUKÁCS, Georg. **Teoria do Romance**. Lisboa: Presença, 2000.
- MADELÉNAT, Daniel. **La biographie**. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.
- MALATIAN, Tereza Maria. **A biografia e a história**. Cadernos CEDEM, p. 16-31, vol. 1, nº 1, 2008.
- MARKENDORF, Marcio. Mitobiografia e lógica de gênero. In: **Seminário fazendo gênero**: Gênero, memória e narrativas, 7., Florianópolis, 2006. *Anais eletrônicos...* Florianópolis: UFSC, 2006. Disponível em: <[http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/M/Marcio\\_Markendorf\\_41\\_B.pdf](http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/M/Marcio_Markendorf_41_B.pdf)>. Acesso em: 27 set. 2010.
- MEMORIA viva Anita Leocádia Prestes. Documentário TV Câmara. Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/tv/152048-anita-leocadia-prestes/>>. Acesso em: 20 ab. 2021.

MENDES, Giovana Oliveira. **Olga Benário em duas narrativas biográficas: da história para ficção**. 2014. 139p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) — Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, RS. 2014.

MENEGUSSO, Gustavo. **História, Literatura e Mitobiografia: uma leitura de Olga**, de Fernando Morais. Raído, Dourados, MS, v. 5, n. 10, p. 63-72, jul./dez. 2011. Disponível em: <[http://www. https://zhuanfou.com/thesis/4ad42f512736](http://www.https://zhuanfou.com/thesis/4ad42f512736)>. Acesso em: 11 jan. 2021.

MITIDIERI, André. **Como e porque (des)ler clássicos da biografia**. Porto Alegre: Edipucrs, 2010.

MOLLOY, Sylvia. **Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica**. Chapecó: Argos, 2003.

MOMIGLIANO, Arnaldo. **Problèmes d' historiographie ancienne et moderne**. Paris: Gallimard, 1983.

\_\_\_\_\_. History and biography. In: FINLEY, Moses (Org.). **The legacy of Greece**. Londres: Oxford: University of Oxford Press, 1984.

MONTAIGNE, Michel. **Ensaio**. Tradução de Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MORAIS, Fernando. **Olga**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, v. 10, p. 7-28, dez. 1993.

OLIVEIRA, Raquel Trentin; SEEGER, Gisile. **A personagem na narrativa literária**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2021.

PENA, Felipe. **Teoria da biografia sem fim**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

PEARSON, Carol S. **O despertar do Herói Interior**. São Paulo: Editora Pensamento. 1998.

PEREIRA, Lindjane dos Santos. **A biografia no âmbito do jornalismo literário: análise comparativa das biografias Olga**, de Fernando Morais e *Anayde Beiriz, paixão e morte na Revolução de 30*, de José Joffily. 2007. 97p. Monografia (Bacharel em Comunicação Social) --Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, PB, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Os heróis da literatura. **Estudos Avançados**, São Paulo, 25 (71), 2011.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

\_\_\_\_\_. História e Literatura: uma velha–nova História. In: COSTA, Cléria Botelho da; MACHADO, Maria Clara Tomaz (org.). **História e Literatura: identidades**

e fronteiras. Uberlândia: UFU, 2006.

\_\_\_\_\_. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

POLLAK, Michael. A gestão do indizível. **Revista do Instituto Cultural Judaico**. Marc Chagall, v. 2, n. 1, p. 9-49. 1986.

PRESTES, Anita Leocadia. **Olga Benário Prestes: Uma comunista nos arquivos da Gestapo**. São Paulo: Boitempo, 2017.

REIS, Jose Carlos. **Novelle Histoire e tempo histórico: a contribuição de FEBVRE, BLOCH e BRAUDEL**. São Paulo: Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. Lopes, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Rio de Janeiro: Almedina, 1987.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2007.

\_\_\_\_\_. **Temps et Récit. Paris: Seuil: 1983/1985 Tempo e Narrativa**. São Paulo: Papyrus, 1994.

RIVADENEIRA, Ariel. **Como escrever um livro: 100 perguntas e respostas**. Tradução e adaptação de Sonia Belloto. São Paulo: Ediouro, 2009.

SCHILLER, Friedrich. **Teoria da tragédia**. Tradução de Flavio Meurer. 2. ed. São Paulo: EPU, 1991.

SCHMIDT, Benito Bisso. Construindo biografias. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, n. 19, p.3-21, 1997.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SEITENFUS, Ricardo. **A entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial**. Porto Alegre: Edipucrs, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: \_\_\_\_\_ **História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Rafael Teixeira de. **Biografia e romance: um estudo comparado de *Olga* de Fernando Morais e *Estação das chuvas* de José Eduardo Agualusa**. 2018. 105p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais) -- Universidade de Brasília. Brasília, DF, 2018.

SOUZA, Roberto Acizelo. **Formação da Teoria da Literatura**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico; Niterói: UFF/EDUFF, 1987.

STACKELBERG, Roderick. **A Alemanha de Hitler**. Tradução de A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Imago Ed, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. A origem dos gêneros. In: \_\_\_\_\_. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

\_\_\_\_\_. «El Origen de los Gêneros» in AA VV, **Teoría de los Gêneros Literarios**. Organização Miguel A. Garrido Gallardo. Madrid: Arco/libros, p. 32-48, 1988.

TRINDADE, José Camião de Lima. **História social dos direitos humanos**. 2. ed. São Paulo: Petrópolis, 2002.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1971.

VILAS BOAS, S. **Biografias & biógrafos: jornalismo sobre personagens**. São Paulo: SUMMUS, 2002.

VOGLER, Christopher. Livro Um: Mapeando a Jornada. In: **A Jornada do escritor: estruturas míticas para escritores**. Tradução de Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Ampersand, 1998.

WELLEK. René; WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. 4. ed. Lisboa: Europa-América, 1962.

WERNER, Ruth. **OLGA BENARIO**. Tradução de Reinaldo Mestrinal. 3. ed. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1990.

WHITE, Hayden. **Meta-História**. São Paulo: Edusp, 2019.

\_\_\_\_\_. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. (Ensaio de Cultura, 6).

XAVIER, Elodia. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2001.

ZINSSER, R. (Org.). **Inventing the truth: the art and craft of memoir**. New York: Mariner, 1998.