

Retratos biográficos

# de *Olga Benario*:

## uma vida escrita

Luciara Lourdes Silva de Assis



Belo Horizonte, 2011

Faculdade de Letras

Universidade Federal de Minas Gerais

Luciara Lourdes Silva de Assis

**Retratos biográficos de Olga Benario:  
uma vida escrita**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Lyslei Nascimento

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais  
2011

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

A848r Assis, Luciara Lourdes Silva de.  
Retratos biográficos de Olga Benario [manuscrito] : uma vida escrita / Luciara Lourdes Silva de Assis. – 2011.  
128 f., enc. : il. (algumas color.).

Orientadora: Lyslei de Souza Nascimento.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 120-128.

1. Benario-Prestes, Olga, 1908-1942. – Biografia – Teses.  
2. Biografia (como forma literária) – Teses. 3. Judeus comunistas – Alemanha - Biografia – Teses. 4. Mulheres – Biografia - Teses. I. Nascimento, Lyslei de Souza. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 809.93592

Dissertação intitulada *Retratos biográficos de Olga Benario*: uma vida escrita, de Luciara Lourdes Silva de Assis, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Letras: Estudos Literários.

### **Banca Examinadora**

---

Profa. Dra. Lyslei Nascimento (UFMG) – Orientadora

---

Profa. Dra. Eneida Maria de Souza (UFMG) – Titular

---

Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares (UFU) – Titular

---

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen (UFMG) – Suplente

Belo Horizonte, 21 de fevereiro de 2011

A meus pais,  
grandes mestres.

Ao Fernando,  
amado companheiro.

Aos três pequerruchos,  
alegria dos meus dias.

À pequena vida que começa a  
se escrever dentro de mim.

## **Agradecimentos**

A Deus, o autor da vida.

A Lyslei Nascimento, orientadora exigente e amiga, que me acompanha desde os primeiros passos pelo território das letras.

Ao Núcleo de Estudos Judaicos da UFMG, excelente espaço de pesquisa.

Aos professores da FALE/UFMG, pela sólida formação que recebi.

Ao Pós-Lit, pela atenção dispensada durante o percurso do Mestrado.

Aos meus irmãos, Laura, Lindomar e Leonardo, sempre amigos e presentes.

Aos familiares, especialmente meus avós, pelo apoio e carinho.

A Gerlane, Heloísa, Maryelle, Melissa, Priscila, Rodrigo, Simara e Vívien, valiosos amigos nos estudos e na vida.

A Aline Bruna, Aline Rangel, Ana Carolina, Cristiane, Eliane, Isabella, Isnélia, Patrícia, Tatiana e Viviane, pela amizade e pelo constante incentivo.

Ao CNPq, pela concessão da bolsa de estudos.

As coisas de que estamos  
absolutamente certos nunca o são realmente.  
É essa a fatalidade da Fé e a lição da Ficção.

Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray*

## **Resumo**

Nesta dissertação, estudam-se algumas das várias biografias de Olga Benario Prestes, levando-se em consideração o jogo factual/ficcional constitutivo do gênero biográfico. Em narrativas, peças teatrais e filmes, os biógrafos transitam entre o registro histórico e a recriação ficcional para trazer ao público possíveis e diferentes versões da vida da personagem. Tomando-se o retrato como metáfora para a biografia, procura-se evidenciar, nesses textos, a construção de Olga como uma “mulher de papel”, personagem heroica, quase mítica, da história recente e do imaginário brasileiro da contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Olga Benario Prestes, biografia, ficção.

## **Riassunto**

In questa tesi si studiano alcuni dei molti resoconti biografici di Olga Benario Prestes prendendo in considerazione il gioco fattuale/finzionale costituente del genere biografico. In narrative, opere teatrali e film i biografi transitano tra il registro storico e la ricreazione finzionale per portare al pubblico possibili e diverse versioni sulla vita del personaggio. Prendendo il ritratto come una metafora per la biografia, ci si cerca di evidenziare, in questi testi, la costruzione di Olga come una "donna di carta", personaggio eroico, quasi mitico, della storia recente e dell'immaginario brasiliano della contemporaneità.

**Parole-chiave:** Olga Benario Prestes, biografia, finzione.

## **Lista de figuras**

<b>Figura 1:</b> “Cartão postal de solidariedade”, impresso durante a campanha de libertação de Olga e sua filha (1936).....	111
<b>Figura 2:</b> Retrato de Olga Benario pintado por Candido Portinari (1945).....	112
<b>Figura 3:</b> Olga representada em desenho de Di Cavalcanti (1945) .....	113

## **Lista de siglas e abreviaturas**

ANL – Aliança Nacional Libertadora
FNFi – Faculdade Nacional de Filosofia
Comintern – Internacional Comunista
RDA – República Democrática Alemã
RFA – República Federal da Alemanha
UnB – Universidade de Brasília

## Sumário

1	Entre o rosto e o retrato .....	12
2	A vida escrita, ou a escrita da vida .....	16
2.1	Uma mulher de papel .....	16
2.2	A onda biográfica .....	22
2.3	A biografia: entre fato e ficção .....	32
2.4	Retratos pintados, retratos escritos .....	45
3	Olga na trama do texto .....	49
3.1	Retratos emoldurados .....	49
3.2	Com a palavra, o biógrafo .....	51
3.3	Como se fosse um romance .....	58
3.4	Entre o romance e a mitologia .....	68
4	Olga em cena .....	74
4.1	A biografia vai ao palco .....	74
4.2	A saga de uma valquíria .....	79
4.3	Cantos de amor e de morte .....	89
5	Uma vida que não cessa de se escrever .....	105
5.1	Do texto à tela .....	105
5.2	Retratos inacabados .....	113
	Referências .....	120
	Referências sobre Olga Benario .....	120
	Referências teórico-críticas .....	123
	Referências gerais .....	125

## 1 Entre o rosto e o retrato

Existe alguma coisa de fatal em um retrato.

Tem uma vida própria.

Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray*

Nascida em Munique, em 1908, Olga Gutmann Benario era filha de Leo Benario, advogado judeu social-democrata, e de Eugénie Benario, frequentadora da alta sociedade alemã. Aos quinze anos, a jovem Olga ingressou na Juventude Comunista, na qual exerceu intensa atividade de agitação e propaganda. Em 1928, morando em Berlim, comandou a ação que libertou seu namorado, o agente do serviço soviético Otto Braun, da prisão de Moabit. Olga e Otto fugiram juntos para Moscou, mas romperam as relações pouco tempo depois. Ela, então, tomou parte de treinamentos militares e, em 1934, foi destacada pela Internacional Comunista (Comintern) para cuidar da segurança pessoal de Luís Carlos Prestes, que voltava para o Brasil clandestinamente. Durante a viagem, Olga e Prestes, que usavam identidades falsas e se passavam por marido e mulher, iniciaram um relacionamento amoroso. No Brasil, Olga participou do planejamento da que viria a ser conhecida como "Intentona Comunista" de 1935. Esse movimento, encabeçado por Prestes e pela Aliança Nacional Libertadora (ANL), com o apoio técnico e financeiro do Comintern, visava derrubar o então presidente Getúlio Vargas e estabelecer um governo socialista no território nacional. Entretanto, a tentativa de revolução fracassou e seus responsáveis foram punidos. Olga foi presa e, apesar de grávida de Prestes, foi deportada para a Alemanha em 1936. Enviada à prisão da Gestapo na Barnimstrasse, permaneceu ali até o nascimento da filha, Anita Leocádia Prestes. Passou, então, por outra prisão, em Lichtenburg, depois pelo campo de concentração de Ravensbrück, nos quais foi submetida a torturas e trabalhos forçados. Em 1942, ela foi morta em uma câmara de gás em Bernburg, também na Alemanha.

Essa breve nota biográfica resume, em linhas gerais, os fatos comumente expostos nas várias obras sobre Olga Benario, produzidas por jornalistas, escritores e cineastas nas últimas duas décadas. Embora não tenha nascido no Brasil e aqui tenha vivido durante menos de dois anos, Olga inscreve-se como uma figura de relevo no cenário político nacional graças, exatamente, a tais produções. Os autores, cada um à sua maneira, buscam reconstruir a vida de Olga, utilizando tanto registros documentais quanto recursos considerados tipicamente ficcionais.

---

Olga foi, muitas vezes, criada e reinventada por meio desses relatos, que, em maior ou menor medida, tiveram certa repercussão perante os leitores ou espectadores. Observa-se que o conjunto das biografias e sua recepção atuaram na reprodução e cristalização de determinadas imagens de Olga, que pairam sobre o horizonte dessa época histórica e, particularmente, sobre o imaginário popular em torno da década de 1930.

A biografia costuma ser definida como a narrativa da vida de uma pessoa. Tradicionalmente, é veiculada em meio impresso, mas pode utilizar, também, o cinema, o teatro, a televisão e, até mesmo, a fotografia. Surgiu, aproximadamente, no século V a.C., na Grécia antiga, com a função de descrever os comportamentos esperados dos diversos tipos sociais por meio de histórias de vida consideradas exemplares. Em sua evolução, desde a origem até os dias de hoje, assumiu diferentes configurações e papéis, mas seu objeto permanece, essencialmente, o mesmo. O gênero biográfico filia-se, ao mesmo tempo, à literatura e à história, situando-se no limiar entre os dois campos.

Considerando-se as questões apresentadas, esta dissertação propõe-se a realizar uma análise da construção da personagem Olga Benario em alguns de seus relatos biográficos, a partir da hipótese da biografia como um retrato. Espera-se avaliar a sua configuração – entre ficção e não ficção – com vista a elaborar uma reflexão teórica sobre o papel da escrita biográfica na constituição de um arquivo de imagens utilizadas para representar, no âmbito literário e político-cultural, essa figura singular.

No primeiro capítulo, “A vida escrita, ou a escrita da vida”, antes de tudo, será feito um levantamento das biografias de Olga Benario – narrativas, peças teatrais, filmes –, destacando-se, dentre elas, aquelas que irão constituir o *corpus* desta pesquisa. Ao lado dessa “fortuna biográfica” da personagem, será estabelecida, também, uma fortuna crítica, citando-se e descrevendo-se sucintamente alguns estudos teóricos e críticos sobre as biografias em questão. Em seguida, com base na percepção do crescimento do mercado editorial voltado para a biografia na atualidade, será elaborado um quadro representativo desse tipo de publicação, procurando-se analisar brevemente esse fenômeno e, assim, compreender o contexto cultural e mercadológico em que se inserem os livros sobre Olga.

Ainda no primeiro capítulo, será estudado o conceito de biografia, fundamentado em leituras teóricas referenciais. O objetivo deste capítulo é promover um diálogo teórico-crítico entre as abordagens históricas e sociológicas

do tema, com base nos escritos de Pierre Bourdieu, Giovanni Levi, François Dosse e Hayden White, e as reflexões de cunho literário levantadas por Phillipe Lejeune, Umberto Eco e Wolfgang Iser. Essa investigação parece poder fornecer subsídios para a construção de uma analogia entre a biografia e o retrato, imagem que permanece, em perspectiva, nos estudos preliminares a este trabalho, no decorrer da leitura e análise das obras.

Assim, no segundo capítulo, "Olga na trama do texto", serão analisados alguns dos retratos biográficos de Olga Benario. As duas primeiras obras, *Olga*, de Fernando Morais, e *Olga: a história de uma mulher corajosa*, de Ruth Werner, serão lidas em um mesmo momento por se tratar de textos pertencentes ao gênero narrativo e, ainda, por constituírem relatos de referência para o entendimento dos demais.

Em um primeiro momento, levando-se em conta algumas semelhanças formais, será feito um exame aproximativo entre os dois textos, principalmente com base na observação dos paratextos e dos discursos dos autores sobre suas obras. Nesse sentido, será importante considerar o conceito de biografema, de Roland Barthes, a fim de problematizar concepções e crenças desses autores sobre a escrita biográfica. Em seguida, com o objetivo de demonstrar as particularidades e interesses específicos na construção dos retratos, cada biografia será avaliada separadamente. Para sustentar a leitura proposta, serão delineadas reflexões sobre o papel do narrador, com base em Silvano Santiago, inspirado por Walter Benjamin, e sobre a noção de "mitologia", também formulada por Barthes.

Já no terceiro capítulo, "Olga em cena", o foco será a análise de dois textos escritos para o palco: a peça teatral *Olga Benario Prestes*, de Joacil de Britto Pereira, e a ópera *Olga*, de Jorge Antunes e Gerson Valle. Essa análise será ancorada por uma discussão preliminar em torno das possibilidades da biografia no teatro e na ópera, ressaltando-se o papel da construção da personagem como eixo de articulação entre a escrita dramática e a biográfica, cuja abordagem estará fundamentada em textos de Jean-Pierre Ryngaert e Roland Barthes.

O estudo sobre o texto de Britto Pereira partirá da escolha da figura da valquíria, constatada no nível da enunciação, como imagem ficcional da personagem Olga. Será necessário, então, traçar um histórico literário sobre esse elemento da mitologia escandinava, de modo a identificar as relações estabelecidas entre elas. Por fim, a análise da ópera *Olga* demanda, primeiramente, uma conceituação do gênero operístico, para indicar suas especificidades em relação ao texto teatral, fundamentada nas obras de Fernando Fraga e Blas Matamoros, bem

como de Lauro Machado Coelho. O fio condutor desta análise consistirá na abordagem intertextual do mito de Tristão e Isolda, estudado por Dennis Rougemont, enquanto metáfora da história de amor entre Olga e Prestes narrada na obra.

Finalmente, em “Uma vida que não cessa de se escrever”, serão feitos alguns apontamentos sobre outros retratos de Olga que não os escritos – filmes e desenhos ou pinturas –, procurando-se refletir sobre a relação entre texto e imagem na escrita biográfica. Em seguida, espera-se, nas considerações finais, estabelecer uma abordagem teórica sobre o investimento literário que se fez em torno da personagem Olga.

Um dos textos apresentados nesta introdução, *Olga*, de Fernando Morais, havia sido objeto de uma pesquisa de Iniciação Científica inserida no projeto “Pesadelos irremediáveis: a literatura brasileira sobre a *Shoah*<sup>1</sup>”, coordenado pela professora Lyslei Nascimento e realizado entre 2006 e 2007 com o apoio do CNPq. Pretendia-se, naquele momento, analisar a representação da *Shoah* e sua condição de evento-limite em textos biográficos de vítimas do nazismo, escritos por autores não judeus e judeus. Logo no início desse trabalho, observou-se que a obra de Morais poderia instigar uma reflexão não apenas sobre a questão proposta, mas também sobre o caráter híbrido do texto. Constatou-se, ainda, que havia uma quantidade relevante de outras produções sobre Olga que poderiam conformar um *corpus* para uma pesquisa mais aprofundada no âmbito do Mestrado.

Esta pesquisa representa, portanto, um avanço nessas discussões, uma vez que identificará e descreverá uma tradição do fazer biográfico sobre a personagem, buscando revelar suas múltiplas imagens, projetadas pelo encontro entre fato e ficção. Espera-se, assim, que o trabalho produza significativa contribuição para os estudos literários, particularmente do ponto de vista da Teoria da Literatura, no que se refere à escrita biográfica na contemporaneidade. Os vários retratos de Olga parecem apontar para um fazer biográfico que se caracteriza pelo entrecruzamento de diferentes discursos – histórico, ficcional, jornalístico, teatral, cinematográfico – na escrita de uma vida.

---

<sup>1</sup> Palavra que, em hebraico, significa “catástrofe”. Esse termo é utilizado para designar o genocídio de judeus ocorrido durante a Segunda Guerra Mundial, em substituição a “holocausto”, que contém um sentido religioso e sacrificial, inadequado à abordagem desse evento.

## 2 A vida escrita, ou a escrita da vida

Costumava ele espantar-se com a psicologia superficial daqueles que concebem o Eu humano como uma coisa simples, imutável, digna de confiança e possuidora de uma só essência. Para ele, o homem era um ser de múltiplas vidas e múltiplas sensações, uma criatura complexa e com uma infinidade de facetas, que levava em si heranças estranhas de pensamentos e de paixões e cuja carne estava minada pela enfermidade monstruosa da morte.

Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray*

### 2.1 Uma mulher de papel

Em 16 de julho de 2002, no programa "Memória Política", exibido pela TV Câmara,<sup>2</sup> a historiadora Anita Leocádia Prestes, filha de Olga Benario e Luiz Carlos Prestes, foi entrevistada. Ao relembrar a infância no México, marcada pela ausência da mãe, morta em uma câmara de gás na Alemanha, e do pai, preso no Brasil, ela afirmou que já por volta dos cinco anos tinha consciência, à sua maneira, da importância histórica de seus pais. Por conhecê-los apenas por meio de fotografias, de cartas e do que lhe contavam a avó e a tia paternas, Anita, segundo os relatos dos familiares, costumava dizer que, ao contrário das outras crianças, que tinham pais de carne e osso, ela tinha pais de papel.

Esse comentário, em que se evidencia a argúcia da pequena Anita e traduz seu sentimento e experiência em relação aos pais, aponta para uma série de reflexões possíveis sobre a personagem Olga. Naquele momento de sua vida, a menina não poderia lembrar-se de sua mãe, de quem fora separada aos catorze meses de idade, e ainda não conhecera o pai pessoalmente, o que veio a ocorrer apenas alguns anos depois. Assim, Anita vislumbrou, nessa metáfora, pais de papel, que poderíamos chamar de "literária", a presença dos pais em meio à ausência deles. Prestes se tornou, mais adiante, um pai de carne e osso, enquanto Olga, ao contrário, permaneceu, para Anita, como uma eterna figura de papel.

Essa imagem projetada pela memória da filha de Olga faz convergir encontros e desencontros entre a vida e a escrita. Ela evidencia uma flagrante cisão entre um mundo concreto, como afirma Italo Calvino, "fundamentado em três

---

<sup>2</sup> MEMÓRIA política: Anita Leocádia Prestes. Produzido pela TV Câmara. Brasil, 2002. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/internet/tvcamara/default.asp?lnk=ANITA-LEOCADIA-PRESTES&selecao=MAT&programa=5&materia=14049&velocidade=100K>>. Acesso em: 16 jun. 2010.

dimensões e cinco sentidos”,<sup>3</sup> e outro feito de palavras. A respeito desses dois mundos, entre os quais transitamos por meio da leitura, Calvino considera:

Pertencço àquela parcela da humanidade [...] que passa a maior parte de suas horas úteis num mundo muito especial, um mundo feito de linhas horizontais, onde palavras seguem palavras, uma de cada vez, e cada frase e cada parágrafo ocupa seu lugar estipulado, um mundo talvez mais rico, ainda mais rico do que o não-escrito [...].<sup>4</sup>

Para Calvino, a escrita constitui um universo à parte, até mesmo mais interessante que o mundo da *físis*, embora, materialmente, não seja mais que borrões de tinta sobre o papel, individualizados sob a forma de vocábulos, dispostos, por sua vez, segundo uma ordem definida desde tempos imemoriais e que orienta o olhar e o caminho do leitor por esse território regido pela letra.

Habitantes desse mundo são seres feitos da mesma matéria, tais como os pais de papel de Anita em sua imaginação sobre a infância. Todavia, Olga, para além do âmbito familiar, adquire cidadania definitiva nesse universo: ao ser apropriada permanentemente pela escrita, por meio das várias obras que contam sua história, a personagem, de alguma forma, deixa a vida para entrar no mundo da palavra.

Recorrer à entrevista de Anita Leocádia e ao ensaio de Calvino no início desta dissertação se afigura, portanto, como um ponto de partida para o estudo sobre os relatos biográficos de Olga Benario Prestes, uma vez que a biografia (do grego *bios* = vida; *graphia* = escrita), por etimologia e por definição, é, nesse contexto, vida escrita, existência tecida de palavras.

Olga tornou-se muito conhecida, no Brasil, pela imagem de uma bela mulher, alta, de pele clara, cabelos negros e olhos azuis. Aos atributos físicos somam-se qualidades psicológicas: coragem, ousadia, determinação, afetuosidade. Jovem revolucionária, comunista ferrenha, amiga dedicada, esposa e mãe amorosa são traços da personalidade de Olga comuns às diversas obras, ficcionais ou não, que recontam sua vida, constituindo o que poderíamos chamar de “fortuna biográfica” da personagem. Assim, a história das histórias de Olga no Brasil começou em 1985 com a publicação de *Olga*, de Fernando Morais.<sup>5</sup> Até então, segundo Morais, ela era praticamente desconhecida no país, sendo relegada, em muitos relatos, apenas, ao papel de mulher de Luís Carlos Prestes, o líder do

---

<sup>3</sup> CALVINO, Italo. A palavra escrita e a não-escrita. In: FERREIRA, Marieta de; AMADO, Janaína. *Usos & abusos da história oral* (Org.). 8. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006. p. 140.

<sup>4</sup> CALVINO, 2006, p. 140.

<sup>5</sup> Cf. MORAIS, Fernando. *Olga*. 9 ed. rev. São Paulo: Alfa-Omega, 1986.

fracassado movimento comunista de 1935. Atualmente em sua décima sétima edição, o livro inclui-se na lista dos *best-sellers* brasileiros (por ter alcançado a marca de mais de 600 mil exemplares vendidos). Cerca de vinte anos depois, em 2004, Olga voltou a se destacar na cena nacional por meio do filme *Olga: muitas paixões numa só vida*,<sup>6</sup> dirigido por Jayme Monjardim, com roteiro de Rita Buzzar, com base na obra de Moraes. Livro e filme tornaram-se os relatos biográficos mais populares, tendo, portanto, contribuído enormemente para a difusão da história e do imaginário em torno da personagem.

Na esteira dessas produções, outros textos, até então menos conhecidos, adquiriram maior visibilidade. Trata-se do romance biográfico *Olga Benario: a história de uma mulher corajosa*, de Ruth Werner;<sup>7</sup> das peças teatrais *Olga Benario Prestes*, de Joacil de Britto Pereira,<sup>8</sup> *Olga, um breve futuro*, de Luiz Fernando Lobo,<sup>9</sup> e *Um brinde a Olga Benario!*, de Damaris Nübel;<sup>10</sup> da ópera *Olga*, de Jorge Antunes e Gerson Valle,<sup>11</sup> além do semidocumentário *Olga Benario: uma vida pela revolução*, de Galip Iytanir.<sup>12</sup>

Considerados em conjunto, percebe-se que os vários textos mantêm, entre si, certa filiação. Nesse sentido, é possível identificar, mediante um percurso cronológico, os vínculos estabelecidos entre as obras, principalmente do ponto de vista do gênero, da influência e das fontes de pesquisa.

A primeira biografia de que se tem notícia é *Olga Benario: a história de uma mulher corajosa* (*Olga Benario: die Geschichte eines tapferen Lebens*), publicada na extinta República Democrática Alemã (RDA) em 1961. A autora, Ruth Werner, havia conhecido Olga, quando jovem, na militância comunista. Há, também, registros de uma peça teatral sobre Olga, possivelmente escrita em 1965

<sup>6</sup> OLGA: *Muitas paixões numa só vida*. Direção: Jayme Monjardim. Brasil: Globo Filmes, Nexus Cinema e Vídeo, Europa Filmes e Lumière, 2004. 1 DVD (141 min.), son., color.

<sup>7</sup> WERNER, Ruth. *Olga Benario: a história de uma mulher corajosa*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1990.

<sup>8</sup> PEREIRA, Joacil de Britto. *Olga Benario Prestes*. Recife: Fundação Cultural Cidade do Recife, 2003.

<sup>9</sup> LOBO, Luiz Fernando. *Olga, um breve futuro*. Rio de Janeiro, 2003. Encenado pela companhia Ensaio Aberto. Não publicado. Informações disponíveis em: <<http://www.ensaioaberto.com/olga.htm>>. Acesso em: 16 jun. 2010.

<sup>10</sup> NÜBEL, Damaris. *Um brinde a Olga Benario!*. Munique, 2008. Não publicado. Informações disponíveis em: <[http://www.revistamuseu.com.br/noticias/not.asp?id=25669&MES=/9/2010&max\\_por=10&max\\_in g=>](http://www.revistamuseu.com.br/noticias/not.asp?id=25669&MES=/9/2010&max_por=10&max_in g=>)>. Acesso em 17 jan. 2011.

<sup>11</sup> ANTUNES, Jorge (compositor); VALLE, Gerson (libretista). *Olga*. São Paulo: Teatro Municipal de São Paulo, 2006.

<sup>12</sup> OLGA, Uma vida pela revolução. Direção: Galip Iytanir. Alemanha: Elias Film Hammerschmidtstr, 2003. 1 DVD (92 min.), son., color.

pela alemã Rachel Gertel e intitulada *Não há tempo para chorar*.<sup>13</sup> Ao que parece, a obra continua inédita no Brasil, tendo sido encontradas pouquíssimas informações sobre ela.<sup>14</sup>

O livro de Werner é anterior ao de Fernando Morais, *Olga*, mas sua publicação no Brasil (1990) deu-se apenas quando a obra do jornalista brasileiro já era bem conhecida entre nós. Fernando Morais cita os depoimentos que a escritora alemã colheu durante seu trabalho de investigação, e que não usou integralmente em seu livro, como uma das fontes de pesquisa.

O escritor potiguar Joacil de Britto Pereira publicou a peça *Olga Benario Prestes* em 2003. Declarando-se antifascista e antivarguista, Britto viu em Olga uma figura-símbolo dos prisioneiros políticos que foram torturados sob a ditadura de Getúlio Vargas e, por isso, decidiu escrever, para o teatro, a história da personagem.<sup>15</sup> Por esse trabalho, Britto recebeu o prêmio Elpídio Câmara, correspondente à categoria "Teatro" do Prêmio Literário Cidade do Recife.<sup>16</sup> Não há, nos paratextos do livro, qualquer menção aos relatos biográficos anteriores, embora seja provável que o escritor os tenha utilizado, uma vez que constituíam a fonte mais acessível e completa naquele momento.

Ainda em 2003, o cineasta Galip Iyitanir dirigiu, na Alemanha, o semidocumentário *Olga Benario: uma vida pela revolução (Olga Benario: Ein Leben für die Revolution)*. O filme estreou no Brasil em 2004, no Festival de Cinema do Rio de Janeiro, e chamou a atenção do público e da crítica por causa do longa-metragem *Olga: muitas paixões em uma só vida*, de Jayme Monjardim, lançado pouco tempo antes. Iyitanir, em entrevistas, afirma que a pesquisa histórica para a produção do filme foi feita com base nos livros de Ruth Werner e Fernando Morais.<sup>17</sup>

A cinebiografia de Monjardim (2004) tem como roteiro o argumento cinematográfico "Olga",<sup>18</sup> de Rita Buzzar, baseado no livro de Fernando de Morais e publicado em *Não olhe nos olhos do inimigo* (1995), coletânea de ensaios sobre

<sup>13</sup> MESTRINEL, Reinaldo. In: WERNER, 1990, p. IX.

<sup>14</sup> Todas as referências ao texto levantadas têm a mesma origem: o comentário do tradutor Reinaldo Mestrinel na introdução à edição brasileira da biografia escrita por Werner.

<sup>15</sup> PEREIRA, 2003, p. 7.

<sup>16</sup> Prêmios Literários Cidade do Recife 2002. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/cultura/literario-resultado.html>>. Acesso em 16 jun. 2010.

<sup>17</sup> IYTANIR, Galip. Olga Benario para o público alemão. *Deutsch Welle*, 9 dez. 2004. Entrevista concedida a Soraia Vilela. Disponível em: <[http://www.dw-world.de/dw/article/0,,1420395\\_page\\_2,00.html](http://www.dw-world.de/dw/article/0,,1420395_page_2,00.html)>. Acesso em 18 set. 2010.

<sup>18</sup> BUZZAR, Rita de Cássia. "Olga". In: STRAUSS, Dieter (Org.). *Não olhe nos olhos do inimigo: Olga Benario e Anne Frank*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 17-31.

Olga e Anne Frank, duas das personagens femininas mais conhecidas da história da Shoah. Buzzar baseou-se, também, em sua própria pesquisa, realizada durante viagem à Alemanha, onde entrevistou diversas pessoas e visitou lugares que poderiam oferecer pistas sobre os passos da biografada. Nesse mesmo livro, consta o ensaio "Olga Benario Prestes, minha mãe",<sup>19</sup> no qual Anita Leocádia Prestes, ao relatar brevemente a história da mãe, alerta para as atrocidades cometidas pelo nazismo.

*Olga* teve grande repercussão pelo país, alcançando grande sucesso perante o público, mas recebido com ressalvas pela crítica, que acusava uma semelhança do filme com as telenovelas, especialidade do diretor. Ao contrário deste, *Olga Benario* teve circulação bastante restrita e, até o momento, não foi comprado por nenhuma distribuidora, o que impossibilitou sua exibição em circuito nacional.<sup>20</sup>

Em 2006, estrearam duas produções cênicas sobre Olga. Em 5 de agosto, no Rio de Janeiro, a Companhia Ensaio Aberto apresentou, pela primeira vez, a peça de teatro-documento *Olga Benario: um breve futuro*, sob a direção de Luiz Fernando Lobo. A peça não possui um texto a que poderíamos chamar de ficcional, pois utiliza, unicamente, documentos e cartas organizados em um espaço multimídia. Para sua elaboração, seus idealizadores receberam assistência de historiadores, realizaram pesquisas nos arquivos de países pelos quais Olga passou e investiram na preparação dos atores, que passaram por uma formação prática e teórica. Além disso, o grupo contou com o auxílio de Galip Iyitanir, que cedeu material para o espetáculo, e com as visitas de Anita Leocádia e Lygia Prestes, filha e cunhada de Olga.<sup>21</sup>

Em outubro do mesmo ano, a ópera *Olga*, de Jorge Antunes, com libreto de Gerson Valle, estreou no Teatro Municipal de São Paulo. Antes de chegar aos palcos, a obra percorreu um longo caminho. Sua composição iniciou-se em 1987 e terminou somente dez anos depois. Apresentada ao maestro Jamil Maluf em 2005, a ópera pôde ser executada integralmente no ano seguinte. Antunes revela que a história de Olga o acompanhou desde cedo, por isso decidiu render-lhe uma

---

<sup>19</sup> PRESTES, Anita Leocádia. Olga Benario Prestes, minha mãe. In: STRAUSS, Dieter (Org.). *Não olhe nos olhos do inimigo: Olga Benario e Anne Frank*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 13-16.

<sup>20</sup> ABBADE, Mario Fanaticc. *Olga: uma vida pela revolução*. Disponível em: <<http://omelete.com.br/cinema/iolga-benario-uma-vida-pela-revolucao/>>. Acesso em 16 jun. 2010.

<sup>21</sup> COMPANHIA ENSAIO ABERTO. Disponível em: <[http://www.ensaioaberto.com/olga\\_oespetaculo.htm](http://www.ensaioaberto.com/olga_oespetaculo.htm)>. Acesso em 16 jun. 2010.

homenagem com a peça. Gerson Valle, que fora aluno de Antunes, escreveu o libreto baseando-se no livro de Ruth Werner.<sup>22</sup>

Já em 2010, chegou ao Brasil, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, a montagem da peça *Um brinde a Olga Benário!*, da alemã Damaris Nübel, dirigida por Mayra Capovilla, brasileira radicada na Alemanha. Produzido em Munique em 2008, como parte das comemorações pelo centenário de Olga, o espetáculo refaz os principais momentos da trajetória da personagem, iniciando-se pelo episódio da libertação de Otto Braun. A *Revista Museu*, baseada em informações de divulgação, destaca a boa aceitação da peça por críticos alemães e aponta para seus possíveis significados:

Segundo a crítica alemã, a encenação é considerada um fulminante e bem-humorado jogo cênico, que mantém os espectadores extremamente interessados. A montagem se utiliza de inúmeros recursos cênicos e se encarrega em transformar a complexa história de vida em uma inesquecível vivência teatral. *Um brinde à Olga Benário!* é uma peça sobre uma mulher, que através de suas atitudes audaciosas na luta contra o fascismo e por um mundo com mais justiça social, orienta e nos dá coragem – principalmente nos dias de hoje.<sup>23</sup>

Outras obras, embora não focalizem a figura de Olga como tema principal, fazem algumas referências importantes à personagem, ajudando a compor sua fortuna biográfica. Graciliano Ramos, que foi preso na época do levante comunista e permaneceu durante certo tempo no mesmo presídio de Olga, relata em suas *Memórias do cárcere* o momento dramático em que a mulher de Prestes foi retirada da prisão para ser encaminhada à deportação.<sup>24</sup> A adaptação homônima do livro de Graciliano feita por Néelson Pereira dos Santos também retoma essa passagem.<sup>25</sup> O documentário *O velho: a história de Luís Carlos Prestes*, de Toni Venturi, constitui um relato biográfico do “Cavaleiro da Esperança”, contendo depoimentos do próprio Prestes, que relembra a sua mulher e companheira.<sup>26</sup> Olga aparece, ainda, dentre

---

<sup>22</sup> ANTUNES, VALLE, 2006, p. 5.

<sup>23</sup> Disponível em: <[http://www.revistamuseu.com.br/noticias/not.asp?id=25669&MES=/9/2010&max\\_por=10&max\\_ing=>](http://www.revistamuseu.com.br/noticias/not.asp?id=25669&MES=/9/2010&max_por=10&max_ing=>). Acesso em 17 jan. 2011.

<sup>24</sup> RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. 28 ed. Rio de Janeiro: Record, 1994. Volume II, capítulo 20.

<sup>25</sup> MEMÓRIAS DO CÁRCERE. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1984. 1 DVD (185 min.), son., color.

<sup>26</sup> O VELHO, A história de Luiz Carlos Prestes. Direção: Toni Venturi. Brasil: Olhar Imaginário, Versátil Home Vídeo e Riofilme, 1997. 1 DVD (105 min.), son., color.

outros textos, em *O cavaleiro da esperança*, de Jorge Amado,<sup>27</sup> e no romance *Hitler manda lembranças*, de Roberto Drummond, que a ela dedica o romance.<sup>28</sup>

Com base nesse olhar panorâmico sobre as obras elencadas, é possível afirmar que todas elas concorrem para uma tradição do fazer biográfico de Olga Benario Prestes. Por meio de diferentes gêneros literários e não literários – narrativa, texto dramático, longa-metragem, semidocumentário, ópera –, as biografias recriam a vida da personagem, mesclando fato e ficção. Os vários retratos de Olga parecem delinear o surgimento de uma figura heroica, quase mítica, no imaginário brasileiro de tempos recentes.

Nesta dissertação, serão analisadas as duas primeiras biografias de Olga (escritas por Fernando Morais e Ruth Werner), dois dos textos escritos para o palco (a peça de Joacil de Britto Pereira e a ópera de Jorge Antunes e Gerson Valle) e as duas versões fílmicas da vida de Olga (o longa-metragem de Monjardim e o semidocumentário de Iyitanir). Tais textos, ao serem lidos uns pelos outros, estabelecem um diálogo entre si e possibilitam a construção de vários retratos de Olga Benario Prestes como personagem, como uma mulher de papel.

## 2.2 A onda biográfica

As biografias, segundo uma perspectiva crítica mais tradicional, não se incluíam entre os objetos de interesse aos estudos literários. As razões para essa desconfiança em relação ao gênero biográfico parecem ter uma dupla origem. O primeiro aspecto diz respeito às biografias de escritores, uma vez que as tendências imanentistas de abordagem do objeto literário recusam a vinculação da obra ao seu autor como eixo de leitura dos textos. Tal postura deve-se, prioritariamente, à reação de movimentos críticos, dos quais o formalismo russo foi o precursor, ao modelo historicista e determinista de análise literária, que, originado no século XIX, buscava a interpretação de uma obra baseada na vida do escritor, em uma relação simplista de causa e efeito. Em segundo lugar, considerando-se outros tipos de relatos biográficos, tais como os de personalidades públicas, percebe-se que essas mesmas tendências críticas tradicionais atribuem à biografia o estatuto de gênero menor diante de outros considerados mais “nobres”, seja por sua ligação com a história ou a sociologia, seja por sua associação a um público leitor menos “selecionado” ou “refinado”.

---

<sup>27</sup> AMADO, Jorge. *O cavaleiro da esperança*. 20 ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.

<sup>28</sup> DRUMMOND, Roberto. *Hitler manda lembranças*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Entretanto, conforme observa Eneida Maria de Souza, as abordagens contemporâneas, que instauraram certa abertura teórica, têm revisto esse posicionamento diante das biografias.<sup>29</sup> Particularmente ricas, nesse sentido, são as contribuições advindas da crítica biográfica, que, “englobando a relação complexa entre obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre fato e ficção”.<sup>30</sup>

Dessa forma, os liames entre vida e obra recebem um novo tratamento por parte da crítica, convertendo-se em valioso instrumento de análise do texto literário, uma vez que eles o expandem em vez de limitá-lo. Por outro lado, ainda segundo Souza, a crítica biográfica proporciona um olhar diferenciado sobre outras produções discursivas, das quais “as biografias, a cultura de massa e os acontecimentos do cotidiano”<sup>31</sup> seriam exemplos. A proliferação de tais práticas, “consideradas ‘extrínsecas’ à literatura”,<sup>32</sup> representa “uma das marcas da pós-modernidade, que traz para a discussão atual a democratização dos discursos e a quebra dos limites entre a chamada alta literatura e a cultura de massa”.<sup>33</sup> Assim, as biografias, contemporaneamente, podem abandonar o canto escuro do palco a que estavam confinadas e virem atuar, ao lado dos chamados grandes gêneros, na cena literária.

Não é desprezível, nesse sentido, do ponto de vista da teoria e da crítica literárias, o crescente interesse pelo gênero biográfico que se tem observado no Brasil nos últimos tempos. A constatação desse fenômeno convida à reflexão sobre uma série de questões importantes, abrindo inúmeras possibilidades de abordagens para o estudioso da literatura – tais quais as relações entre ficção, memória e história na biografia, as novas formas do fazer biográfico, o papel do biógrafo como historiador ou como romancista, o leitor de biografias, os limites entre o público e o privado na escrita.

O mercado editorial voltado para a biografia, segundo François Dosse, “sempre foi bom”,<sup>34</sup> mas a grande quantidade de obras do gênero publicadas

---

<sup>29</sup> SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: \_\_\_\_\_. *Crítica Cult.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p. 111-120. p. 111.

<sup>30</sup> SOUZA, 2002, p. 111.

<sup>31</sup> SOUZA, 2002, p. 111.

<sup>32</sup> SOUZA, 2002, p. 113

<sup>33</sup> SOUZA, 2002, p. 113.

<sup>34</sup> DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida.* Tradução de Gilson César Cardozo de Souza. São Paulo: Edusp, 2009. p. 19.

somente na primeira década do século XXI aponta para a constatação de que as histórias de vida fazem mais sucesso em momentos históricos específicos. É nesse terreno fértil para a biografia, portanto, que devem ser situados os relatos biográficos de Olga Benario, notadamente aqueles produzidos entre 2003 e 2010, os quais, por sua vez, trouxeram de novo à tona os mais antigos.

A título de ilustração e sem a pretensão de exaustividade, é possível elaborar um quadro panorâmico da produção biográfica nacional levando-se em conta as publicações mais recentes e que mereceram certo destaque por parte da mídia, principalmente pela internet.

Kelly de Souza, em uma postagem no *blog* da Livraria Cultura de 21 de janeiro de 2010, ao tratar desse nicho editorial em visível desenvolvimento, denomina-o pelo irônico neologismo “biografiolândia”.<sup>35</sup> Analisando a publicação da obra de Dosse, *O desafio biográfico*, a autora sinaliza para a alta do gênero e enumera algumas biografias, como a de Nietzsche,<sup>36</sup> Marc Chagall,<sup>37</sup> Plínio Marcos,<sup>38</sup> José Saramago<sup>39</sup> e Adoniran Barbosa.<sup>40</sup> A autora situa, ao lado desses nomes “de peso”, as histórias da atriz Glória Pires e das cantoras Rihanna e Lady Gaga, que seriam lançadas em breve. Esta última deveria ser publicada, no Brasil, pela Editora Madras, que, conhecida pelas obras de espiritualidade e religião, optou por inovar sua linha editorial, inaugurando um selo dedicado à música.<sup>41</sup>

Em um texto mais crítico sobre o assunto, “A vida dos outros por um olhar cúmplice”, o jornalista Antônio Gonçalves Filho também parte do ensaio de Dosse para analisar o que chama de “avalanche de biografias no mercado”.<sup>42</sup> Para ficar em apenas alguns livros dessa vasta produção, ele cita as biografias de Rimbaud,<sup>43</sup>

<sup>35</sup> SOUZA, Kelly. Biografiolândia. In: *Blog da Cultura*, São Paulo, 22/01/2010. Disponível em: <<http://cultura.updateordie.com/livros/2010/01/22/%E2%80%9Cbiografiolandia%E2%80%9D/>>. Acesso em 16 abr. 2010.

<sup>36</sup> LOSURDO, Domenico. *Nietzsche: o rebelde aristocrata*. Tradução de Jaime A. Clasen. Rio de Janeiro: Revan, 2009.

<sup>37</sup> WULLSCHLAGER, Jackie. Chagall: amor e exílio. Tradução de Maria Silvia Mourão Netto. Rio de Janeiro: Globo, 2009.

<sup>38</sup> MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009.

<sup>39</sup> LOPES, João Marques. *José Saramago: biografia*. Lisboa: Guerra e Paz, 2010.

<sup>40</sup> CAMPOS JR., Celso de. *Adoniran: uma biografia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Globo, 2010.

<sup>41</sup> MADRAS MUDA LINHA EDITORIAL E PREPARA BIOGRAFIA DE LADY GAGA. In: *Folha Online*, São Paulo, 21/04/2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/ult10082u723941.shtml>>. Acesso em 17 jun. 2010.

<sup>42</sup> GONÇALVES FILHO, Antônio. A vida dos outros por um olhar cúmplice. In: *Estadão*, São Paulo, 20/03/2010. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteeelazer,a-vida-dos-outros-por-um-olhar-cumplice,526990,0.htm>>. Acesso em 16 abr. 2010.

<sup>43</sup> WHITE, Edmund. *Rimbaud: a vida dupla de um rebelde*. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Gabriel García Márquez<sup>44</sup> e Kafka.<sup>45</sup> Sobre este último escritor, pode citar-se, também, o romance biográfico *Kafka e a marca do corvo*, de Jeanette Rozsas.<sup>46</sup>

Gonçalves Filho enfatiza, no artigo, um aspecto da escrita biográfica elucidado por Dosse: há certa tendência de os biógrafos escolherem seus personagens pela empatia, pela afinidade que nutrem por eles, daí o título do texto. É o caso, por exemplo, da biografia de García Márquez. Nesse mesmo contexto, inclui-se *Clarice*, do norte-americano Benjamin Moser, que, em entrevista, não se preocupou em esconder a paixão que nutria pela vida e obra da escritora brasileira.<sup>47</sup> Essa relação biógrafo/biografado estaria, de acordo com Gonçalves, criando uma nova forma biográfica, que poderia denominar-se “bioavatar”,<sup>48</sup> uma vez que esses escritores elegeriam seus biografados segundo a própria personalidade.

Outra questão abordada por Gonçalves é a do conceito de “biografema”, de Roland Barthes, incorporado pelo biógrafo contemporâneo Pierre Assouline, em *Rosebud*. Nessa obra, são recriadas as vidas de Pablo Picasso, Rudyard Kipling, dentre outros, com base em determinado objeto, em um detalhe aparentemente insignificante da existência deles.<sup>49</sup> Assouline, nesse livro, retoma o misterioso termo *rosebud* (“botão de rosa”), que funciona como fio condutor da trama do filme *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles. Kane, famoso magnata das comunicações, pronuncia, antes de morrer, essa palavra, cujo significado será obsessivamente procurado por um repórter. Esse detalhe, como uma metáfora da vida, esse *rosebud*, é o que Assouline diz buscar em cada personagem sobre a qual escreve.

Passando das biografias de escritores e intelectuais para as de personalidades públicas, o quadro não é diferente. Em 2009, a Rede Globo lançou a minissérie *Maysa*, que, baseada na biografia escrita por Lira Neto,<sup>50</sup> levou passagens da vida da cantora brasileira para a TV. O diretor da produção é Jayme Monjardim, filho de Maysa, o mesmo que dirigiu o filme *Olga*.

---

<sup>44</sup> MARTIN, Gerald. *Gabriel García Márquez: uma vida*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2010.

<sup>45</sup> BEGLEY, Louis. *O mundo prodigioso que tenho na cabeça (ou Franz Kafka: um ensaio biográfico)*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

<sup>46</sup> ROZSAS, Jeanette. *Kafka e a marca do corvo*. São Paulo: Geração Editorial, 2009.

<sup>47</sup> MOSER, Benjamin. Belo Horizonte, 7 mar. 2010. Programa FrenteVerso transmitido pela Rádio Inconfidência. Entrevista concedida a Marco Lacerda.

<sup>48</sup> GONÇALVES FILHO, 2010.

<sup>49</sup> GONÇALVES FILHO, 2010.

<sup>50</sup> NETO, Lira. *Maysa: numa só multidão de amores*. Rio de Janeiro: Globo, 2007.

Outros artistas da bossa-nova que tiveram a vida transformada em livros foram Tom Jobim<sup>51</sup> e Nara Leão.<sup>52</sup> As duas biografias, escritas por Sérgio Cabral, ganharam nova edição em 2008, nas comemorações pelos 50 anos do movimento musical do qual Jobim e Leão são representantes.

O que foi considerado o “cidadão Kane” brasileiro, Roberto Marinho, fundador de uma das maiores redes de comunicação brasileiras, é o protagonista de duas biografias. Uma delas foi ditada pela viúva de Marinho, Lily Marinho,<sup>53</sup> e a outra, escrita pelo apresentador da Rede Globo Pedro Bial,<sup>54</sup> que prefere denominar sua obra de “perfil biográfico”, termo utilizado, no meio jornalístico, para designar biografias não autorizadas.<sup>55</sup>

As biografias não autorizadas, escritas e publicadas sem a expressa autorização da personagem biografada ou de seus familiares, são as que costumam causar maior alvoroço entre leitores, uma vez que seu caráter proibitivo parece apontar para fatos e curiosidades que se procurariam omitir em uma biografia oficial. Um exemplo disso é a biografia da primeira-dama da França, Carla Bruni, escrita pela jornalista Besma Lahouri. Em entrevista, a autora de *Carla: une vie secrète* declara que “quis contar de maneira honesta a história dessa mulher fictícia que é a Carla Bruni atual”.<sup>56</sup> Para Lahouri, o papel de primeira-dama seria apenas um dentre os muitos que Bruni já teria interpretado, vivendo tantas vidas sob tantas máscaras.

Os autores desse tipo de biografia, constantemente, tornam-se alvos de processos movidos pelos biografados ou suas famílias, que, alegando exploração comercial da imagem ou presença de supostas informações inverídicas, intentam proibir a circulação das obras. No entanto, um projeto de lei de autoria do deputado Antônio Palocci, em tramitação na Câmara dos Deputados desde 2008, pretende eliminar esse tipo de proibição. A principal justificativa de Palocci é que a população tem direito a conhecer a história de figuras públicas, que, de alguma maneira,

---

<sup>51</sup> CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2008.

<sup>52</sup> CABRAL, Sérgio. *Nara Leão: uma biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2008.

<sup>53</sup> MARINHO, Lily. *Roberto & Lily*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

<sup>54</sup> BIAL, Pedro. *Roberto Marinho*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

<sup>55</sup> LANÇADAS DUAS BIOGRAFIAS DE ROBERTO MARINHO. In: *Estadão*, 17/11/2004. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2004/not20041117p4760.htm>>.

<sup>56</sup> SORG, Letícia. Aos 15 anos, Carla Bruni decidiu que conquistaria Mick Jagger – e o mundo. In: *Época on-line*, Blog 7x7, 18 set. 2010. Disponível em: <<http://colunas.epoca.globo.com/mulher7por7/2010/09/17/aos-15-anos-carla-bruni-decidiu-que-conquistaria-jagger-e-o-mundo/>>. Acesso 18 set. 2010.

contribuem para o conhecimento sobre a cultura, a política, a economia ou a arte brasileiras.<sup>57</sup>

Se for aprovado, esse projeto de lei poderá ter influência sobre casos como o do cantor Roberto Carlos, que moveu e ganhou um processo contra o escritor Paulo César de Araújo pela publicação da biografia não autorizada *Roberto Carlos em detalhes*.<sup>58</sup> A Justiça concedeu sentença favorável ao cantor e determinou a retirada da obra das livrarias. Outro exemplo é o da biografia de Garrincha, *Estrela solitária*, escrita por Ruy Castro.<sup>59</sup> As filhas do jogador também conseguiram, mediante processo judicial, remover o livro do mercado. Entretanto, após uma longa batalha nos tribunais, que terminou apenas por causa de um acordo entre a editora e as herdeiras de Garrincha, a biografia pôde voltar a ser comercializada.

Fernando Morais é um dos que defendem a liberdade de um escritor para biografar personalidades públicas, com ou sem autorização. Em uma entrevista, na ocasião em que lançou a biografia de Paulo Coelho, *O Mago*, Morais classificou a atitude de Roberto Carlos como um “desserviço” à democracia.<sup>60</sup> Afirmou, ainda, que suas obras sobre Olga Benario e Assis Chateaubriand também seriam não autorizadas, pois as famílias de ambos, embora tenham contribuído com o empreendimento, não leram os textos antes da publicação. Até mesmo Paulo Coelho teve acesso à sua história apenas quando o livro já estava acabado e impresso, garante.

Ainda nessa entrevista, Morais afirma que escrever sobre Paulo Coelho foi a primeira e última experiência de biografar uma pessoa ainda viva, pois “uma coisa é mexer com papéis e outra coisa é mexer com sentimentos”.<sup>61</sup> Ruy Castro também desaconselha as biografias sobre pessoas vivas, uma vez que as dificuldades, nessa situação, seriam maiores do que quando a personagem já está morta. Castro indica como exemplos o caso de Roberto Carlos e o projeto de um

---

<sup>57</sup> BASTOS, Cristiano. Veto a biografias está perto do fim, afirma Antônio Palocci. In: *Estadão*, 20/11/2009. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteeazer,veto-a-biografias-esta-perto-do-fim-afirma-antonio-palocci,469711,0.htm>>. Acesso em 17 jun. 2010.

<sup>58</sup> ARAÚJO, Paulo César. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Planeta, 2006.

<sup>59</sup> CASTRO, Ruy. *Estrela solitária*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

<sup>60</sup> MORAIS, Fernando. São Paulo, 10 jun. 2008. Bate-papo promovido pela empresa UOL e veiculado pela internet. Disponível em: <<http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/livros/ult1750u407.jhtm>>. Acesso em 17 jun. 2010.

<sup>61</sup> MORAIS, 2008.

escritor argentino de publicar a história da jogadora de futebol Marta, embargado por motivos semelhantes.<sup>62</sup>

Mais que autorizadas, existem as biografias feitas sob encomenda. Com a proposta de democratizar o gênero biográfico, tornando-o acessível a pessoas comuns, uma empresa espanhola produz, a um custo variável entre 700 e 7 mil reais, biografias para seus clientes, entre os quais se podem incluir, até mesmo, animais de estimação. O criador da ideia afirma que o trabalho é importante para preservar a memória das famílias, que se perde em poucas gerações. Essa iniciativa, no entanto, não parece poder fornecer grandes contribuições à cultura, uma vez que esse tipo de obra teria abrangência limitada, restringindo-se aos parentes e amigos do biografado. No Brasil, a MW Comunicação Empresarial oferece o mesmo tipo de serviço, responsabilizando-se por todo o processo, desde a coleta de informações até o registro da obra na Biblioteca Nacional.

Um relato biográfico que, há pouco tempo, despertou a atenção da opinião pública, do meio intelectual e do ambiente político, acendendo discussões e provocando grande polêmica, foi a cinebiografia do então presidente Luís Inácio Lula da Silva, *Lula, o filho do Brasil*, de Fábio Barreto,<sup>63</sup> baseado no livro homônimo de Denise Paraná.<sup>64</sup> Além das críticas em torno do lançamento da biografia de um homem público ainda vivo e no exercício de suas funções como presidente da República, questionou-se o fato de o filme ter tido sua estreia justamente no primeiro dia de ano eleitoral (2010), o que poderia, evidentemente, ser uma estratégia para favorecer a campanha do candidato apoiado por Lula.

Não por acaso, nesse mesmo ano de 2010, publicou-se outra biografia do ex-presidente: *Lula do Brasil: a história real, do Nordeste ao Planalto*, de Richard Bourne,<sup>65</sup> professor da Universidade de Londres. Segundo seus editores, a obra seria “equilibrada, objetiva e imparcial”,<sup>66</sup> visto ter sido escrita por um estudioso estrangeiro, supostamente isento de partidarismos ou orientações ideológicas correntes no Brasil. Mas a editora responsável pela versão brasileira certamente se aproveitou do momento oportuno de lançamento do filme para publicar a obra do

---

<sup>62</sup> RUY CASTRO DESACONSELHA BIOGRAFIA DE “VIVOS”. In: *Terra Esportes*, 05/10/2008. Disponível em: <<http://esportes.terra.com.br/interna/0,,O13233448-EI2258,00-Ruy+Castro+desaconselha+biografia+de+vivos.html>>. Acesso em 17 jun. 2010.

<sup>63</sup> LULA, o filho do Brasil. Direção: Fábio Barreto. Brasil: LC Barreto, Filmes do Equador, Intervideo Digital, 2010. 1 DVD (128 min.), son. color.

<sup>64</sup> PARANÁ, Denise. *A história de Lula, o filho do Brasil*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

<sup>65</sup> BOURNE, Richard. *Lula do Brasil: a história real do Nordeste ao Planalto*. Tradução de Paulo Schmidt e Bernardo Schmidt. São Paulo; Geração, 2009.

<sup>66</sup> EMEDIATO, Luiz Fernando. In: BOURNE, 2009, texto de quarta capa.

escritor britânico. A capa de *Lula do Brasil* era bastante similar ao cartaz de divulgação do filme, o que levou o produtor do longa-metragem, Luiz Carlos Barreto, a mover uma ação contra a editora por plágio. A Justiça, então, obrigou a editora a retirar a publicação das livrarias até que se providenciasse nova capa, além de pagar indenização, por danos morais, aos criadores da cinebiografia.<sup>67</sup>

Entre as biografias de estrangeiros traduzidas para o português, podem-se citar as de Charles Chaplin,<sup>68</sup> Marilyn Monroe,<sup>69</sup> Angelina Jolie<sup>70</sup> e Zinedine Zidane.<sup>71</sup> A maioria delas, conforme as informações de divulgação, promete revelar segredos da vida das personagens, como a suposta promiscuidade da mãe de Chaplin, detalhes da vida íntima de Monroe com Frank Sinatra, a excentricidade de Jolie quando adolescente.

Até mesmo na televisão, o gênero biográfico tem ganhado espaço. O canal pago Biography Channel, ou Bio, como é chamado, dedica-se "exclusivamente a retratar a vida de personalidades que fizeram e que fazem a história".<sup>72</sup> Assim, sua programação consiste na apresentação de relatos biográficos de celebridades, grandes empresários, famílias nobres e até de personagens fictícios, como Barbie ou Betty Boop.

Esse breve percurso pela produção biográfica evidencia o caráter abrangente da biografia na atualidade. Não é irrelevante o fato de que as personagens biografadas são tanto escritores, filósofos, pintores, músicos, quanto figuras ligadas às expressões da cultura de massa, cujas histórias, geralmente, alcançam grande sucesso editorial. A diversidade de obras reflete, assim, a diversidade de públicos leitores e até certo apetite para boatos, escândalos e fuxicos.

No caso das biografias de apelo popular, considerando-se os exemplos apontados, o que parece estimular a escrita biográfica é certa necessidade de satisfazer a curiosidade do leitor em torno da vida alheia, particularmente das

---

<sup>67</sup> ORLANDO, José Antônio. Justiça manda recolher biografia de Lula. *Hoje em dia*, 20/02/2010. Disponível em: <<http://www.hojeemdia.com.br/cmlink/hoje-em-dia/noticias/politica/justica-manda-recolher-biografia-de-lula-1.80897>>. Acesso em 17 jun. 2010.

<sup>68</sup> WEISSMAN, Stephen. *Chaplin: uma vida*. Tradução de Alexandre Martins. São Paulo: Larousse, 2010.

<sup>69</sup> TARABORRELLI, J. Randy. *A vida secreta de Marilyn Monroe*. São Paulo: Planeta, 2010.

<sup>70</sup> MERCER, Rhona. *Angelina Jolie: a história jamais contada da superstar que ousou ter tudo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2010.

<sup>71</sup> PHILIPPE, Jean; FORT, Patrick. *Zinedine Zidane*. São Paulo: Sá, 2008.

<sup>72</sup> CANAL a cabo The Biography Channel inicia transmissão em português dia 1º. In: *O Globo on-line*, 23 ago. 2008. Disponível em: <[http://oglobo.globo.com/cultura/revistadatv/mat/2008/08/23/canal\\_cabo\\_the\\_biography\\_channel\\_inicia\\_transmissao\\_em\\_portugues\\_dia\\_1\\_-547908228.asp](http://oglobo.globo.com/cultura/revistadatv/mat/2008/08/23/canal_cabo_the_biography_channel_inicia_transmissao_em_portugues_dia_1_-547908228.asp)>. Acesso em 18 set. 2010.

celebridades em evidência. Isso acaba apontando para outra marca contemporânea da indústria cultural, que é a de expor a vida pessoal e íntima nas revistas e sites de entretenimento. Fernando Morais, como biógrafo, condena essa tendência ao voyeurismo e afirma procurar ser honesto com o leitor, contando-lhe “tudo o que precisa saber” sobre a vida da personagem, mas sem cair na mera bisbilhotice, principalmente a respeito de assuntos graves ou delicados.<sup>73</sup> Embora a postura de Morais sobre o assunto pareça adequada a um biógrafo, é discutível sua afirmação sobre a pretensão de se abarcar a totalidade de uma vida em uma biografia, como se verá nos capítulos seguintes.

Nessa “onda biográfica” aqui esboçada, nesse contexto em que o gênero biográfico parece estar na ordem do dia para escritores e leitores, é possível situar os relatos de Olga. A grande popularidade alcançada por livros, filmes e peças teatrais sobre a personagem constitui parte de um fenômeno cultural maior, qual seja, o da elevada produção e consumo de biografias na atualidade.

A constatação desse fato não passa despercebida à academia, que, no âmbito dos estudos literários, tem-se voltado para a questão biográfica a partir de diversas frentes, das quais se podem destacar: a relação entre vida e obra de escritores de obras literárias, ancorada pela crítica biográfica contemporânea, a análise da biografia como gênero, a construção de uma história do gênero biográfico, a formação de determinados imaginários populares por meio da escrita biográfica, como é o caso deste estudo sobre as biografias de Olga Benario. Nesse sentido, apresenta-se, a seguir, um levantamento de trabalhos que abordaram especificamente o objeto desta dissertação.

Maria Tereza Ribeiro Baustein, da Universidade Federal de Alagoas, defendeu, em 2005, a tese *Biografia: um gênero híbrido entre jornalismo, literatura e história: análise das biografias “Olga” e “Chatô”, de Fernando Morais*.<sup>74</sup> A pesquisa realiza uma análise dos dois textos, que, segundo a autora, foram compostos com elementos do jornalismo, da literatura e da história, constituindo, assim, o gênero híbrido no qual se inscreveria a biografia.

No mesmo ano, a dissertação *A história como narrativa em Olga*, de Fernando Morais, foi defendida por Célia Maria de Paula.<sup>75</sup> O estudo, desenvolvido e

---

<sup>73</sup> MORAIS, 2008.

<sup>74</sup> BAUSTEIN, Maria Tereza Ribeiro. *Biografia: um gênero híbrido entre jornalismo, literatura e história: análise das biografias “Olga” e Chatô”, de Fernando Morais*. 2005. 177 p. Tese. (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2005.

<sup>75</sup> PAULA, Célia Maria de. *A história como narrativa em Olga, de Fernando Morais*. 2005. 110 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2005.

apresentado na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, parte da hipótese de que, embora faça uso de documentação histórica, o relato escrito por Moraes recebe o mesmo tratamento dos textos de ficção. Segundo esse ponto de vista, os elementos narrativos seriam estruturados de forma a criar uma personagem heroica em um texto agradável de ler, que, não fosse a referência histórica, poderia ser tomado como uma história ficcional.

Em 2007, Lindjane dos Santos Pereira desenvolveu a monografia *A biografia no âmbito do jornalismo literário: análise comparativa das biografias Olga, de Fernando Moraes, e Anayde Beiriz, paixão e morte na Revolução de 30, de José Joffily*, na Universidade Federal da Paraíba.<sup>76</sup> A autora analisa as obras referidas explorando as diferentes linguagens em jogo mediante a caracterização da biografia como um subgênero do jornalismo literário. Esse seria um tipo de escrita que mescla elementos do jornalismo e da literatura, praticada por escritores como Fernando Moraes, Ruy Castro e José Joffily.

Maria Valquíria Faria Serpa, em 2008, elaborou uma pesquisa, na área de Linguística, sobre a constituição das diversas posições identitárias ocupadas por Olga, "a partir das políticas de nomeação/predicação e representação flagradas na materialidade lingüística de alguns textos biográficos".<sup>77</sup> Dessa maneira, utilizando os pressupostos teóricos da pragmática e dos estudos culturais, a autora desenvolveu um estudo em torno da maneira pela qual Olga aparece nomeada ou identificada por seus vários biógrafos, marcas que poderiam revelar-lhes as concepções e/ou posicionamentos ideológicos.

As pesquisas arroladas, excetuando-se a última, apesar de suas diferenças de abordagem e de constituição do *corpus* de análise, têm em comum a questão da confluência de uma vertente histórica, ou jornalística, com outra literária, ou ficcional, em *Olga*, de Fernando Moraes. Tais trabalhos apontam para o caráter híbrido da biografia, que, embora seja um gênero antigo mantém sua atualidade e vitalidade, pois se inscreve entre os textos que dissolvem as fronteiras entre gêneros e discursos, característica da contemporaneidade.

---

<sup>76</sup> PEREIRA, Lindjane dos Santos. *A biografia no âmbito do jornalismo literário: análise comparativa das biografias Olga, de Fernando Moraes, e Anayde Beiriz, paixão e morte na Revolução de 30, de José Joffily*. 2007. 97 p. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social, Habilitação Jornalismo) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2007.

<sup>77</sup> SERPA, Maria Valquíria Faria. *A constituição identitária de Olga Benario: uma abordagem pragmática*. 2008. 211 p. Dissertação. (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

### 2.3 A biografia: entre fato e ficção

A biografia, gênero híbrido, ou impuro na expressão de François Dosse,<sup>78</sup> pertence ao domínio dos textos que mesclam fato e ficção. Se, por um lado, a escrita biográfica pauta-se pela referencialidade a uma realidade externa ao texto – no que se aproxima do discurso histórico e jornalístico –, por outro lado, ela se beneficia da possibilidade de invenção e criação – recursos próprios à literatura e à ficção. Assim, essas duas instâncias convivem, na biografia, sob constante tensão: a “vontade de produzir um vivido real passado”<sup>79</sup> debate-se com “o polo imaginativo do biógrafo, que deve refazer um universo perdido segundo sua intuição e talento criador”.<sup>80</sup> Não parece ser possível, por esse motivo, optar-se por uma ou outra dimensão, pois a biografia depende ao mesmo tempo das duas.<sup>81</sup>

Em seu trabalho, o biógrafo costuma empreender intensa pesquisa sobre os acontecimentos que envolveram a vida de sua personagem, a fim de construir um retrato, muitas vezes, com a pretensão de este ser o mais fiel possível. Ele recolhe, aqui e ali, os vestígios, os rastros, que, deixados pela passagem do tempo, constituem registro e testemunho do passado. E, por meio da ficção, costura esses dados dispersos, conferindo ao relato uma narratividade própria do gênero romanesco.

Na biografia, intenta-se recuperar, no plano da escrita, toda uma vida, retratando-a tal qual ela foi. Contudo, o empreendimento sempre estará em face de suas próprias impossibilidades, uma vez que a vida, em sua complexidade, é “um entretido constante de memória e olvido”.<sup>82</sup> Seria possível, então, escrever uma biografia? Se a vida nos escapa, inelutavelmente, entre os dedos, como fixá-la, apreendê-la pela escrita?

A possibilidade/impossibilidade da biografia é o que parece nortear as reflexões de Pierre Bourdieu presentes no célebre ensaio “A ilusão biográfica”,<sup>83</sup> publicado em 1986 nos *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. Embora o texto “francamente crítico”<sup>84</sup> de Bourdieu ofereça muitos argumentos contestáveis, de acordo com Dosse, ele tem sua importância verificada na medida em que desloca

---

<sup>78</sup> DOSSE, 2009, p. 55.

<sup>79</sup> DOSSE, 2009, p. 55.

<sup>80</sup> DOSSE, 2009, p. 55.

<sup>81</sup> DOSSE, 2009, p. 55.

<sup>82</sup> DOSSE, 2009, p. 55.

<sup>83</sup> BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de. AMADO, Janaína. *Usos & abusos da história oral* (org.). 8 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006. p. 183-191.

<sup>84</sup> DOSSE, 2009, p. 46.

alguns pressupostos fundamentais do pensamento sobre a biografia. Bourdieu inicia o ensaio criticando a noção de “história de vida”, originária do senso comum, bem como certa filosofia que concebe a história como uma sucessão de acontecimentos bem determinados.<sup>85</sup> Assim,

falar de história de vida é pelo menos pressupor – e isso não é pouco – que a vida é uma história e que [...] uma vida é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história. É exatamente o que diz o senso comum, isto é, a linguagem simples, que descreve a vida como um caminho, uma estrada, uma carreira [...], ou como um encaminhamento, isto é, um caminho que percorremos e que deve ser percorrido, um trajeto, uma corrida, um *cursus*, uma passagem, uma viagem, um percurso orientado, um deslocamento linear [...], que tem um começo [...], etapas e um fim [...].<sup>86</sup>

Para Bourdieu, pensar a vida humana em termos de uma história linear, com princípio, meio e fim bem definidos, implica concebê-la segundo uma visão simplista, unidirecional, linear, que ocultaria sua verdadeira complexidade. Seu argumento é reforçado pela insistência nas imagens que remetem à ideia de um deslocamento retilíneo.

Um dos pressupostos dessa teoria é, segundo Bourdieu, considerar a vida um todo coerente, unitário, que, iniciando-se no nascimento ou princípio, no duplo sentido de começo e razão de ser, segue uma ordem lógica até ser arrematado pela morte, fim, no duplo sentido de término e objetivo. Embora esta seja uma concepção arraigada no senso comum – a *doxa*, segundo Roland Barthes –, constituindo parte de nosso “saber tácito”,<sup>87</sup> não é difícil perceber que a vida não segue um fio contínuo e lógico, mas é entrecortada por falhas, dispersões, fraturas. Em nossa experiência cotidiana, por exemplo, basta tentarmos reconstituir um determinado acontecimento de nossa vida para nos vermos cair em confusões, esquecimentos, equívocos e desenganos, não conseguindo recuperar o fato “tal qual ele foi”.

Bourdieu localiza os primeiros questionamentos sobre a vida como existência dotada de sentido, como significação e orientação, no mesmo momento em que o romance, marcando o advento da modernidade, abandona a estrutura linear que até então lhe fora característica. Com essa ruptura, operada na e pela

---

<sup>85</sup> BOURDIEU, 2006, p. 183-184.

<sup>86</sup> BOURDIEU, 2006, p. 183-184.

<sup>87</sup> 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. p. 957-987. p. 957.

ficção, a compreensão do que é considerado real também se desestabiliza, o que torna as palavras de Allain Robbe-Grillet paradigmáticas:

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 imprevisível, fora de propósito, aleatório.<sup>88</sup>

Essa fragmentação percebida na vida e buscada pelo romance terá consequências, também, na construção de identidades. A identidade, entendida como a constância em si mesmo em todos os tempos e espaços, “dispõe de todo tipo de instituições de totalização e de unificação do eu”.<sup>89</sup> A mais evidente, dentre todas, é o nome próprio. Por meio dessa instituição, o ser humano adquire uma identidade social constante e durável, que lhe garante uma estabilidade em todos os seus possíveis campos de atuação, “em todas as suas histórias de vida possíveis”.<sup>90</sup> Portanto,

o nome próprio é o atestado visível da identidade do seu portador através dos tempos e dos espaços sociais, o fundamento da unidade de suas sucessivas manifestações em registros oficiais, *curriculum vitae*, *cursus honorum*, ficha judicial, necrologia ou biografia, que constituem a vida na totalidade finita, pelo veredicto dado sobre um balanço provisório ou definitivo.<sup>91</sup>

Por meio dessa análise, Bourdieu demonstra que por trás do nome próprio inscreve-se um complexo conjunto de instituições sociais e jurídicas que determinam o estado civil<sup>92</sup> de um indivíduo, isto é, sua situação diante das diversas instâncias civis. É o nome próprio que asseguraria que “fulano é fulano” em qualquer posição que “fulano” ocupar. Nesse sentido, o nome seria um artifício, uma ficção criada para garantir a constância naquilo que é variável, ou seja, o caos dos acontecimentos cotidianos de uma existência individual inserida em um complexo de relações sociais.

Uma vida, segundo essa perspectiva, só poderia ser reconstruída se for levado em consideração um conjunto social mais amplo, pois um indivíduo não se constitui isoladamente, mas, sim, no contexto social de seus diversos campos de atuação. A metáfora da vida como um percurso, um caminho, dá lugar, para Bourdieu, à imagem de uma estrutura ramificada, radicular, de cujo eixo principal

<sup>88</sup> ROBBE-GRILLET, [s.d.] *apud* BOURDIEU, 2006, p. 185.

<sup>89</sup> BOURDIEU, 2006, p. 186.

<sup>90</sup> BOURDIEU, 2006, p. 186.

<sup>91</sup> BOURDIEU, 2006, p. 187.

<sup>92</sup> BOURDIEU, 2006, p. 188.

partem inúmeros ramos, os quais, por sua vez, se abrem em outros, e assim sucessivamente.

Por um lado, a descoberta da “ilusão biográfica” e a desconfiança nas noções de totalidade e unidade do sujeito e de continuidade e linearidade do tempo contribuem para um olhar mais crítico sobre as questões teóricas ligadas à biografia. Por outro lado, porém, de acordo com Dosse, Bourdieu peca por excesso de estruturalismo, pois, ao recusar qualquer pertinência do sujeito ao nome próprio, torna o indivíduo demasiadamente esquemático, desprovido de historicidade.<sup>93</sup> As existências individuais, na visão bourdieusiana, seriam tomadas como manifestações de uma estrutura social rígida, determinada por “causalidades sistêmicas”.<sup>94</sup> Tal postura exageradamente estruturalista, no entanto, revela-se insuficiente, uma vez que é indiferente à percepção das idiosincrasias na constituição das identidades.

Outra reflexão sobre o fazer biográfico, também originada das ciências sociais, pode ser encontrada no ensaio de Giovanni Levi, intitulado “Usos da biografia”.<sup>95</sup> Levi, um dos precursores da micro-história italiana,<sup>96</sup> destaca o expressivo interesse de historiadores pelo gênero biográfico naquele momento (1989) e analisa alguns dos aspectos envolvidos nessa questão.

Logo no início do texto, Levi ressalta as “relações entre história e narrativa”<sup>97</sup> características do gênero biográfico. Para o autor, é a biografia que permite à história apropriar-se de questionamentos e técnicas peculiares à literatura, o que influencia decisivamente o trabalho dos historiadores.<sup>98</sup> Assim, ao sinalizar a aproximação cada vez maior entre romancistas e historiadores, Levi reafirma a contribuição da literatura para a história não apenas em relação às técnicas narrativas e recursos de construção, mas também aos novos tipos de fontes de pesquisa. Perguntando-se se é possível escrever a vida de um indivíduo,<sup>99</sup>

---

<sup>93</sup> DOSSE, 2009, p. 209.

<sup>94</sup> DOSSE, 2009, p. 214.

<sup>95</sup> LEVI, Giovanni. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de. AMADO, Janaína. *Usos & abusos da história oral* (Org.). 8 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006. p. 167-182.

<sup>96</sup> O termo “micro-história” refere-se à abordagem historiográfica que procura tratar dos problemas históricos em escala reduzida, recorrendo, para isso, à análise do cotidiano de comunidades específicas, de biografias de pessoas desconhecidas, dentre outros procedimentos (cf. 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).

<sup>97</sup> LEVI, 2006, p. 168.

<sup>98</sup> LEVI, 2006, p. 168.

<sup>99</sup> LEVI, 2006, p. 169.

Levi procura, partindo de um breve percurso pelo romance moderno, de Sterne e Diderot, não responder a essa interrogação, mas evidenciar seus desdobramentos do ponto de vista da constituição dos sujeitos e sua apreensão pela escrita.

No século XVIII, as tentativas de construir a imagem de “um homem complexo, contraditório, cujo caráter, opiniões e atitudes estavam em perpétua formação”,<sup>100</sup> acarretaram uma crise, primeiro, na autobiografia e depois na biografia. Tal crise põe em foco, sobretudo, a dissociação entre a percepção de si e a personagem social, ou seja, a forma como uma pessoa é vista diante dos universos sociais. Esse momento crítico revela, ainda, a “extrema fragmentação de uma biografia individual”,<sup>101</sup> a incapacidade de a biografia apreender o que poderia ser visto como uma “essência” do sujeito, a oscilação entre a crença absoluta na autobiografia e um completo ceticismo em relação a ela. As indagações em torno do gênero biográfico surgidas nessa época são relevantes ainda nos dias atuais, pois colocam em discussão ideias ingênuas ou equivocadas sobre as possibilidades da escrita biográfica.

De acordo com Levi, como tentativa de escape à crise, investiu-se nas ditas biografias morais, que renunciavam “à exaustividade e à veracidade individuais para buscar um tom mais didático”.<sup>102</sup> Buscou-se, dessa forma, criar obras que descreviam comportamentos sociais generalizados, com vista a servirem de exemplos aos leitores. Entretanto, no século XX, com o advento da psicanálise e de novas formas do fazer literário, a crise reapareceu, e a biografia voltou a entrar em discussão. Os historiadores, então, conscientes dessas questões, além de “fascinados com a riqueza das trajetórias individuais e ao mesmo tempo incapazes de dominar a singularidade irredutível da vida de um indivíduo”,<sup>103</sup> tratam o tema da biografia de modos diversificados. Levi elabora, desse modo, uma tipologia das tendências da abordagem biográfica que poderiam ser resumidas a: prosopografia e biografia modal (que ilustram os comportamentos sociais frequentes); biografia e contexto (as vicissitudes biográficas são interpretadas à luz de um contexto); biografia e casos extremos (o contrário da anterior: as biografias são utilizadas para se explicar um contexto); biografia e hermenêutica (o material biográfico está sujeito a diferentes interpretações, possuindo, portanto, significados distintos).

---

<sup>100</sup> LEVI, 2006, p. 170.

<sup>101</sup> LEVI, 2006, p. 170.

<sup>102</sup> LEVI, 2006, p. 172.

<sup>103</sup> LEVI, 2006, p. 174.

Desse modo, Levi salienta a importância da perspectiva de Bourdieu sobre a biografia, ao mesmo tempo em que a coloca em discussão. Sem abandonar totalmente a ideia de uma "ilusão biográfica", Levi demonstra como o contexto social se torna fator determinante à escrita do sujeito. Não cai, entretanto, em um radicalismo estrutural, como Bourdieu, que estaria entre aqueles que "preferem salientar mais os elementos de determinação, necessários e inconscientes".<sup>104</sup> Levi toma o sujeito em sua complexidade, em sua permanente tensão entre o individual e o social, e, ao fazê-lo, sinaliza o caminho tortuoso seguido pela escrita biográfica.

Como se tem procurado demonstrar, o gênero biográfico transita, de forma a diluir as fronteiras, entre os territórios da ficção e da história. Contudo, Philippe Lejeune, num primeiro momento, parece rejeitar o entrecruzamento das duas instâncias ao opor a biografia aos chamados textos estritamente ficcionais. Com efeito, em um dos primeiros e mais tradicionais ensaios<sup>105</sup> sobre o grande tema de seus estudos, a autobiografia, ele afirma:

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos *referenciais*: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma 'realidade' externa ao texto e a se submeter, portanto, a uma prova de *verificação*. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o 'efeito de real', mas a imagem do real. Todos esses textos referenciais comportam então o que chamarei de *pacto referencial*, implícito ou explícito, no qual se incluem uma definição do campo do real visado e um enunciado das modalidades e do grau de semelhança aos quais o texto aspira.<sup>106</sup>

Nessa seção de "O pacto autobiográfico", denominada "Cópia autenticada", Lejeune, com base nos critérios de identidade, semelhança e modelo, dispõe-se a diferenciar a biografia da autobiografia, colocando-as em posições contrárias. Mas, para o autor, ambos os tipos de texto, considerados estritamente referenciais, seriam opostos às formas ficcionais, que não teriam um compromisso com a "realidade" que lhes é exterior. Os relatos biográficos, desse modo, engendrariam o chamado pacto referencial, que, estabelecido entre autor e leitor, determinaria as condições de leitura desse tipo de obra: se o texto é rotulado "biográfico", ele deve ser tomado como semelhante a um determinado real.

---

<sup>104</sup> LEVI, 2006, p. 180.

<sup>105</sup> LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: \_\_\_\_\_; NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 13-47 (Coleção Humanitas).

<sup>106</sup> LEJEUNE, 2008, p. 36 (grifos do autor).

Poucos anos após a publicação de "O pacto autobiográfico", Lejeune realizou, em "O pacto autobiográfico (*bis*)",<sup>107</sup> uma releitura de suas teorias partindo das críticas e discussões provocadas pelo ensaio, particularmente por seu teor francamente normativo. Aproveitando as contribuições fornecidas por esses debates, ele avalia os pontos problemáticos de suas análises e procura dar-lhes novo tratamento, o que também foi bastante contestado. Por isso, outro diagnóstico sobre o pacto autobiográfico é empreendido após trinta anos, quando Lejeune retoma e discute suas ideias surgidas no campo da autobiografia e da ficção.<sup>108</sup> Entretanto, permanece inalterada sua perspectiva que tende a opor a ficção à realidade, colocando, de um lado, as narrativas ficcionais (romances, contos, novelas), e, do outro, os textos ditos referenciais, tais como biografia, autobiografia, textos históricos e científicos. Essa postura parece discutível, pois, por ser limitada e redutora, não deixa entrever completamente a multiplicidade e a complexidade das obras que jogam com tais categorias, como é o caso dos retratos biográficos de Olga Benario, objeto de investigação desta dissertação.

Pares opositivos, tais qual o ficção *versus* realidade pressuposto por Lejeune, originam-se geralmente do senso comum, que, tão criticado por Bourdieu e por Barthes, tende a explicar o mundo em termos de categorias contrárias entre si. Partindo dessa constatação, Wolfgang Iser propõe, no ensaio "Os atos de fingir ou que é fictício no texto ficcional", que o par ficção/realidade seja substituído por uma relação triádica, da qual participaria um terceiro elemento, o imaginário:

Como o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário.<sup>109</sup>

O fictício do texto ficcional não seria, pois, delineado por ser contrário e refratário à realidade, mas pela preparação de um imaginário com uma finalidade específica. Por essa perspectiva, os termos da tríade não se definem por si mesmos, mas, sim, de um mútuo relacionamento entre eles, deslocando, assim, a abordagem ontológica dos conceitos para uma abordagem relacional.<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico (*bis*). In: \_\_\_\_\_, 2008, p. 48-69.

<sup>108</sup> LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico, 25 anos depois. In: \_\_\_\_\_, 2008, p. 70-85.

<sup>109</sup> ISER, 2002, p. 957.

<sup>110</sup> BRANDÃO, Luis Alberto. Ficções iserianas. In: \_\_\_\_\_ (org.). *Transgressões à obra de Wolfgang Iser*. Cadernos de Pesquisa, n. 42. Belo Horizonte, NAPq/FALE/UFMG, nov. 2003. p. 5-12. p. 7.

A literatura de ficção, nesse sentido, não se contrapõe aos discursos ditos referenciais, uma vez que mantém estreita ligação com a “realidade”. Umberto Eco, em “Protocolos ficcionais”, propõe algumas reflexões sobre a relação entre textos ditos não ficcionais e os considerados ficcionais.

De acordo com Eco, a distinção entre os dois tipos de texto é sugerida por alguns teóricos em termos de narrativas natural e artificial. Enquanto a primeira trataria de relatos que aconteceram na “realidade”, a segunda seria representada pela ficção. Eco problematiza essa definição teórica ao analisar sinais ficcionais em narrativas ditas naturais e artificiais, mostrando, com vários exemplos, como umas podem ser tomadas pelas outras. Ele conclui que “não existe um sinal incontestável de ficcionalidade”,<sup>111</sup> embora possa haver elementos paratextuais, ou seja, informações que não constituem propriamente o texto, mas que o cercam. Assim, o que ocorre é que “não decidimos entrar num mundo ficcional; de repente nos vemos dentro desse mundo”.<sup>112</sup>

Assim, é possível afirmar que, para Eco, o contrato ficcional, evidenciado desde o título do ensaio pelo uso da palavra “protocolos”, realiza-se ou por meio de marcas ficcionais explícitas, ou por uma gradativa familiarização com o texto até que se perceba que se está em um mundo não real. Pode acontecer, porém, que a experiência continuada de leitura de romances leve o leitor a não saber exatamente em que terreno está, acreditando, por exemplo, na existência real de acontecimentos e personagens ficcionais. Essa crença, às vezes, é reforçada pelo aparecimento da personagem de certo romance em outra obra ficcional. Quando isso ocorre, ela terá adquirido cidadania no mundo real, libertando-se da história que lhe deu origem.<sup>113</sup> Beth Brait, por exemplo, lembra que não raro os leitores de Arthur Conan Doyle, estando em Londres, dirigem-se à Baker Street, nº 221 B, “na esperança de ali encontrar os aposentos, o laboratório e os velhos livros de Sherlock Holmes”.<sup>114</sup>

O inverso também costuma acontecer, isto é, uma personagem real pode saltar para o universo da ficção, tornando-se difícil dissociar o ser empírico de sua imagem construída pelas palavras. Aqui, faz-se referência, sobretudo, à biografia,

---

<sup>111</sup> ECO, Umberto. Protocolos ficcionais. In: \_\_\_\_\_. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 123-147. p. 131.

<sup>112</sup> ECO, 1994, p. 131.

<sup>113</sup> ECO, 1994, p. 132.

<sup>114</sup> BRAIT, Beth. *A personagem*. 7 ed. São Paulo: Ática, 2004. (Série Princípios)

que, com suas doses de realismo e ficção, talvez seja o gênero que mais contribua para o que se poderia chamar de “ficcionalização”.

Os retratos biográficos de Olga Benario Prestes representam, desse ponto de vista, um exemplo singular. Como se verá nos próximos capítulos desta dissertação, Olga, por meio de sua reconstituição em tantas biografias, pode ser considerada uma personagem, uma mulher de papel: protagonista de um romance que tem como pano de fundo o Brasil da década de 1930, personagem-símbolo da resistência ao fascismo, mártir do movimento comunista, heroína da política nacional.

Marília Rothier Cardoso, analisando a “reportagem-biografia”<sup>115</sup> escrita por Fernando Morais, explica que Olga recebeu “uma caracterização tão completa quanto fascinante”,<sup>116</sup> e isso resultou “da combinação – conforme doses prescritas por biógrafos experimentados – de informações e imaginação, de forma que esta preencha as lacunas daquelas”.<sup>117</sup> Assim, “de tão próxima e conveniente, Olga – e o título do livro, propositalmente, se limita ao primeiro nome – ganha a distância das heroínas ficcionais”.<sup>118</sup>

A ficção não se restringe somente ao campo da literatura. Iser chama a atenção para sua presença tanto nos mais variados discursos quanto em diversas práticas sociais. Entretanto, a ficção da literatura é a única que se mostra enquanto tal:

as ficções não só existem como textos ficcionais; elas desempenham um papel importante tanto nas atividades do conhecimento, da ação e do comportamento, quanto no estabelecimento de instituições, de sociedades e de visões de mundo. De tais modalidades de ficção, as ficções do texto ficcional da literatura se diferenciam pelo desnudamento de sua ficcionalidade. A própria indicação do que pretendem ser altera radicalmente sua função face àquelas que não se mostram como tais.<sup>119</sup>

Assim, embora estejam presentes nos mais variados discursos e práticas, as ficções, neles, são escamoteadas e aparecem como tal apenas no texto literário. O discurso filosófico, por exemplo, procura ocultar seu caráter ficcional, embora exista uma tendência, na tradição empirista, à desmitificação de suas ficções.

---

<sup>115</sup> CARDOSO, Marília Rothier. Biografia: Quem tem medo da ficção. In: *Matraga*, n. 1, Rio de Janeiro, mai. 1987. p. 13-17. p. 14.

<sup>116</sup> CARDOSO, 1987, p. 15.

<sup>117</sup> CARDOSO, 1987, p. 15.

<sup>118</sup> CARDOSO, 1987, p. 15.

<sup>119</sup> ISER, 2002, p. 970.

O autodesnudamento do fictício, na literatura, ocorre por meio do “como se”, que coloca o mundo representado entre parênteses e, dessa forma, transgredido. Em consequência, não se podem aplicar critérios de verdade a respeito desse mundo. O texto ficcional

contém muitos fragmentos identificáveis da realidade [...]. Assim, retorna ao texto ficcional uma realidade de todo reconhecível, posta agora, entretanto, sob o signo do fingimento. Por conseguinte, este mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser entendido apenas como se o fosse. [...] Pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um *como se*. O pôr entre parênteses explicita que todos os critérios naturais quanto a este mundo representado estão suspensos.<sup>120</sup>

Observa-se, portanto, que o fingir altera o mundo representado na ficção em função do “como se”, que, de acordo com Iser, “não é idêntico nem ao real nem ao imaginário; à diferença do imaginário, ele é dotado de forma, e à diferença do real, é irreal”. Assim, a ficção confere forma ao imaginário ao mesmo tempo em que irrealiza o real. O “como se” imprime tal sentimento de verdade, tal verossimilhança, aos textos ficcionais que, embora revele sua ficcionalidade, pode nos levar a confundir os mundos imaginários e o dito mundo real.

Para Eco, os textos ficcionais tendem a se confundir com os textos ditos não ficcionais, particularmente ao se considerar um confronto de obras literárias e históricas. Em Hayden White, encontramos uma afirmação que pode reforçar essa tese:

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.<sup>121</sup>

Proeminente historiador da chamada linha construtivista, que acolheu a imaginação como uma das vias de constituição do conhecimento histórico, White defende, em “As ficções das representações factuais”, que entre o discurso histórico e o literário, do ponto de vista da forma, há mais semelhanças que diferenças. Ao iniciar o ensaio, ele se previne contra prováveis e possíveis objeções, afirmando que não interessa tanto a natureza dos eventos de que se ocupam historiadores e romancistas, mas, sim, o grau de aproximação entre seus respectivos discursos.

---

<sup>120</sup> ISER, 2002, p. 972-973.

<sup>121</sup> WHITE, Hayden. *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). p. 137-138.

Demonstra que o critério de coerência, comumente aplicado à ficção, e o de correspondência, atribuído à história, devem valer igualmente para os dois campos. Assim, “a história não é menos uma forma de ficção do que o romance é uma forma de representação histórica”.<sup>122</sup> O argumento de White coloca em xeque aquelas já aludidas concepções que opõem, de um lado, a história como registro do que aconteceu (fato / verdade / realidade), e, de outro, a ficção como relato do que poderia ter acontecido (fantasia / invenção / imaginação).

White demonstra que nem sempre história e ficção estiveram em lados contrários. Até a Revolução Francesa, a historiografia não era mais que um ramo da literatura. As técnicas de construção ficcional – artifícios retóricos, figuras de palavras e de pensamento – geralmente eram empregadas na escrita da história. No começo do século XIX, porém, os historiadores voltaram-se contra esses procedimentos, pois tornou-se convencional “identificar a verdade com o fato e considerar a ficção o oposto da verdade”.<sup>123</sup> A mudança no entendimento da ficção em face da história fez surgir a ilusão de que o discurso histórico pudesse ser o depositário fiel da “verdade” do que aconteceu no passado. Ao romance, via ficção, caberia a representação dos eventos imaginados, irrealis, fantasiosos.

Esse rompimento entre história e literatura tem lugar no momento em que a historiografia passa a se constituir como uma disciplina distinta, reivindicando para si o estatuto de cientificidade característico das correntes filosóficas vigentes naquele período, reunidas sob a égide do positivismo. Essa abordagem excessivamente realista da história encontra seu paradigma em Ranke, que, em sua célebre formulação, refletia a pretensão da “ciência” histórica naquele momento: trazer à tona, pelo método científico, o passado “tal qual ele foi”. Todavia, White lembra que “os fatos não falam por si mesmos, mas [...] o historiador fala por eles, fala em nome deles, e molda os fragmentos do passado num todo cuja integridade é – na sua representação – puramente discursiva”.<sup>124</sup>

A historiografia assim constituída encontrou, no método de análise das fontes primárias, os documentos, seu modelo ideal, o qual ainda hoje, “apesar de todas as críticas, perdura como cânone histórico”.<sup>125</sup> O documento, registro de determinados elementos observáveis ou observados no mundo e incontestável por

---

<sup>122</sup> WHITE, 2001, p. 138.

<sup>123</sup> WHITE, 2001, p. 139.

<sup>124</sup> WHITE, 2001, p. 141.

<sup>125</sup> SEABRA, Silvana. História e literatura: a teoria de Wolfgang Iser na escrita da história. In: BRANDÃO, Luis Alberto. *Transgressões à obra de Wolfgang Iser*. Cadernos de Pesquisa, n. 42. Belo Horizonte, NAPq/FALE/UFMG, nov. 2003. p. 71-96, p. 77.

princípio, forneceria dados fidedignos para o relato dos acontecimentos, conferindo à história *status* de autenticidade e veracidade. Entretanto, Luís Costa Lima pondera que os documentos em si constituem um material primeiro para o historiador, que precisa filtrá-los e coordená-los por meio da teoria.<sup>126</sup> O historiador deve eleger a teoria que julgar mais adequada para tratar os documentos que tem à disposição. O gesto de escolha de uma teoria já implica uma marca de subjetivação, pois “nenhum uso do documento é neutro; um documento adquire um peso x ou y em função da interpretação que se lhe empresta”.<sup>127</sup> Desse modo, reflete Costa Lima, o caráter “científico” da história é comprometido em razão das diferentes interpretações que um mesmo objeto histórico pode oferecer.

Outro aspecto que se encontra na base da crítica a essa historiografia positivista diz respeito à linguagem. Muitos historiadores, segundo White, não costumam ter uma autoconsciência linguística sobre seu objeto de investigação e, conseqüentemente, são inclinados “a tratar a linguagem como se fosse um veículo transparente da representação”.<sup>128</sup> Eles não se ocupariam, em suas obras, dos problemas próprios à linguagem, ao contrário do que comumente ocorre entre romancistas, poetas, grandes filósofos da história e historiadores clássicos. Além disso, assim como toda interpretação, “toda linguagem é contaminada politicamente”,<sup>129</sup> ou seja, nenhuma linguagem é neutra, isenta de ideologias. Não seria possível, pois, construir um discurso histórico objetivo e parcial, como pretendem os historiadores orientados pela perspectiva científicista.

Nessa mesma direção, está a análise do texto histórico feita por Wander Melo Miranda em *Corpos escritos*. Para o crítico, “um acontecimento do passado não existe para nós por ter ocorrido um dia, mas por *sabermos* que ocorreu um dia, mediante sua interpretação pelo cronista ou pelo historiador”.<sup>130</sup> Só chegamos a conhecer os fatos ocorridos por meio do discurso, sem o qual tais acontecimentos jamais existiriam para nós. É por isso que Paul Valéry, de acordo com Miranda, desconfiava da história, que, como toda escrita, “não é um vidro transparente através do qual a realidade pode ser vista, mas um fator de opacidade, um

---

<sup>126</sup> LIMA, Luiz Costa. Documento e ficção. In: \_\_\_\_\_. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. p. 187-242. p. 197.

<sup>127</sup> LIMA, 1986, P. 199.

<sup>128</sup> WHITE, 2001, p. 143

<sup>129</sup> WHITE, 2001, p. 145.

<sup>130</sup> MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1992. p. 146 (grifo nosso).

obstáculo a ser superado”.<sup>131</sup> Ainda segundo Miranda, Barthes critica a pretensa objetividade do texto histórico, considerando que ela representa uma forma particular do imaginário, produto de uma ilusão referencial. Isso ocorre na medida em que o historiador pretende “deixar que o discurso fale sozinho, abrigado detrás da suposta onipotência do referente, sem ter ninguém para assumir o enunciado”.<sup>132</sup> Intenta-se, desse modo, eximir o enunciado histórico de sua enunciação, mas essa tentativa será sempre fracassada e ilusória, pois o sujeito não deixa de se inscrever naquilo que diz.

Para White, o que distingue os grandes historiadores e filósofos da história “de seus congêneres menos interessantes”<sup>133</sup> é a “sensibilidade a protocolos linguísticos alternativos, vazados nos modos da metáfora, metonímia, sinédoque e ironia”.<sup>134</sup> A contrapelo de um aparato linguístico transparente, simplista, almejado por historiadores mais ingênuos, surgem as formas de discurso histórico construídas segundo as mesmas técnicas empregadas pelos escritores de obras literárias.

Evidencia-se, assim, a proximidade entre a ficção e a história, que, embora constituam meios distintos de tematização do mundo, guardam significativas semelhanças. A ficção é mais bem caracterizada não por contraste à realidade, mas por um modo específico de relacionamento entre o real e o imaginário. Revela-se como um componente fundamental da literatura, particularmente para a narrativa, ao mesmo tempo em que marca presença, também, na filosofia, nas ciências, na história. Esta última reconheceu, a partir do século XX e segundo certas orientações teóricas, notadamente a construtivista, a precariedade da ambição de uma reprodução fiel dos acontecimentos, de contar o passado tal qual ele foi, isentando-se de quaisquer traços de subjetividade ou inventividade. Esse reconhecimento possibilitou a identificação das ficções e do teor imaginativo da representação factual, o que a faz caminhar lado a lado com a literatura.

Do entrecruzamento entre esses dois domínios, com suas flagrantes semelhanças e diferenças, beneficia-se a escrita biográfica. A biografia oscila entre sua filiação à história e sua inclusão entre os gêneros literários e ficcionais, situando-se em uma posição de limiar, conforme atestam os autores aqui elencados. Esse duplo pertencimento parece ser a razão da existência de variadas

---

<sup>131</sup> MIRANDA, 1992, p. 146.

<sup>132</sup> MIRANDA, 1992, p. 146.

<sup>133</sup> WHITE, 2001, p. 145.

<sup>134</sup> WHITE, 2001, p. 145.

formas do fazer biográfico, uma vez que se afastam ou se aproximam mais da história ou da ficção. Tal diversidade pode ser constatada tanto por um ponto de vista diacrônico, ao se realizar um percurso pelas obras biográficas desde o seu surgimento até os dias de hoje, quanto por uma perspectiva sincrônica, levando-se em consideração as biografias escritas em determinada época histórica.

## **2.4 Retratos pintados, retratos escritos**

A biografia, por constituir uma narrativa específica dos acontecimentos significativos da vida do sujeito, deixa transparecer, no texto, as características físicas, bem como os traços da personalidade do biografado. Assim, ao compor um perfil tanto físico quanto psicológico da personagem, a biografia pode ser considerada uma espécie de retrato, que é representação imagética de um indivíduo.

O retrato pode ser definido como “imagem em duas ou três dimensões de uma pessoa real. Desenhada, pintada, gravada, esculpida ou fotografada, pode abranger somente a cabeça, mostrar, além desta, uma parte do corpo ou ainda a pessoa por inteiro”.<sup>135</sup> Como forma de manifestação artística, o retrato, dessa forma, compreenderia diferentes meios de expressão, mas o objeto de interesse seria sempre o mesmo: a pessoa. Desde as pinturas rupestres até as modernas fotografias digitais, o ser humano aparece invariavelmente na posição de protagonista de tal forma de arte. É por isso que o retrato provoca o interesse não somente de estudiosos da arte, mas também dos antropólogos e sociólogos em suas pesquisas sobre a cultura ou a sociedade.

Essa conceituação evidencia dois aspectos fundamentais para a construção de retratos: a ideia de referente ou modelo, “imagem [...] de uma pessoa real”, e a de seleção ou recorte, “pode abranger somente a cabeça, mostrar, além desta, uma parte do corpo ou ainda a pessoa por inteiro”. Verifica-se que, em certa medida, tais noções podem ser aplicadas, também, à escrita biográfica, e, com base nelas, é possível estabelecer uma analogia entre o retrato e a biografia.

Sob a perspectiva apontada, um retrato – seja pintura, desenho, escultura, gravura ou fotografia – exhibe a imagem de determinada pessoa “real”, isto é, de “carne e osso” pertencente ao mundo empírico, cuja aparência pode ser apreendida em linhas, cores e formas. Segundo Francis Wolff, uma imagem torna presente aquilo que, por algum motivo, está ausente, isto é, ela “representa”, e o faz por

---

<sup>135</sup> MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de termos artísticos*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1998.

meio da reprodução de alguns traços do objeto a que remete.<sup>136</sup> Ainda de acordo com Wolff, uma imagem não pode conter “todos os traços de seu modelo, sob pena de se confundir com ele”.<sup>137</sup> A imagem, portanto, constitui-se por meio da semelhança, mas também da diferença, que funda a distinção entre o objeto imitado e sua imitação.

Esse conceito de retrato pode ser contestado por meio de alguns argumentos. Primeiramente, como já discutido, a própria definição de “real” passa, na contemporaneidade, por um movimento de desestabilização que aponta para a realidade não como algo pré-dado, evidente por si mesmo, mas como produto de uma construção. Em segundo lugar, o retrato pode ser a “imagem de uma pessoa (real ou imaginária)”.<sup>138</sup> Logo, o modelo da imagem estampada no retrato poderia encontrar-se tanto na dita realidade quanto na imaginação de quem a produziu.

A questão do referente na biografia tende a complexificar-se ainda mais. De acordo com Lejeune, o modelo é o real ao qual o enunciado pretende se assemelhar, observando-se os critérios de exatidão, no que diz respeito à informação, e de fidelidade, em relação à significação. Sob essa perspectiva, um relato biográfico deve conter dados exatos, isto é, passíveis de serem comprovados extratextualmente, e constituir um enunciado coerente com a realidade que lhe deu origem, ou seja, fiel a ela. Assim, o modelo da biografia, segundo Lejeune, é “a vida de um homem ‘tal como foi’”.<sup>139</sup>

Esse modelo, no entanto, é impossível de ser alcançado plenamente. Antonio Candido lembra que “o conhecimento dos seres é fragmentário”.<sup>140</sup> Assim, o texto biográfico revelará apenas fragmentos da vida de alguém, costurados de forma a criar a ilusão da totalidade. E esse processo de reconstrução fica sujeito ao olhar do biógrafo, influenciado por suas visões de mundo, posicionamentos ideológicos, experiências de vida, concepções estéticas. O retrato biográfico assemelha-se, assim, ao seu modelo, mas essa semelhança, de acordo com Lejeune, constitui, para a biografia, seu “impossível horizonte”.<sup>141</sup>

---

<sup>136</sup> WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. Tradução de Eric Roland Rene Heneault. In: NOVAIS, Adauto (org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2005. p. 1-28. p. 4.

<sup>137</sup> WOLFF, 2005, p. 6.

<sup>138</sup> DICIONÁRIO eletrônico Houaiss da língua portuguesa.

<sup>139</sup> LEJEUNE, 2008, p. 38.

<sup>140</sup> CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção Debates, 1).

<sup>141</sup> LEJEUNE, 2008, p. 39.

O outro aspecto do retrato que vale a pena considerar é o da seleção ou recorte. A definição aqui discutida ressalta que a focalização da imagem da pessoa pode compreender o corpo inteiro, somente a cabeça ou a cabeça e uma parte do corpo. Dependendo do que aparece no retrato, é possível fazer uma leitura sobre as escolhas que faz o artista e as implicações que delas possam advir. Existe uma lenda sobre o rei Tarmelão<sup>142</sup> que se mostra particularmente ilustrativa para essas reflexões.

Conta-se que o soberano tinha um grande nariz e, por isso, nunca deixou que lhe reproduzissem a imagem. Seu filho, consciente de que o rei deveria deixar um retrato para a posteridade, procurou dissuadi-lo da teimosia. Assim, Tarmelão concordou em deixar-se retratar, mas com uma condição: se a obra não ficasse do seu agrado, o artista seria imediatamente condenado à morte. A despeito do perigo, muitos pintores do reino se propuseram a realizar a tarefa. O primeiro desenhou o rei com seu desmedido nariz. Ao ver o retrato, Tarmelão ficou furioso e logo mandou executar o homem. O segundo artista optou por atribuir a seu senhor um nariz fino e delicado. Sentindo-se ridicularizado, o monarca deu-lhe o mesmo destino do primeiro. Por fim, o terceiro pintor, conhecendo a paixão do rei pela caça, desenhou-o empunhando arco e flecha em posição de ataque, o que deixou o nariz escondido pelo braço estendido. Satisfeito com o resultado, Tarmelão recompensou grandemente o esperto retratista.

Enquanto o primeiro pintor optou por representar o modelo “tal como era”, o segundo tentou deturpá-lo, maquiá-lo. Já o terceiro soube fazer um recorte e uma simulação da figura do rei, omitindo um detalhe que não interessaria retratar e produzindo uma imagem fingida.

Assim também parece ocorrer na biografia. Dependendo da seleção que se faça, privilegiando certos aspectos ou acontecimentos em detrimento de outros, o biógrafo irá traçar determinado perfil da personagem. Desse modo, uma mesma vida, como a de Olga Benario, pode dar origem a diversas biografias, formando uma galeria de retratos que podem se aproximar do referente, ou afastar, de acordo com a escolha artística, política ou estética do biógrafo.

Para André Maurois, citado por François Dosse, o biógrafo, comparável ao retratista, “faz sua escolha sem empobrecer o que há de essencial para a tela”.<sup>143</sup> Na concepção aqui analisada, o essencial, para o retrato, seria a cabeça da pessoa,

---

<sup>142</sup> O NARIZ de Tamerlão. Portal “Radialistas”. Colaboração de João Luiz de Castro, Rádio Cidadania, Montes Claros. Disponível em: <<http://www.radialistas.net/portuclip.php?id=1200091>>. Acesso em 20 abr. 2011.

<sup>143</sup> DOSSE, 2009, p. 56.

ou seja, o centro da racionalidade, dos sentidos, da linguagem. Contudo, a noção de “essencialidade” do sujeito revela-se cada vez mais insuficiente desde que se começou a questionar, no início da era moderna, o ideal de centralidade e unicidade do indivíduo, o que teve consequências significativas, também, na literatura, como se havia apenas assinalado. Por isso, a ideia de “empobrecer”, uma vez que retira o retrato da sua áurea, de sua essência, também poderia apontar para a concepção da biografia como o recorte, referido anteriormente, e o vestígio.

O necessário olhar para o gênero biográfico na contemporaneidade parte, portanto, da reflexão crítica sobre os vestígios de uma vida para a qual a noção de biografema, de Barthes, parece apontar. Ao revisitar a biografia, Barthes provoca um importante debate envolvendo as questões que foram, até aqui, discutidas, tais como as relações entre fato e ficção, literatura e história, totalidade e fragmentação, unidade e dispersão. No capítulo seguinte, os retratos biográficos de Olga Benario Prestes são analisados com base no conceito de biografema, de Roland Barthes.

### 3 Olga na trama do texto

Pedaços de rostos, mãos, coxas, tamancos, frases amáveis, sorrisos, misturavam-se, vagos, inconsistentes. Na ala inferior, branca e serena, Olga me atirara alguns sons guturais, provavelmente a expressão de bom desejo, difícil de perceber aquela situação. [...] Desviara-me zozno, levando fragmentos vivos, a grulhada imperceptível e, dominando tudo, a fisionomia tranqüila, a alvura de nata, algumas palavras lançadas com pronúncia exótica.

Graciliano Ramos, *Memórias do cárcere*

#### 3.1 Retratos emoldurados

O breve percurso pelo gênero biográfico apresentado no capítulo anterior permitiu esboçar uma série de questões teóricas que lançam luzes sobre a análise das biografias de Olga Benario. Este segundo capítulo é dedicado ao estudo das obras *Olga*, de Fernando Morais, e *Olga Benario: a história de uma mulher corajosa*, de Ruth Werner.

Essas duas biografias apresentam traços comuns do ponto de vista da materialidade da obra, isto é, do livro como objeto. Considerando-se as primeiras edições de ambas, é relevante o fato de terem sido publicadas pela mesma editora, a Alfa-Ômega, em épocas próximas. Assim, os dois livros seguem o mesmo padrão editorial, o que se reflete nos elementos paratextuais.

O paratexto é tudo aquilo que cerca um texto sem constituir parte integrante dele. Assim, título da obra, nome do autor, textos de capa, contracapa e orelha, sumários, índices, dedicatória, prefácio, posfácio, prólogo, epílogo, nota biográfica do autor, dentre outros, constituem as informações paratextuais comumente encontradas em obras impressas. Sua relevância é acentuada na medida em que configuram uma forma de acesso ao texto, instituindo protocolos de leitura. Muitas vezes, as interpretações possíveis que um texto oferece podem ser modificadas em razão do paratexto.

Logo ao se abrirem os livros de Morais e Werner, encontra-se, no lugar do tradicional sumário, uma "Tábua da matéria". Trata-se da listagem das seções em que o livro se divide, com indicação de seus respectivos títulos, bem como das páginas em que se encontram. Pelas marcas gráficas, é possível visualizar a divisão da tábua em três partes. A primeira compreende o que se poderia chamar de

introdução, formada por pequenos textos sobre o autor, sobre o tradutor, além de dedicatória, apresentação, nota. A segunda parte traz a matéria propriamente dita, ou seja, o texto da biografia, dividido em capítulos que podem ou não ser nomeados. Por fim, a terceira parte encerra o assunto, com informações adicionais, tais como epílogo, depoimentos tomados pelo autor, fontes pesquisadas, bibliografia, índice onomástico, ilustrações.

Uma rápida consulta ao dicionário permite constatar que, no âmbito da bibliologia, a locução “tábua da matéria” é sinônima de “sumário”, ou seja, a rigor não haveria diferença no emprego de uma ou outra expressão. Entretanto, considerando-se o domínio extratextual, pode-se sugerir que a escolha por esse termo, provavelmente, não é aleatória. A Editora Alfa-Ômega adota como principal linha editorial a publicação de obras relacionadas à política, especialmente de orientação de esquerda, tendo, como *slogan* atual, a frase “Há 37 anos publicando o pensamento crítico brasileiro”. Além disso, a casa editorial assume uma espécie de compromisso com a “verdade”, uma vez que seu objetivo manifesto é levar aos leitores “a informação baseada em fatos”.<sup>144</sup>

Por isso, a exposição, no início da obra, de uma “tábua da matéria” parece apontar para certo ideal pedagógico, para o esforço de doutrinação a uma ideologia com base em um texto que, muito mais que lido, deve ser estudado, analisado, compreendido. A aceitação do assunto tratado passaria não pelo lado subjetivo, emocional do leitor, mas pelo lado objetivo, racional, já que se trataria de obras “fiéis” ao documental. A história de Olga, que era comunista e lutou ao lado de Prestes pelo estabelecimento de uma nova ordem político-social no Brasil, serviria como modelo de militância e dedicação a uma causa considerada nobre.

Essa disposição das partes das obras, nas biografias de Olga, parece ter, ainda, outra implicação. O aspecto visual desse sumário, dividido em três partes, tendo o texto da biografia propriamente dita no meio, parece configurar-se como uma moldura que encerraria a vida de Olga Benario Prestes entre duas balizas bem definidas. Dessa forma, os retratos biográficos de Olga, pintados por Fernando Morais e Ruth Werner, recebem um acabamento que lhes confere caráter pretensamente definitivo.

A imagem da moldura ganha especial relevo nos textos que mesclam história e ficção, como as biografias. O discurso que se pretende autêntico, referencial, como o histórico ou o científico, tende a emoldurar-se, fechando-se em

---

<sup>144</sup> EDITORA Alfa-Ômega. Disponível em: <<http://www.alfaomega.com.br/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=11>>. Acesso em: 12 set. 2010.

seus próprios limites. É o que parece sugerir Barthes quando compara o romance ao ensaio, refletindo que este está condenado “à *autenticidade* – à prisão das aspas”.<sup>145</sup> No entanto, mesmo as biografias tradicionais enveredam-se por uma via de escape desses limites, que é proporcionada pela ficção, esse “tênue desligamento, tênue deslocamento”.<sup>146</sup> As diferentes versões da vida de Olga, estampadas em suas biografias, são o testemunho de que essa personagem resiste às molduras, às aspas, inscrevendo-se em um território fértil de possibilidades.

### 3.2 Com a palavra, o biógrafo

Além do sumário, outro paratexto particularmente significativo nas duas biografias são os textos de apresentação. Originados de certa necessidade de explicação, eles veiculam o discurso do biógrafo sobre as obras, dirigindo o olhar do leitor para o processo de criação do texto e outros aspectos. Conforme François Dosse,

o biógrafo expõe as motivações que o levaram a acompanhar a vida do biografado e retratar-lhe a carreira. Revela seus objetivos, suas fontes e seu método, elaborando assim uma espécie de contrato de leitura com o leitor. Essa prática de expor intenções é bastante clássica, mas assume no gênero biográfico uma importância singular que a transforma num rito quase obrigatório [...].<sup>147</sup>

Com isso, cria-se uma relação de proximidade entre autor, leitor e personagem. O esclarecimento sobre o processo de pesquisa e escrita convida o leitor a inteirar-se de tais procedimentos, introduzindo-o ao mundo do autor para, em seguida, conduzi-lo ao universo da personagem.

Fernando Morais não se furta a essa fórmula tradicional. Em sua apresentação, explica que o principal estímulo para escrever sobre Olga foi uma recordação da adolescência, quando ouvia seu pai falar da mulher de Luís Carlos Prestes, uma judia que, grávida de sete meses, foi entregue à Alemanha de Hitler. Essa imagem, segundo ele, intrigou-o durante muitos anos e foi guardada “com avareza”<sup>148</sup> até que, passado o período mais duro da ditadura militar no Brasil, pudesse ganhar corpo por meio da escrita. Também em uma palestra proferida em Belo Horizonte à época de lançamento do livro, Morais comenta a lembrança

---

<sup>145</sup> BARTHES, 2003, p. 104.

<sup>146</sup> BARTHES, 2003, p. 105.

<sup>147</sup> DOSSE, 2009, p. 95.

<sup>148</sup> MORAIS, 1986, p. XIII.

juvenil, evidenciando que sua ligação com Olga Benario Prestes era muito antiga.<sup>149</sup> Fascinado, seduzido pela tragédia da personagem,<sup>150</sup> o escritor diz ter feito o livro com paixão. O suplemento *Leia*, em edição de 1988, fazia memória do lançamento de *Olga* três anos antes, procurando retrazar, imaginariamente, o caminho percorrido por Moraes nessa busca:

Tendo ouvido aquele nome pela primeira vez ainda garoto (o pai o mencionou em casa, numa noite), Fernando Moraes, então na famosa 'idade dos nomes', acolheu aquilo, escuta afetiva, um pouco imprecisa, impressionista: Olga Benar... Benares. A última sílaba trocada, desinência na imaginação do garoto evocando franjas clandestinas do mundo, conexões indianas... Dessas imprecisões, deslizamentos entre nomes e seres, são feitos os bons livros. Depois foram anos de exaustivas pesquisas, clandestinas muitas vezes, reassentamento de lugares, de situações, de personagens, a imaginação reencontrando o mundo, a desinência, o destino: Olga Benario.<sup>151</sup>

Confirma-se, pois, em *Olga*, uma das premissas da escrita biográfica: a empatia do biógrafo pelo biografado, que, nesse caso, mantém estreita relação com a memória afetiva. Os biógrafos costumam eleger suas personagens por possuírem algum tipo de identificação com elas, embora existam "exceções notórias, como a biografia de Hitler por Ian Kershaw".<sup>152</sup> Essa extensa obra, *Hitler*,<sup>153</sup> publicada no Brasil em 2010, foi considerada a biografia definitiva do ditador e chama a atenção para os perigos de se subestimar a capacidade destrutiva do *Führer*.<sup>154</sup>

No início de sua apresentação, Moraes é enfático ao afirmar: "A reportagem que você vai ler agora relata fatos que aconteceram *exatamente* como estão descritos neste livro: a vida de Olga Benario Prestes [...]".<sup>155</sup> Quase ao final, reitera seu pensamento: "Este livro não é a *minha versão* sobre a vida de Olga Benario ou sobre a revolta comunista de 1935, mas aquela que acredito ser a *versão real* desses episódios".<sup>156</sup> Jornalista de formação, Moraes adota, em sua fala, um tom jornalístico, tanto ao denominar *Olga* como uma "reportagem", o que apontaria

<sup>149</sup> MORAIS, Fernando. Olga Benario revisitada. *Boletim do Instituto Histórico Israelita Mineiro: Holocausto*. Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 28-60, jul./ago./set. 1997. p. 28.

<sup>150</sup> MORAIS, 1997, p. 29.

<sup>151</sup> LEIA. A comunidade de destinos: O efeito Olga, o livro de Fernando Moraes. abr., 1988. p. 44.

<sup>152</sup> DOSSE, 2009, p. 67.

<sup>153</sup> KERSHAW, Ian. *Hitler*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

<sup>154</sup> LIVRARIA da Folha. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/829243-biografo-de-hitler-alerta-para-perigo-de-se-subestimar-potencial-de-destruicao-de-ditador.shtml>>. Acesso em: 4 jan. 2011.

<sup>155</sup> MORAIS, 1986, p. XIII (grifo nosso).

<sup>156</sup> MORAIS, 1986, p. XIX (grifos do autor).

também para a suposta modéstia do autor (ele não teria a pretensão de escrever uma biografia em sentido estrito), quanto ao afirmar que seu relato retrata fielmente a realidade.

Como já se discutiu no capítulo anterior, a apreensão da exatidão dos fatos pela escrita revela-se sempre ilusória. Apesar disso, o discurso jornalístico caracteriza-se, essencialmente, pela pretensão de ser portador da verdade factual. A imprensa, por meio dos diversos veículos, tais como rádio, televisão, internet e jornais impressos, registra a avalanche dos acontecimentos cotidianos, alegando objetividade e imparcialidade. Conforme alerta Iser, essa é uma prática discursiva que não admite suas ficções, o que pode até acontecer, mas muito raramente. Rildo Cosson, ao discorrer sobre o gênero "romance-reportagem", salienta, citando a escritora Gaye Tuchman, que a "verdade" tão cara ao jornalismo depende da chamada "teia da faticidade".<sup>157</sup> Trata-se de uma rede de referências de fatos que auxiliam na construção da realidade representada pelos jornais. Nessa rede, um fato somente adquire significado em razão do conjunto de fatos em que está incluído; além disso, para cada acontecimento pode haver várias versões, pois "em todo relato sempre haverá uma parcela de subjetividade que poderá ser questionada".<sup>158</sup>

Nesse sentido, as afirmações de Fernando Moraes parecem ser pautadas por um teor pretensioso ou, até mesmo, ingênuo, de quem pode não estar atento ao fato de que a linguagem não é algo transparente, segundo a reflexão de Hayden White e Paul Valéry esboçada no capítulo anterior. Da mesma forma, é possível que um leitor possa acreditar nas palavras do biógrafo sem relativizá-las e, assim, tome o texto como um reflexo "fiel" da realidade.

Já em relação ao processo de pesquisa, Moraes afirma ter realizado um acurado trabalho em busca dos passos perdidos da personagem. Os quase três anos dedicados à investigação envolveram consultas a arquivos brasileiros e estrangeiros, entrevistas com pessoas que conheceram Olga e levantamento de artigos publicados em jornais e revistas à época, etapas comuns ao trabalho biográfico, ao jornalístico e ao histórico. Por utilizar tais recursos, que visam à descoberta de pistas, vestígios, do biografado, o ofício do biógrafo pode ser

---

<sup>157</sup> COSSON, Rildo. *Romance-reportagem: o gênero*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001. p. 34.

<sup>158</sup> COSSON, 2001, 35.

comparado ao do detetive ou ao do arqueólogo: “[...] interessados não só em ajudar-me, mas em enriquecer a verdadeira *arqueologia* em que me meti”.<sup>159</sup>

Nesse depoimento sobre as fontes consultadas, destaca-se uma atitude aparentemente obsessiva do autor na tentativa de recuperar o máximo de dados possíveis que lhe permitissem reconstruir a trajetória de Olga com fidelidade. Morais demonstra que buscava, nas entrevistas, as minúcias da personalidade de Olga, os detalhes dos episódios de que ela fez parte, “a exata precisão das palavras usadas num determinado diálogo”.<sup>160</sup> Ele parece encarnar, assim, a figura do “biógrafo-demiurgo”,<sup>161</sup> na expressão de Michelet, “que acalenta a ilusão de devolver a vida, de ressuscitar os mortos”.<sup>162</sup>

A exemplo de Fernando Morais, Ruth Werner também escreveu algumas linhas a respeito de seu romance biográfico *Olga Benario*: a história de uma mulher corajosa. Por meio de uma curta nota à edição brasileira, Werner expressa seu anseio de ver a personagem tornar-se um modelo para os jovens brasileiros. Comenta brevemente sobre seu trabalho de investigação:

pesquisei intensamente sua vida durante nove meses e encontrei alguns companheiros que a conheceram na Federação da Juventude Comunista, e em sua estada em Moscou, além de mulheres que estiveram com ela no campo de concentração fascista. Do mesmo modo, tive uma conversa emocionante com Luís Carlos Prestes, quando ele visitou a RDA e, um ano mais tarde, com a querida filha de Olga, Anita.<sup>163</sup>

A pesquisa de Werner baseou-se, prioritariamente, nas narrativas orais das pessoas que conheceram Olga. Ela contou, também, com a própria memória, pois as duas conviveram e participaram de várias ações na militância comunista. A imagem que lhe ficou na lembrança foi a de uma “moça animada e bonita com cabelos escuros encaracolados e olhos azuis brilhantes”.<sup>164</sup> Percebe-se, aqui, que uma memória pessoal se conecta a uma memória coletiva para a reconstituição dos eventos passados, aos quais é atribuída unidade e significação. Esse tecido de recordações, no entanto, encontra-se submetido às falhas da memória: os lapsos, os enganos, os esquecimentos.

---

<sup>159</sup> MORAIS, 1986, p. XIX (grifo nosso).

<sup>160</sup> MORAIS, 1986, p. XIX.

<sup>161</sup> DOSSE, 2009, p. 14.

<sup>162</sup> DOSSE, 2009, p. 14.

<sup>163</sup> WERNER, 1990, p. XIII.

<sup>164</sup> WERNER, 1990, p. XIII.

Werner utiliza essas afirmações para justificar o suposto caráter documental da obra: "Meu livro é uma documentação, com exceção dos momentos de Olga na prisão. Mas pude incluí-los no livro, porque a conhecia bem".<sup>165</sup> Infere-se, daí, que o romance biográfico possa ser tomado como um documento, como uma prova cabal da vida de Olga.

A postura da autora, desse modo, aproxima-se daquela adotada por Fernando Morais. O que eles têm em comum – a busca pela totalidade, pela fidelidade ao factual, pelo esforço de unidade – configura um modo possível de construção de retratos biográficos, seguindo uma orientação mais tradicional. Todavia, a contrapelo desse discurso, Barthes propõe um novo olhar sobre a escrita biográfica, que traz à tona uma série de interrogações em torno da possibilidade/impossibilidade da biografia.

No prefácio ao livro *Sade, Fourier e Loyola* (1971), ao discorrer sobre o texto que viria a seguir, expõe um desejo ao leitor:

se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: 'biografemas', cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra [...].<sup>166</sup>

Barthes tem em mira um sujeito disperso, esburacado, aos pedaços, "um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte",<sup>167</sup> cuja fragmentariedade atravessa também o corpo da escrita. Os fragmentos da existência, esses gostos ou inflexões, tais como "o regalo branco de Sade, os vasos de flores de Fourier, os olhos espanhóis de Inácio",<sup>168</sup> poderiam dizer melhor da vida das personagens do que uma narrativa exaustiva de sua história.

Conforme Eneida Maria de Souza, o termo "biografema" "zomba da estrutura limitada e fechada da biografia, do desejo de essencialização dessa prática, assumindo a precariedade, presente tanto na vida quanto na obra do escritor".<sup>169</sup> Assim, Barthes aponta para a perda da áurea, já aludida

<sup>165</sup> WERNER, 1990, p. XIII.

<sup>166</sup> BARTHES, Roland. *Sade, Fourier e Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 14.

<sup>167</sup> BARTHES, 2005, p. XVII.

<sup>168</sup> BARTHES, 2005, p. XVII.

<sup>169</sup> SOUZA, Eneida Maria de. *Pedro Nava: o risco da memória*. Juiz de Fora: FUNALFA, 2004. p. 34.

anteriormente, característica do pensamento contemporâneo sobre a ideia da biografia como um retrato completo e fiel da vida do sujeito.

É de se notar o tom despretensioso com que Barthes inaugura um gesto que iria acompanhá-lo neste trabalho e em outros posteriores. O neologismo parece surgir de repente, fora de propósito, digamos: “biografemas”, como um lampejo que passasse pela mente do escritor no momento em que prefaciava um livro no qual ensaiava a escrita de biografemas.

Nesse período de sua trajetória intelectual, Barthes já abandonara a fase estruturalista e encaminhava-se para uma crescente subjetivação do modo de escrita. Depois de proclamar, em 1968, a “morte do autor”, quando localizou na, e apenas na, linguagem a produção de sentidos de um texto, Barthes traz o sujeito de volta para a cena literária. *O prazer do texto*, publicado em 1973, representou “a verdadeira ruptura de Barthes com o projeto semiológico anterior”,<sup>170</sup> motivada pela “reflexão sobre o sujeito da nova escritura, sobre a intertextualidade [...], e a já antiga reivindicação do corpo do escritor na escrita”.<sup>171</sup>

De acordo com François Dosse, o biografema guarda estreita relação com a morte, uma vez que “remete a um tipo de arte da memória, a um *memento mori*, a uma evocação possível do outro que já não existe”.<sup>172</sup> Reúnem-se, portanto, no biografema, a vida e a morte, o passado e o futuro de uma existência.

Esse gesto irá redundar, mais tarde, na escrita do ensaio autobiográfico *Roland Barthes por Roland Barthes*, que constitui não um relato linear de sua vida, mas fragmentos de uma existência em que não se distingue o vivido do escrito. O sujeito Barthes se torna objeto de sua própria escritura, inscrevendo-se no corpo do texto. Assim, foge aos moldes da autobiografia tradicional, cuja marca mais evidente é o dizer “eu”, e pratica uma alternância constante entre a primeira e a terceira pessoas. Para José María Posuelo Yvancos, a forma da obra é bastante adequada àquilo que Barthes queria ser: um contínuo reflexo de traços descontínuos, diversos, fragmentados.<sup>173</sup>

O gosto pelo fragmento, por essa escrita despedaçada, já se anunciava desde cedo: “Seu primeiro texto ou quase (1942) é feito de fragmentos; essa escolha justificava-se então à maneira de Gide ‘porque a incoerência é preferível à

<sup>170</sup> PERRONE-MOYSÉS, Leyla. Roland Barthes e o prazer da palavra. *Cult*, São Paulo, v. 9, n. 100, p. 42-46, mar. 2006. p. 45.

<sup>171</sup> PERRONE-MOYSÉS, 2006, p. 45.

<sup>172</sup> DOSSE, 2009, p. 306.

<sup>173</sup> YVANCOS, José María Posuelo. *De la autobiografía: Teoría y estilos*. Barcelona: Diagonal, 2006. p. 215.

ordem que deforma'. Desde então, de fato, ele não cessou de praticar a escritura curta [...].<sup>174</sup> Para esse "sujeito incerto",<sup>175</sup> que não cabe em nenhuma das molduras que lhe são construídas, a forma do fragmento constituiria o meio privilegiado de prática de vida e de escrita. Essa ideia é evocada desde o título em uma de suas obras mais conhecidas, *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977). Nela, evidencia-se o encontro do enamorado com seu objeto amado por meio da linguagem, reafirmando o retorno do sujeito à escrita, mas sem desprender-se de uma consciência crítica a respeito da estrutura. De fato, Barthes assim inicia a explicação sobre como o livro foi feito:

Devolveu-se a esse discurso sua pessoa fundamental, que é o eu, de modo a pôr em cena uma enunciação e não uma análise. É um retrato, se quisermos, que é proposto; mas esse retrato não é psicológico; é estrutural: ele oferece como leitura um lugar de fala: o lugar de alguém que fala de si mesmo, apaixonadamente, diante do outro (o objeto amado) que não fala.<sup>176</sup>

Assim, Barthes propõe um retrato do discurso amoroso não do ponto de vista psicologizante do enamorado, mas da forma da enunciação, do lugar de onde esse sujeito fala. Esse livro, que acabou se tornando um *best-seller*, pertence à fase de Barthes "caracterizada pela aliança da inteligência crítica com a sensualidade verbal".<sup>177</sup>

Da mesma forma, a biografia, para Barthes, é colocada sob a ótica da fragmentação, que poderia operar um deslocamento sobre as desgastadas fórmulas biográficas e, assim, renunciar ao "monstro da totalidade".<sup>178</sup> Ele se opõe às tentativas de unificação e totalização do biografado, que poderiam encerrá-lo em um retrato fixo, imutável – como os retratos de Olga abordados neste capítulo –, e procura ilimitá-lo pela linguagem.

Os discursos dos biógrafos de Olga sobre os modos como constroem a biografia sinalizam a preocupação de reconstituir um passado tal qual ele teria sido. Como as peças de um quebra-cabeça, caberia aos autores juntar os fragmentos segundo uma ordem, que pode ou não ser ficcional, conferindo-lhe totalidade, continuidade e, conseqüentemente, sentido. Barthes, ao contrário, como biógrafo,

---

<sup>174</sup> BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

<sup>175</sup> BARTHES, Roland. *Aula*. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

<sup>176</sup> BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 9. ed. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989 (grifo do autor).

<sup>177</sup> PERRONE-MOYSÉS, 2006, p. 42.

<sup>178</sup> BARTHES, 2003, p. 197.

embora o rótulo não lhe pareça adequado, toma a dispersão e o caos do vivido para apreender dela um detalhe – não todos os detalhes – e torná-lo revelador de uma singularidade. Do sujeito fica, então, no biografema, um vestígio, um rastro, um traço.

### **3.3 Como se fosse um romance**

A biografia escrita por Fernando Morais inicia-se com a apresentação de dois episódios diferentes, ambos datados de abril de 1928. No primeiro, Olga Gutmann Benario, em Berlim, Alemanha, comanda a ação que liberta seu namorado, Otto Braum, da prisão de Moabit, onde estava recluso por acusação de “alta traição à pátria”. Liderados por Olga, meia dúzia de jovens armados rendem os policiais e ordenam a imediata soltura do preso. Após a missão, o casal esconde-se em um “aparelho” no bairro de Neukölln, contando com a proteção dos companheiros comunistas. Naquele mesmo dia, Olga lê as manchetes dos jornais que noticiavam o acontecimento, comparando-o a uma “ousada cena de faroeste”,<sup>179</sup> ao mesmo tempo em que anunciavam recompensas pela captura dos dois fugitivos.

Já no segundo episódio, Luís Carlos Prestes, comandante do movimento popular brasileiro conhecido como “Coluna Prestes”, desembarca em Buenos Aires, Argentina: “A chegada à capital portenha marcava decididamente o fim de uma aventura que ficaria gravada para sempre na história do seu país, o Brasil”.<sup>180</sup> Relata-se, então, brevemente, a história da Coluna até aquele momento e adiantam-se alguns fatos que ocorreriam depois, como a adesão de Prestes ao Partido Comunista e as circunstâncias da posse de Getúlio Vargas como presidente da República.

A exposição desses dois episódios constrói, no início da narrativa, dois quadros simultâneos que apresentam ao leitor as personagens principais dessa história: Olga e Prestes. As duas seções não constituem propriamente capítulos, pois não estão numeradas como as subsequentes, o que reforça a ideia de que eles constituem uma espécie de preâmbulo da narrativa. Na posição de protagonistas, ambos se destacam, na cena inicial, por feitos que poderiam ser considerados, ao mesmo tempo, deploráveis e admiráveis, dependendo do ponto de vista. Sob a perspectiva das autoridades, eles seriam tidos como rebeldes e até mesmo

---

<sup>179</sup> MORAIS, 1986, p. 3.

<sup>180</sup> MORAIS, 1986, p. 7.

criminosos; para os integrantes de movimentos populares e comunistas, ocupariam o posto de heróis. Todavia, tanto no nível do enunciado quanto no da enunciação, é possível perceber, pelo que já foi discutido e pelas reflexões que virão a seguir, que existe uma adesão da narrativa à imagem heroica das personagens.

Tais quadros traçam, ainda, o contexto histórico em que a narrativa se desenvolveria, ou seja, o final da década de 1920, período entreguerras e pós-revoluções, marcado por crises econômicas, grande agitação política e social, que tendia a dividir o mundo entre correntes ideológicas distintas. Era também momento de transformação no campo das artes plásticas, da literatura, do cinema, com a explosão de novos modos de expressão originária das vanguardas e do movimento modernista, que, iniciando-se na Europa, se disseminou por vários países.

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.

De acordo com Dosse, André Maurois considera que a arte biográfica exige a observância de certos cânones. O primeiro deles seria a ordem cronológica, “que permite conservar a atenção do leitor na expectativa de um futuro que desvelará progressivamente o tecido da escrita”.<sup>181</sup> A ilusão de que não se sabe o que virá adiante mantém o leitor atento e o convida a “partilhar os medos, as incertezas, os sofrimentos do presente de seu herói”.<sup>182</sup> Outra regra é não retirar o foco da personagem biografada. Ela não deve se perder em meio à massa de acontecimentos narrados; deve, sim, ficar sempre em evidência.

Fernando Morais parece adotar essa lógica em seu texto. A trama segue uma ordem cronológica, embora haja recuos, *flashbacks* e avanços no tempo, que visam esclarecer ou complementar os episódios narrados. A partir da “cena de faroeste” no início, por exemplo, volta-se para um período anterior, quando se conta sobre a juventude de Olga e seu ingresso em movimentos de esquerda. Em relação à centralização na personagem, é possível afirmar que Olga é a figura dominante no espaço-tempo da narrativa e sua história não está atrelada à de Luís

---

<sup>181</sup> DOSSE, 2009, p. 56.

<sup>182</sup> DOSSE, 2009, p. 56.

Carlos Prestes, como o autor denunciava acontecer na historiografia oficial, mas caminha ao lado dela.

Outro aspecto importante com respeito à construção de *Olga* como um romance é a questão do narrador. Lejeune afirma que, na biografia, o modo principal da narrativa é a terceira pessoa, o que Gérard Genette chama de narração heterodiegética,<sup>183</sup> ou seja, o narrador não é a personagem principal. Nesse caso, o narrador pode ou não manter relação de identidade com o autor.

Em *Olga*, o narrador é de terceira pessoa; não é personagem da trama e, muitas vezes, revela-se onisciente. É possível encontrar vários momentos em que o narrador perscruta o interior da personagem, desvendando sentimentos e pensamentos íntimos. Quando Otto estava preso, por exemplo, Olga esperava ansiosamente reencontrá-lo: "Todas as noites, ao dormir, Olga sentia um aperto no peito vendo os objetos do namorado sobre a estante [...]. Aquela ausência era diferente das anteriores, quando sabia que ele podia surgir a qualquer momento, abraçá-la em silêncio [...]"<sup>184</sup> Ou quando alimentava a esperança de que Otto não iria ser julgado por um tribunal considerado fascista: "Olga não ignorava o quanto de fantasia sustentava esse raciocínio, que aquilo era um mecanismo interior para aplacar o pânico diante da iminente condenação do namorado"<sup>185</sup> Se o julgamento era sinônimo de condenação certa, seria preciso agir: "Olga caminhava pelas ruas imaginando planos, assaltos, sequestros, e se espantava com a indiferença dos outros frente à sua angústia"<sup>186</sup>

Percebe-se, assim, que o narrador, na biografia, não se limita a contar os fatos, mas revela a vida interior de Olga. Contrária-se, portanto, a concepção de Marouis, citado por Dosse, segundo o qual "o biógrafo tem uma deficiência em relação ao romancista na medida em que não pode evocar a vida interior de sua personagem", pois "faltam-lhe as fontes que lhe permitiriam penetrá-la, ao passo que o romancista sempre dá largas à fantasia"<sup>187</sup> Embora o biógrafo se encontre "limitado" pelo compromisso com o referencial, é, sim, possível aventurar-se pelo território misterioso da mente das personagens partindo da ficção e da imaginação.

Silviano Santiago, em "O narrador pós-moderno", discute a questão do narrador na chamada pós-modernidade, em contos de Edilberto Coutinho. O ponto

---

<sup>183</sup> LEJEUNE, 2008, p. 38.

<sup>184</sup> MORAIS, 1986, p. 32.

<sup>185</sup> MORAIS, 1986, p. 36.

<sup>186</sup> MORAIS, 1986, p. 36.

<sup>187</sup> DOSSE, 2009, p. 59.

de partida para a reflexão é a interrogação: "Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê?".<sup>188</sup> Baseando-se no ensaio "O narrador", de Walter Benjamin, que enaltece o narrador clássico por estabelecer um intercâmbio de experiências com seu interlocutor, Santiago elabora duas hipóteses para o seu trabalho. Na primeira, "o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador".<sup>189</sup> Assim, ele se mantém na exterioridade, como se apenas assistisse a um espetáculo, não sendo atuante. Pela segunda hipótese,

o narrador pós-moderno é o que transmite uma 'sabedoria' que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar 'autenticidade' a uma ação que, por não ter respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o 'real' e o 'autêntico' são construções de linguagem.<sup>190</sup>

Dessa forma, o narrador torna-se portador de um saber que, para Benjamin, tende a perder-se cada vez mais na modernidade. No entanto, essa sabedoria, ao contrário do que acontecia na Antiguidade, é produto de uma construção de linguagem, uma vez que toma forma pelo discurso e não advém de uma experiência vivida pelo narrador. A autenticidade, que poderia classificar-se como "ficcional", só pode ser entendida como dependente do próprio sistema linguístico.

Diante dessas duas hipóteses e considerando a discussão sobre as falas do anteriores do biógrafo, o narrador de *Olga*, que tem relação de identidade com o autor, parece alinhar-se com a primeira possibilidade. Esse narrador "que é jornalista [...] escreve não para narrar a ação da própria experiência, mas o que aconteceu com x ou y em tal lugar e a tal hora".<sup>191</sup> Isso não significa, porém, que a narrativa esteja ausente de subjetividade. O narrador, aqui, é considerado uma categoria textual, isto é, pertencente ao interior da narrativa, mas o escritor empírico, ao dar voz ao narrador, deixa suas pegadas no texto.

Ao contar a história de Olga, esse narrador vai tecendo os fios perdidos da vida da personagem na trama do texto. Faz surgir, aos poucos, na superfície do

---

<sup>188</sup> SANTIAGO, Silvano. O narrador pós-moderno. In: \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52. p. 38.

<sup>189</sup> SANTIAGO, 1989, p. 39.

<sup>190</sup> SANTIAGO, 1989, p. 40.

<sup>191</sup> SANTIAGO, 1989, p. 39.

papel, os contornos que delineiam o rosto de Olga, construindo-lhe a personalidade. Nesse sentido, é importante considerar as imagens da protagonista formadas pela narrativa. Conforme aludido, a imagem dupla de Olga e Prestes que aparece já no início da biografia atua como um esboço do retrato que está para ser pintado.

Morais afirma, na apresentação, que Olga Benario, antes de sua pesquisa, era praticamente desconhecida no Brasil e “até mesmo a historiografia do movimento operário brasileiro, produzida por partidos ou pesquisadores marxistas”,<sup>192</sup> ignorava a importância de Olga em seus registros. Ao escrever, pois, sobre ela, parecia esperar fazer-lhe justiça, o que costuma ser “uma razão de peso para os biógrafos”.<sup>193</sup> Em sua investigação, descobriu que encontraria farto material na República Democrática Alemã (RDA),<sup>194</sup> onde Olga era considerada “heroína nacional, cujo nome batiza dezenas de escolas e fábricas”.<sup>195</sup>

Ao longo da biografia, multiplicam-se as imagens de Olga que poderiam caracterizá-la como uma mulher corajosa, ousada, inteligente, incomum, das quais se podem tirar alguns exemplos:

Destacada para uma colagem clandestina de cartazes, Olga, aos 15 anos, revelou-se a mais eficiente da turma, aí incluídos os mais velhos e 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.<sup>196</sup>

Suas intervenções eram sempre marcadas por idéias engenhosas e imaginativas.<sup>197</sup>

E a estrela mais fulgurante de Neukölln, a jovem Olga Benario, era quem mais preocupava a direção naquele momento.<sup>198</sup>

Transformada pelos dirigentes do KIM numa espécie de comunista ideal, Olga se desdobrava para atender aos compromissos [...].<sup>199</sup>

[...] uma bolchevique completa: falava fluentemente quatro idiomas, conhecia a fundo a teoria marxista-leninista, atirava com pontaria certa, pilotava aviões, saltava de pára-quedas,

---

<sup>192</sup> DOSSE, 1986, p. XIII.

<sup>193</sup> DOSSE, 2009, p. 76.

<sup>194</sup> À época em que Moraes escreveu e publicou o livro, a Alemanha ainda era dividida em dois países: República Democrática Alemã (comunista) e República Federativa Alemã (capitalista).

<sup>195</sup> MORAIS, 1986, p. XIV.

<sup>196</sup> MORAIS, 1986, p. 17.

<sup>197</sup> MORAIS, 1986, p. 25.

<sup>198</sup> MORAIS, 1986, p. 29.

<sup>199</sup> MORAIS, 1986, p. 40.

cavalgava e já tinha dado provas indiscutíveis de coragem e determinação.<sup>200</sup>

Apaixonada por estratégia militar, Olga era capaz de ficar horas discutindo com Prestes cada operação da Coluna invicta, cada emboscada, cada movimento da tropa.<sup>201</sup>

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!<sup>202</sup>

Apesar das péssimas condições em que se encontrava na prisão berlinense, Olga não perdera a altivez.<sup>203</sup>

A insistência nessas qualidades de Olga cria um campo de significantes no qual a personagem revela as diferentes facetas de seu ser. Todos esses traços, porém, convergem para um único significado: o de que Olga seria uma mulher extraordinária. Pinta-se, desse modo, no retrato, a imagem de uma heroína, que, em prol de seus ideais, enfrenta as adversidades e os infortúnios para vencer as forças contrárias.

Esses recursos utilizados na construção de retratos biográficos parecem ir na contramão da concepção de biografema. De acordo com Françoise Gaillard, “o biografema não define nunca. Não cabe sequer numa definição. Trata-se, pois, de um bom objeto. Diferentemente da imagem, ele não adere, não é pegajoso, mas desliza”.<sup>204</sup> Subjacente a esse comentário existe uma crítica, inspirada pela ideia de biografema, às imagens como rótulos que reduzem o sujeito, que é multifacetado, diverso, a indivíduos uniformes. Se, como afirmava Wolff, uma imagem “é uma relação com uma outra coisa”,<sup>205</sup> ou seja, ela se encontra inseparavelmente ligada a seu referente, o biografema, ao contrário, teria a liberdade de deslizar entre diferentes significantes e significados do sujeito.

Para Barthes, a imagem

se destaca; ela é pura e clara como uma letra: é a letra daquilo que me faz mal. Precisa, completa, caprichada, definitiva, ela não deixa lugar para mim: sou excluído como o sou da cena primitiva, que talvez só exista durante o tempo em que ficou destacada pelo

<sup>200</sup> MORAIS, 1986, p. 49.

<sup>201</sup> MORAIS, 1986, p. 17.

<sup>202</sup> MORAIS, 1986, p. 151.

<sup>203</sup> MORAIS, 1986, p. 226.

<sup>204</sup> GAILLARD, Françoise. Roland Barthes: le biographique sans la biographie. *Revue des Sciences Humaines*, n. 224, , p. 102, out./dez. 1991 *apud* DOSSE, 2009, p. 306.

<sup>205</sup> WOLFF, 2005, p. 5.

contorno da fechadura. Eis, então, finalmente a definição da imagem: é aquilo de que sou excluído.<sup>206</sup>

Percebe-se, nessa passagem de *Fragmentos de um discurso amoroso*, que a imagem, em vez de se definir como aquilo que torna presentes as coisas ausentes, o que implicaria a relação com o outro, é observada do ponto de vista do sujeito, que se encontra excluído da imagem. Além disso, Barthes não partilha da concepção de que “toda imagem é uma imagem *de alguma coisa*”,<sup>207</sup> mas que “a imagem [...] é a *própria coisa*”.<sup>208</sup> E conclui: “O enamorado é, portanto, artista, e seu mundo é um mundo invertido, pois nele toda imagem é seu próprio fim (nada além da imagem)”.<sup>209</sup>

Torna-se evidente, nesse contexto, a já aludida antipatia de Barthes com respeito à noção de referente. Da imagem para a linguagem, o pensamento seria o mesmo, pois, como afirma Dosse, “o sujeito que deve transparecer na escrita é antes de tudo efeito de linguagem, não referência a uma natureza extratextual”.<sup>210</sup> Nessa perspectiva, o sujeito seria construído na e pela linguagem, numa relação incessante entre corpo e texto, entre vida e escrita, entre *bios* e *graphia*.

Dosse cita uma passagem do ensaio de Gaillard que atesta, mais uma vez, a aversão de Barthes à biografia como relato linear e totalizante da vida do sujeito:

o mau objeto é a imagem gerada pelas seduções do imaginário: ‘Se a biografia é, para retomar aqui um termo barthesiano, uma ‘porcaria’, isso se dá precisamente porque consagra o reino do mau, do imaginário, aquele que encerra o sujeito em imagens, aquele que ao trabalhar a imago esquece que o eu está em perpétua dilação, em constante invenção’ [GAILLARD, 1991, p. 87]. Portanto, nada mais natural que a biografia fracasse, já que seu objetivo é traçar um retrato; e é precisamente dessa imagem fixa que o sujeito Barthes foge, não querendo por preço nenhum tornar-se seu prisioneiro.<sup>211</sup>

Ao colocar em diálogo algumas questões suscitadas pela leitura da biografia de Olga escrita por Morais e as reflexões de Barthes sobre biografias e biografemas, ressalta-se o contraste entre as duas posturas em torno do mesmo objeto: as relações entre vida e escrita. Enquanto uma se encaminha para um sucessivo fechamento em torno das formas possíveis de expressão do sujeito na

---

<sup>206</sup> BARTHES, 1989, p. 124.

<sup>207</sup> WOLFF, 2005, p. 5 (grifo do autor).

<sup>208</sup> BARTHES, 1989, p. 125 (grifo do autor).

<sup>209</sup> BARTHES, 1989, p. 125.

<sup>210</sup> DOSSE, 2009, p. 308.

<sup>211</sup> DOSSE, 2009, p. 308-309.

escrita, a outra se abre ao caráter variável, multiforme, plural do “Texto da vida, a vida como texto”.<sup>212</sup> Entretanto, embora se identifique um movimento em direção à cristalização da personagem na biografia, é possível encontrar, na obra de Morais, linhas de fuga por onde Olga desprende-se das imagens que lhe são conferidas. Tal deslocamento parece ser proporcionado pela ficção e escapa entre os dedos do biógrafo.

Em *Olga*, nota-se que a personagem, além de sua vida “real”, vive outras ficcionais. Para burlar as autoridades nos vários países por que passou – Alemanha, União Soviética, França, Brasil –, ela utiliza nomes falsos, encenando diferentes identidades.

A primeira vez que Olga entrou em contato com a clandestinidade foi logo ao mudar-se de sua cidade natal, Munique, para Berlim, onde desenvolveria um trabalho com a Juventude Comunista. Maravilhada “com o clima de mistério”,<sup>213</sup> Olga recebe as instruções de seu companheiro, Otto Braun:

Como eu, a partir de agora você terá duas identidades. Meus registros na polícia estão sob o nome de Arthur Behrendt, caixeiro viajante nascido em Asgsburg em 28 de setembro de 1898. E desde ontem você passou a ser Frieda Wolf Behrendt, minha mulher, nascida em 27 de setembro de 1903, em Erfurt. Aqui estão os seus documentos e um atestado de que residimos atualmente no número 11 da Erhardstrasse, na cidade de Leipzig. Muito cuidado e boa sorte, senhora Behrendt.<sup>214</sup>

Em outra passagem, a referência à dissimulação é ainda mais explícita, tanto que o narrador utiliza metáforas literárias para descrevê-la. Isso acontece no episódio em que Olga e Prestes preparam sua partida para o Brasil usando, respectivamente, os nomes de Maria Bergner Vilar e Antônio Vilar:

Para tornar consistente a fachada de recém-casados, era necessário acrescentar novos detalhes ao cenário, e para isto Paris era a cidade ideal. O comerciante Antônio Vilar era um homem rico e saía da França em lua-de-mel com sua esposa Maria. Como gente rica veste-se ricamente, Prestes e Olga gastaram mais alguns dias percorrendo afamados costureiros parisienses para montar um guarda-roupa à altura dos personagens que representavam. Prestes a acompanhava às elegantes casas da alta moda e, para dar mais realismo à farsa, fazia o tipo ciumento.<sup>215</sup>

---

<sup>212</sup> BARTHES, 2003, p. 77.

<sup>213</sup> MORAIS, 1986, p. 21.

<sup>214</sup> MORAIS, 1986, p. 21.

<sup>215</sup> MORAIS, 1986, p. 56.

No momento anterior a este, Prestes estava em Moscou articulando, junto às organizações comunistas da União Soviética, as condições de seu retorno ao Brasil, onde lideraria a chamada revolução popular. Para que ele pudesse fazer esse percurso em segurança, chegando ocultamente ao país, seria imprescindível a companhia de uma espécie de guarda-costas, e Olga foi a escolhida. Embora fosse bastante jovem, Olga já era uma militante experiente e reunia os atributos necessários para a missão.

Assim, para não despertar suspeitas, os dois deveriam interpretar o papel de um rico casal português em férias. No teatro em que representariam essa peça, estão presentes todos os elementos: cenário, figurinos, enredo, plateia (que não sabe ou finge não saber ser enganada). Os atores não economizam esforços a fim de conferir verossimilhança a seus personagens, uma vez que procuram “tornar consistente a fachada de recém-casados”, “dar mais realismo à farsa”, “aperfeiçoar sua aparência de legalidade”. O embuste deve, então, encontrar uma forma de “legitimação”, o que é viabilizado pela produção de documentos falsos, como passaportes, cartas e atestados. Os pedidos de vistos, por exemplo, eram recheados com informações totalmente inverídicas, começando pelos nomes de quem os solicitava. Prestes, segundo o narrador, saboreava preencher esses formulários deliciando-se com a ironia diante da “advertência final: ‘Qualquer resposta falsa a alguma das perguntas acima constitui crime e sujeita o requerente às penas da lei’.”<sup>216</sup>

No entanto, a ficção criada pelo Partido Comunista para a atuação de seus comandados acabou por extrapolar os limites da representação e tornar-se “realidade” na vida de Olga e Prestes. A proximidade mantida na cabine do navio, os passeios por Paris e Nova Iorque, a cumplicidade na interpretação de seus papéis contribuíram para o início de um relacionamento entre os dois. O narrador faz questão de ressaltar que, até aquela idade, 37 anos, Prestes ainda não havia tido uma experiência amorosa, o que foi proporcionado pelo encontro com “uma belíssima mulher, comunista e revolucionária como ele”.<sup>217</sup> A cena do “casamento” das personagens é pintada com tintas de romantismo, embora o próprio Luís Carlos Prestes, homem reconhecidamente pragmático, tenha declarado, em um documentário, que não houve nenhum “romance” nessa história.

Olga teve, ainda, muitos outros nomes falsos, usados segundo as circunstâncias do momento: Olga Berger, Eva Kruger, Maria Meirelles, Olga Sinek,

---

<sup>216</sup> MORAIS, 1986, p. 57.

<sup>217</sup> MORAIS, 1986, p. 59.

Yvone Villar. Todas essas identidades constituem máscaras que a personagem tira ou põe conforme o andamento e as exigências da peça que representa. Os disfarces criados para essa existência camuflada estilham a identidade única, uniforme, fazendo com que haja um em muitos e muitos em um.<sup>218</sup> Dessa forma, desestabiliza-se a constância que seria garantida ao sujeito pelo nome próprio, conforme a análise de Bourdieu.

Esse misto de identidades falsas chega ao paroxismo, na narrativa, no momento em que, após o fracasso da revolta comunista no Brasil, a polícia consegue prender Prestes e sua "pseudoesposa, Maria Bergner Vilar, que usa também o nome de Olga Prestes".<sup>219</sup> As autoridades brasileiras enfrentam o desafio de identificar uma pessoa que não era quem dizia ser, em constante atitude de simulação. Em seus depoimentos, Olga respondia às perguntas sempre da mesma forma:

- Nome?
- Maria Bergner Vilar.
- Nacionalidade?
- Brasileira.

Apesar do forte sotaque, ela dizia isso com firmeza e naturalidade. Os policiais insistiam:

- Como? Brasileira?
- Sim, brasileira. Eu sou a mulher de Luís Carlos Prestes, que é brasileiro. Portanto, sou brasileira.<sup>220</sup>

Era a última tentativa de confundir o "inimigo", já que não havia mais como escapar às garras do regime autoritário de Getúlio Vargas. Mas, graças à proximidade da Embaixada do Brasil, em Berlim, com a Gestapo, a polícia secreta nazista, em pouco tempo, foi deslindado o mistério sobre a estrangeira que não queria revelar seu verdadeiro nome. Assim, no extenso relatório emitido pelo embaixador, que o narrador acusa ser "um primor de mentira e dissimulação",<sup>221</sup> a polícia descobre tudo sobre o passado de Olga Benario. Além de identificá-la como "agente da III Internacional deveras eficiente", o documento revelava-lhe a origem,

---

<sup>218</sup> FORSTER, Ricardo. *Ficção marrana: uma antecipação das estéticas pós-modernas*. Tradução de Lyslei Nascimento e Miriam Volpe. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 10.

<sup>219</sup> CARTA do ministro das Relações Exteriores no Brasil, José Carlos Macedo Soares *apud* MORAIS, 1986, p. 59.

<sup>220</sup> MORAIS, 1986, p. 169.

<sup>221</sup> MORAIS, 1986, p. 173.

isto é, ela era “de raça israelita”.<sup>222</sup> Evidencia-se, pois, no texto do ofício, um ranço antissemita, uma vez que, ao dar notícias sobre a prisioneira, o embaixador também levantava suspeitas sobre as atividades de um “banco israelita” que estaria facilitando a imigração de judeus e colaborando com a propaganda comunista em outros países.

Olga Benario Prestes, como personagem da biografia escrita por Fernando Morais, é construída entre fato e ficção, entre história e invenção, conectando-se à mulher “real” que lhe deu origem por imagens duplamente heroicas e subversivas. Embora o narrador conduza o leitor por galerias de retratos bem definidos da personagem, as tintas dos quadros podem desbotar-se, borrando insuspeitados traços em seu perfil, e, assim, despertam o olhar para suas diferentes facetas. Além disso, à narrativa não faltam elementos temáticos que permitiriam associá-la a um romance: histórias de amor, de crimes e de traição, o eterno embate entre “bem” e “mal”, conspirações políticas. Desse modo, tanto estruturalmente quanto tematicamente, existe grande proximidade entre *Olga* e obras romanescas.

### **3.4 Entre o romance e a mitologia**

Diferentemente da obra de Fernando Morais, rotulado como “biografia”, a narrativa sobre Olga escrita por Ruth Werner recebe a denominação de “romance biográfico” inscrita na capa do livro. *Olga Benario* estabelece um contrato de leitura diverso daquele firmado por *Olga* em razão da palavra “romance”, que supõe maior teor de inventividade. Assim, embora saiba, pelo seu conhecimento de mundo ou pela leitura dos paratextos, que Olga seja uma personagem “real”, o leitor aceitará entrar em um mundo que mistura realidade com ficção.

Tem-se insistido, no desenvolvimento desta dissertação, que a confluência entre fato e ficção atua como elemento estruturador da escrita biográfica. No entanto, existem biógrafos que decidem expandir as fronteiras do referencial e promover maior ficcionalização da vida de seus biografados, originando as chamadas biografias romanceadas ou romances biográficos.

Em tais casos, os autores têm maior liberdade de criação e assumem que se deixam influenciar pela imaginação, construindo uma existência possível para o biografado. As lacunas deixadas pelos registros documentais e as falhas de arquivos são compensadas pela ficção, que costura fragmentos da vida da

---

<sup>222</sup> OFÍCIO elaborado pelo Embaixador do Brasil na Alemanha, José Joaquim Moniz de Aragão *apud* MORAIS, 1986, p. 173.

personagem a elementos ficcionais. Por isso, obra de Werner mantém uma relação ainda mais estreita com o romance que o livro de Moraes, do qual não se pode dissociar, porém, o caráter romanesco, conforme discutido na seção anterior.

Alguns aspectos estruturais marcam a distinção entre a biografia de Olga e seu romance biográfico. Enquanto no primeiro, por exemplo, predomina a voz do narrador ao longo do texto, existindo poucas passagens organizadas pelo discurso direto, no segundo as personagens “falam” mais, pois há um grande número de diálogos. Além disso, no romance, não se observa uma grande preocupação do narrador com a indicação de datas, descrição detalhada de eventos históricos contextuais, identificação completa das personagens, como ocorre na biografia.

Outro fator que chama a atenção diz respeito às fotografias, fac-símiles de documentos e mapas: se, na obra de Moraes, eles existem em grande quantidade e espalhados ao longo do volume, no livro de Werner resumem-se a uns poucos exemplares, localizados ao final sob o título de “ilustrações”. Assim, o conteúdo informacional e documental da biografia apresenta vantagens face ao romance, que, por sua vez, ganha em fluência narrativa.

Embora tenha escrito uma obra à qual se atribui a classificação de romance, Ruth Werner afirma não se preocupar tanto com a qualidade literária de sua produção, pois o importante seria transmitir aos leitores exemplos de coragem na vida política e pessoal. Por ser comunista 24 horas por dia, segundo ela, seus livros acabam provocando um efeito pedagógico no sentido da formação socialista, mas “a palavra ‘pedagógico’ já não me agrada. Isso, a rigor, desperta a impressão de que esse efeito é proposital, o que, em vez de ajudar, tolhe-me muito mais como escritora”.<sup>223</sup>

Na nota à edição brasileira, a autora declara abertamente que *Olga Benario* “surgiu para aproximar a juventude da RDA do exemplo de uma ousada e perspicaz militante contra a guerra e o fascismo; uma internacionalista disposta a combater em qualquer frente contra a reação”.<sup>224</sup> Fica evidenciado, nessa aparente contradição de seu discurso, que o propósito da obra é erigir um monumento em homenagem à comunista Olga, no qual os jovens alemães pudessem se espelhar, contribuindo para o fortalecimento do regime comunista àquela época.

O romance biográfico parece inserir-se, assim, numa prática biográfica típica do que Dosse chama de “idade heroica”. Por essa abordagem, que remonta às origens do gênero biográfico, intenta-se construir um modelo de vida para os

---

<sup>223</sup> WERNER, 1990, p. IX.

<sup>224</sup> WERNER, 1990, p. XIII.

membros de determinada sociedade. As histórias dos heróis da Antiguidade, no período clássico, e dos santos, no advento da cristianização, constituem os exemplos mais representativos desse tipo de biografia. Contudo, a produção de tais textos não se restringe somente a esses tempos históricos, podendo reaparecer em outros momentos e, ainda, na contemporaneidade, como é o caso de *Olga Benario*. De acordo com Dosse, a biografia

prestou-se ao discurso das virtudes e serviu de modelo moral edificante para educar, transmitir os valores dominantes às gerações futuras. O gênero biográfico participa, pois, de um regime de historicidade no qual o futuro é a reprodução de modelos existentes, que devem perpetuar-se.<sup>225</sup>

Olga, assim, por ter tido uma vida considerada exemplar, teria importância como símbolo dos valores pregados pela ideologia comunista que se esforçava por impor-se naquele momento histórico. William Waack, até mesmo, afirma que o livro foi escrito a pedido do Partido Comunista alemão para servir de instrumento à sua propaganda partidária.<sup>226</sup>

Conseqüentemente, a imagem de Olga formada pelo romance biográfico transforma-a numa figura lendária, heroica. Esse efeito é obtido pela descrição das qualidades e do comportamento deles diante das adversidades, além da narrativa de seus atos, desde os mais triviais até os grandes feitos. Assim, logo ao aparecer no romance, Olga apresenta-se aos olhos do leitor quase dançando na chuva:

Eis que passa uma jovem, não exatamente no meio da rua, mas também não muito perto da sarjeta. Altiva, alegre e completamente despreocupada, caminhava como se não chovesse, como se estivesse sozinha e a rua toda lhe pertencesse. Quando um novo pé-de-vento jogou chuva em seu rosto, sorriu e ergueu ainda mais a cabeça.<sup>227</sup>

Durante um passeio pelas montanhas, o preferido de Olga, acompanhada do namorado e de um amigo, a personagem pula uma grande fenda antes que os dois homens percebessem. O amigo, Sepp, exclama: "Ela é um aborto, um monstro! [...] Não é bem isso. Ela nasceu sem algo que todas as pessoas têm: medo, temor físico. Às vezes chego a imaginá-la numa colina, de braços abertos, tentando voar".<sup>228</sup> Sepp exprime a perplexidade diante da coragem de Olga por

---

<sup>225</sup> DOSSE, 2009, p. 195.

<sup>226</sup> WAACK, 2004.

<sup>227</sup> WERNER, 1990, p. 15.

<sup>228</sup> WERNER, 1990, p. 25.

meio de imagens fortes, logo retificadas, mas que ainda assim causam certo impacto sobre o leitor.

No Brasil, depois do insucesso do levante comunista, Olga é submetida aos interrogatórios, mas ela parecia ser maior que os policiais: "Foi muitas vezes interrogada, ameaçada e tratada brutalmente. Mas havia muitos meios para resistir, muitas palavras mágicas que faziam dela um gigante diante dos minúsculos interrogadores".<sup>229</sup> Sua bravura e coragem dão-lhe a força necessária para não sucumbir diante dos inimigos.

Em outro episódio, enquanto estava presa no campo de concentração de Ravensbrück, o narrador revela as reflexões de Olga em seus momentos de solidão:

Na vida, um ser humano talvez possa dissimular suas qualidades – fingir, por exemplo, que não tem coração – mas num campo de concentração ninguém escapa. Lá, cada dia era questão de vida ou morte, de solidariedade ou vantagem pessoal, cada um mostrava o que valia. Olga presenciou mulheres comuns se tornarem heroínas. No campo era heroína quem não perdia a dignidade humana – na verdade um tipo maior de heroína, mais valente, mais forte do que se poderia sonhar.<sup>230</sup>

Na imagem da heroína do campo formulada por Olga, o narrador projeta a figura da própria personagem, que se torna paradigmática para todas as mulheres que sucumbiram sob o nazismo sem "perder a dignidade". Sua coragem, determinação e impetuosidade, demonstradas ao longo da vida, dispõem-na, na prisão, a praticar uma resistência muda, uma vez que o corpo está subjugado, mas não a mente e o espírito. Até mesmo as angústias e desilusões diante da morte iminente são vencidas no duelo travado entre o medo e a coragem:

Como poderia dormir as últimas horas e preciosas horas que tinha em vida. Como seria amanhã àquela hora? O cérebro não pensaria mais; a boca, que ainda respirava, ficaria aberta; os olhos, então cheios de lágrimas, estariam vítreos. A vida acabaria – não uma qualquer, acabaria sua própria vida. Não! Não! Não! Queria continuar vivendo, não poderia simplesmente estar morta; queria chorar, gritar, fugir, esconder-se. [...] Vislumbrando o rosto da Gralha e pensando em Kögel e Sonntag, recuperou a calma. Limpou o suor da testa: 'O que aconteceu agora? Medo da morte!' 'Carlos, Anita, perdoem-me!' Sussurrou suas palavras mágicas: 'Sabo', 'partido', 'Revolução', 'solidariedade', 'Exército Vermelho'...<sup>231</sup>

<sup>229</sup> WERNER, 1990, p. 171.

<sup>230</sup> WERNER, 1990, p. 267.

<sup>231</sup> WERNER, 1990, p. 282.

O retrato de Olga assim constituído ganha contornos míticos, revelando a imagem de uma mulher acima da vida e da morte. De acordo com Barthes, em *Mitologias*, o mito é uma fala, que não se define “pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como a profere”.<sup>232</sup> Ainda segundo o autor,

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.<sup>233</sup>

O mito, portanto, só adquire significação se estiver inserido em determinado contexto histórico que fornece as condições necessárias ao seu funcionamento como um sistema de linguagem. Na concepção de Barthes, o mito não é necessariamente oral, conforme sua definição tradicional: “[Esta fala] pode ser formada por escritas ou por representações: o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, os espetáculos, a publicidade, tudo isso pode servir de suporte à fala mítica”.<sup>234</sup> Assim, a matéria, o objeto, que, para Barthes, pode ser qualquer uma, é trabalhada pela linguagem, nesses diversos meios de expressão, de forma a torná-la, propriamente, uma mitologia.

Nesse texto, escrito durante a fase estruturalista (“eu acabara de ler Saussure”, afirma o autor), a análise do mito é levada a cabo sob uma perspectiva semiológica. Em um pós-escrito datado de 1970, Barthes lança um olhar crítico sobre seu ensaio, reconhecendo que os gestos que o originaram não poderiam mais ser executados da mesma forma naquele momento, pois a semiologia se tornara mais complexa no sentido da problematização do signo: “Só haverá semiologia se esta finalmente se assumir como semioclastia”.<sup>235</sup> No entanto, as questões suscitadas por *Mitologias* aqui apresentadas mostram-se válidas para este estudo sobre o romance biográfico de Olga Benário.

Considerando-se a discussão de Barthes, o modo pelo qual o romance biográfico se constrói é o que faria de Olga uma personagem mítica. A posição do narrador, a organização dos eventos narrados, o uso de adjetivos e a estruturação do enredo atuam decisivamente na constituição de uma narrativa que, ao ser observada no contexto histórico-cultural em que foi produzida, se torna plena de

---

<sup>232</sup> BARTHES, Roland. *Mitologias*. 9. ed. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993. p. 131.

<sup>233</sup> BARTHES, 1993, p. 132.

<sup>234</sup> BARTHES, 1993, p. 132.

<sup>235</sup> BARTHES, 1993, p. 181.

sentido. Além disso, o conjunto formado pelas biografias de Olga, dos gêneros narrativo e dramático, e pelo arquivo de imagens da personagem, cinema, fotografias, retratos artísticos, estabelece uma rede de referências que reforça a imagem mítica criada. Assim, a biografia, nesse caso aqui analisado, mais que refazer o universo perdido da vida de Olga, confere-lhe o *status* de heroína.

## 4 Olga em cena

Habituei-me a transitar por essas recordações. E desisti, faz muito, de intentar um perfil. Ou não existe o retrato fragmentado, a colagem viva? Surgindo nas ressurreições da memória.

Ricardo Ramos, *Graciliano: retrato fragmentado*

### 4.1 A biografia vai ao palco

Conforme as análises esboçadas nos capítulos anteriores, a escrita biográfica adota a narrativa como meio de expressão preferencial, o que, entre outros fatores, contribui para sua grande proximidade com o romance. Há que se considerar, porém, a existência de outras formas de se fazer biografias, cada vez mais comuns na atualidade. Observa-se que o teatro, a fotografia, o cinema, a televisão, com seus recursos expressivos próprios, têm sido utilizados para se contar a história de vida de alguém, como é o caso das cinebiografias e fotobiografias. Entretanto, embora tais produções apresentem um elemento formal inovador, muitas vezes, elas acabam realizando-se segundo os moldes da escrita biográfica tradicional, o que aponta para a permanência de um modelo biográfico pautado pela busca de totalidade e fidelidade ao factual.

O caso das biografias de Olga, nesse contexto, é particularmente significativo, pois os retratos biográficos da personagem pertencem a diversos gêneros, tanto literários quanto não literários. Assim, após o estudo de duas narrativas, abordam-se, neste capítulo, dois textos escritos para serem encenados: a peça *Olga Benario Prestes*, de Joacil de Britto Pereira, e a ópera *Olga*, de Jorge Antunes, com libreto de Gerson Valle. Resguardadas as especificidades de cada um dos tipos de textos, torna-se possível aproximá-los por meio da noção de palco, já que ambos destinam-se à representação nesse espaço comum à arte teatral e à operística.

Tendo em vista o que foi até aqui discutido, o exame dessas obras parece dever partir do questionamento sobre as possibilidades da biografia no contexto de sua realização no palco. É possível, pois, perguntar-se: De que maneira a tensão ficcional/factual, constitutiva do gênero biográfico, se coloca em textos dramáticos e operísticos? Por quais vias um gênero tradicionalmente narrativo apropria-se da forma teatral? A reflexão em torno dessas questões pode jogar luzes sobre a relação teatro e biografia e, assim, direcionar a análise dos textos elencados.

Um primeiro aspecto que parece relevante diz respeito ao vínculo entre o texto de teatro ou de ópera e a encenação. Alguns debates sobre o tema costumam situar o problema em termos da dependência/independência do texto escrito em face da sua representação. Jean-Pierre Ryngaert, em *Introdução à análise do teatro*, questiona certas posturas que tendem a ver esse tipo de texto como algo que precisa ser preenchido pela representação. Analisando uma citação de Umberto Eco extraída da obra *Lector in fabula*, o autor demonstra que qualquer texto, e não apenas o dramático, apresenta vazios, buracos, brechas, que exigem do leitor um trabalho de atualização. Para Ryngaert, “a representação não tem por objeto tapar os buracos do texto, e uma representação pode revelar-se tão ‘preguiçosa’ quanto um texto, apresentando outros vazios”.<sup>236</sup> Desse modo, o texto de teatro ou de ópera, que deve ser entendido como uma unidade cuja significação é completada pelo leitor, mantém complexas relações com a representação

que a dramaturgia tenta deslindar. A partir do interior do texto, esta procura considerar as possibilidades da passagem ao palco e, a partir do palco, estudar as modalidades de passagem ao público. Procura portanto compreender o estatuto de cada texto e com ele criar representações, reais ou virtuais.<sup>237</sup>

Nesse sentido, a análise das biografias de Olga no contexto do palco poderia concentrar-se sobre os processos de constituição da personagem, uma vez que o objetivo de tais obras é contar a história de vida de uma pessoa “real”, de um ser empírico que viveu em tempo e espaço determinados historicamente. Ao ser apropriada pelo autor e, assim, passar para o domínio da ficção teatral, essa pessoa dará origem a uma personagem, que, por sua vez, no ato da representação, será interpretada por um ator.

A grande questão da personagem, no palco, nasce justamente desse seu caráter duplo: o “ser de papel”, inscrito no texto, rompe os limites da palavra escrita e toma emprestados o corpo, a voz e os gestos do ator que o representa. Com isso, criam-se confusões e problemas de ordem teórica, como a aludida tendência de se confundir texto e representação. A identificação ator/personagem provoca a impressão de que a personagem do texto funciona meramente como um invólucro a ser ocupado pelo ator, este sim, legítimo proprietário daquele “ser de papel”. Ryngaert critica essa tradição da prática teatral e considera: “A personagem no texto adquire formas muito diversas, às vezes muito abstratas, às vezes

---

<sup>236</sup> RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 4.

<sup>237</sup> RYNGAERT, 1996, p. 4.

inscritas de maneira muito discreta nas entrelinhas. Atribuir-lhe de saída a condição e um ser de carne e osso em nome da representação é precipitar as coisas”.<sup>238</sup>

Outro aspecto que se deve levar em conta é a tradição psicologizante do estudo da personagem, que procura estabelecer a identificação pessoa/personagem. No caso dos relatos biográficos de Olga Benario, isso se revela particularmente significativo, uma vez que as personagens “Olga”, na peça e na ópera em estudo, são construídas com base em um referente no mundo, um ser empírico. Como já se discutiu, não se trata, na biografia, de reproduzir “fielmente” a história e o perfil do biografado, visto ser impossível, mas produzir, em termos textuais e discursivos, certa versão sobre a vida da pessoa.

De acordo com Ryngaert,

quando assimilamos a personagem a uma pessoa, julgamos poder explicar uma pela outra, saltar ao referente para justificar a construção artística, encontrar o modelo na vida para justificar seu retrato. Também aqui, toda uma tradição oriunda do teatro clássico apóia-se na noção de caráter, ou de essência, e acabou por estender-se a todas as formas de teatro. Pois se é verdade que a personagem tem referentes no mundo, que ela tem a ver com a vida, por outro lado ela se constrói no texto e através dele.<sup>239</sup>

Embora o texto biográfico se queira muito próximo da “verdade”, da “realidade”, da “autenticidade”, propondo-se a fornecer dados objetivos sobre a vida do indivíduo focalizado, suas personagens adquirem forma plena por meio do texto, o qual utiliza, para preencher as lacunas deixadas pelo material factual e para costurar os fragmentos de vida, a invenção, a imaginação do autor. Desse ponto de vista, a personagem ficcional da biografia no teatro, fruto de um trabalho artístico, não deve ser vista como espelho da figura histórica que lhe deu origem, mas como uma possível imagem.

Para Décio de Almeida Prado, enquanto as personagens, no romance, figuram como um entre seus vários elementos, no teatro elas “constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas”.<sup>240</sup> O autor justifica essa afirmação argumentando que “teatro é ação e romance narração”,<sup>241</sup> e, por isso, a personagem teatral prescinde da mediação do narrador para apresentar-se. Entretanto, tal distinção, aparentemente simplista e fundada pela

---

<sup>238</sup> RYNGAERT, 1996, p. 125.

<sup>239</sup> RYNGAERT, 1996, p. 129-130.

<sup>240</sup> PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.. p. 81-101. p. 84 (Coleção Debates, 1).

<sup>241</sup> PRADO, 2004, p. 84.

*Poética* de Aristóteles, apesar de reconfortante, apaga a nuance do aspecto narrativo ou épico do teatro. Existe uma dificuldade teórica de se definir ou se identificar o que seja uma “ação” no teatro. Barthes, em um texto sobre o teatro grego, reflete:

Com efeito, talvez seja melhor dizer ‘narrativa’ do que ‘ação’; na tragédia (pelo menos) os episódios (nossos atos) estão longe de representar ações, ou seja, modificações imediatas de situações; na maioria das vezes a ação é refratada através dos modos intermediários de exposição que, ao narrá-la, a distanciam; relatos (de batalhas ou de assassinatos) [...] ou cenas de contestação verbal. [...] Vemos aparecer aqui o princípio da dialética formal que funda esse teatro: a fala exprime a ação mas serve-lhe também de anteparo: ‘o que se passa’ tende sempre a ‘o que se passou’.<sup>242</sup>

Barthes, assim, demonstra a ligação indissociável da ação com a fala, o que o leva a considerar mais adequada a noção de “narrativa” do que propriamente “ação” no jogo teatral. Evidencia que se observa uma tendência a substituir-se o presente (o tempo da ação, “o que se passa”) pelo passado (o tempo da narrativa, “o que se passou”). Isso atribui à fala um caráter ambíguo, colocando-a em uma situação de duplicidade. Portanto, “mesmo se distinguimos o mensageiro-personagem que age ao narrar, transmitindo sua mensagem, do recitante sem estatuto de personagem que se limita a dizer, sem ‘agir’ no interior de uma ficção, a fronteira entre os dois é às vezes frágil”.<sup>243</sup>

O diálogo entre as personagens – ou o monólogo –, que, teoricamente, dispensaria a interferência de um narrador, costuma ser apontado como verdadeira “carteira de identidade” ou “certidão de nascimento” dos gêneros dramáticos. De acordo com Prado, os antecessores da tragédia e da comédia eram “narrações orais e coletivas, de origem religiosa”, e o teatro propriamente dito surgiu no momento em que “o primeiro embrião da personagem – o corifeu – se destacou do quadro narrativo e passou a ter vida própria”,<sup>244</sup> dialogando com o coro do qual se desligara.

No entanto, de acordo com Ryngaert, o diálogo não pode mais ser visto como um critério absoluto da escrita teatral, particularmente após a diferenciação entre as formas épicas e dramáticas, elaborada por Bertolt Brecht. Segundo essa concepção, a representação de uma peça é modificada conforme o estatuto do espectador: “Na forma épica, é comum tomar diretamente a sala por testemunha

---

<sup>242</sup> BARTHES, Roland. *Le théâtre grec apud* RYNGAERT, 1996, p. 10.

<sup>243</sup> RYNGAERT, 1996, p. 10.

<sup>244</sup> PRADO, 2004, p. 86.

sem passar pelo simulacro de um diálogo, sem fingir ignorar a presença do público”; já na forma dramática, “a presença do público é esquecida e negada, tudo o que é dito e representado diz respeito apenas às personagens”.<sup>245</sup> Conclui-se, desse modo, que o caráter narrativo perpassa o gênero dramático, mesmo que às vezes esteja escamoteado: “O teatro oscila, em proporções variáveis, entre o dramático e o épico [...]. Ele jamais pode abster-se totalmente de narrar, mesmo por intermédio do diálogo”.<sup>246</sup>

Alguns autores inserem em suas peças o elemento narrativo de maneira explícita, com objetivos diversos. Conforme se discutirá mais adiante, o autor de um texto dramático sobre Olga vale-se, na obra, de uma técnica do teatro clássico já citada: a figura do corifeu, que, na peça em questão, possui uma função essencialmente narrativa.

Por fim, parece importante tecer alguns comentários a respeito do teatro em Barthes, que possui algumas implicações nesse contexto, puxando os fios das discussões sobre a biografia, levantadas não apenas neste capítulo, mas ao longo de toda a dissertação.

Quando jovem, na época em que era estudante da Sorbonne, Barthes ajudou a criar o Grupo de Teatro Antigo, no qual representou o papel de Dario na montagem da peça *Persas*, de Ésquilo.<sup>247</sup> Na década de 1950, escreveu vários artigos sobre teatro, publicados na revista *Théâtre Populaire*<sup>248</sup> e que hoje se encontram reunidos no volume *Escritos sobre teatro*,<sup>249</sup> além do capítulo “Le théâtre grec”, já citado, que integra o volume *Histoire des spectacles*. No entanto, mais que o teatro em si, o que realmente fascinou Barthes nos anos seguintes foi a noção de teatralidade, que, apontando para “a suspensão, ou a divisão, ou a contradição”,<sup>250</sup> acompanhou o escritor em muitas obras a respeito dos assuntos que mereceram sua particular atenção, tais como a estrutura, o texto, a escritura. É o que se pode perceber neste fragmento de *Roland Barthes por Roland Barthes*: “Na encruzilhada de todos os seus livros, talvez o Teatro: não há nenhum de seus

---

<sup>245</sup> RYNGAERT, 1996, p. 13.

<sup>246</sup> RYNGAERT, 1996, p. 13.

<sup>247</sup> BIDENT, Christophe. O gesto teatral de Roland Barthes. In: *Cult*, São Paulo, n. 100, v. 9, mar. 2006. p. 47-49. p. 47.

<sup>248</sup> BIDENT, 2006, p. 47.

<sup>249</sup> Cf. BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

<sup>250</sup> BIDENT, 2006, p. 48.

textos, de fato, que não trate de um certo teatro, e o espetáculo é a categoria universal sob as espécies da qual o mundo é visto”.<sup>251</sup>

O pensamento sobre a teatralidade em Barthes deve-se muito à noção de distanciamento advinda do teatro de Brecht. Por essa perspectiva, a representação deve revelar-se como tal a todo o momento, e, para isso, é necessário que os atores mantenham-se separados das personagens que interpretam. Da mesma forma, para Barthes, segundo Cristophe Bident, “a teatralidade consiste, ao mesmo tempo, em produzir um signo e denunciá-lo: o que contribui para desalienar a representação”.<sup>252</sup> E esse gesto, “pelo qual o escritor aponta, com o dedo, a máscara que usa”,<sup>253</sup> permite a Barthes sustentar um posicionamento crítico até mesmo quando fala de si. Refletindo sobre o uso dos pronomes de primeira ou terceira pessoa em sua “autobiografia”, ele declara: “falo de mim como o ator brechtiano que deve distanciar sua personagem: ‘mostrá-lo’, não encarná-lo, dar à sua dicção uma espécie de piparote, cujo efeito é descolar o pronome de seu nome, a imagem de seu suporte, o imaginário de seu espelho”.<sup>254</sup>

Esses comentários retomam aquela discussão sobre o autodesnudamento da ficcionalidade suscitada com base da leitura de Wolfgang Iser no primeiro capítulo. Para Iser, geralmente apenas o texto literário revela suas ficções, ao passo que outras construções discursivas procuram ocultar seu caráter ficcional. A biografia, muitas vezes, como foi demonstrado no estudo sobre o livro de Fernando Morais, também tende a proteger-se com o escudo de um discurso pretensamente “natural”, ambicionando relatar a realidade tal qual ela é, sem parecer reconhecer o quanto esse processo tem de “artificial” (relembrando-se, aqui, aquela distinção criticada por Umberto Eco). A forma teatral, escolhida por alguns autores para contar a história de Olga, aponta para o desvelamento das máscaras, ou *personae*, presentes em todos os discursos, inclusive o biográfico, mesmo que esses biógrafos, às vezes, continuem a reproduzir noções tradicionais de biografia.

## 4.2 A saga de uma valquíria

A peça *Olga Benario Prestes*, de Joacil de Britto Pereira, foi encenada, pela primeira vez, em 2005, sob a direção de Fernando Teixeira, em João Pessoa,

---

<sup>251</sup> BARTHES, 2003, p. 195.

<sup>252</sup> BIDENT, 2006, p. 48.

<sup>253</sup> BARTHES *apud* BIDENT, p. 48

<sup>254</sup> BARTHES, 2003, p. 186.

Paraíba. Britto Pereira recebera pelo texto, publicado pela Fundação Cultural daquela cidade em 2003, três anos antes, a premiação na categoria "Teatro" do Prêmio Literário Cidade do Recife. Em cena, os principais momentos da vida de Olga, desde que conheceu Prestes, em 1934, até sua morte, em 1943. Mesclando fato e ficção, a obra recria, por meio do teatro, a vida da personagem.

O autor Britto Pereira é dono de vasta produção de ensaios. Advogado, jornalista e político, o escritor, que é potiguar e vive na Paraíba desde a infância, é membro da Academia Paraibana de Letras. Sua vocação ensaística manifesta-se em obras tais como *Idealismo e realismo na obra de Maquiavel*, *O homem público Afonso Campos*, *Uma vocação política*, *De mestre-escola a presidente*, *Um título de cidadão*, *O voto distrital* e *Argemiro de Figueiredo: a oratória do seu tempo*. Percebe-se, assim, que, entre os temas de sua predileção, o direito e a política ocupam lugar privilegiado. Conforme José Américo de Almeida, Britto Pereira, "como intérprete do homem e do tempo", conjuga a segurança do analista com as "qualidades de um exímio expositor".<sup>255</sup>

Ao lado das monografias, as biografias constituem uma parcela bastante significativa de sua obra escrita. Dentre seus vários títulos, destacam-se: *Joaquim Nabuco: o libertador de uma raça*, *Maurílio de Almeida: uma figura encantadora e vivaz*, *Elogio a Gama e Mello*, *Solon de Lucena: o legislador e o estadista*, *Flóscolo: um filósofo do direito*, *Ruy Barbosa* e *Ascendino Leite: um escritor existencial*.

Por sua conhecida trajetória no campo da política e do direito, Britto Pereira, já idoso, causou admiração, no meio intelectual paraibano, com a publicação de sua primeira peça, *A maldição de Carlota*. Explica-se, desse modo, a exclamação de Virgílio de Góis Nogueira em artigo no jornal *O Norte* por ocasião da publicação do texto: "A primeira surpresa: Joacil de Britto Pereira, teatrólogo!"<sup>256</sup> Mais adiante, Nogueira elogia a estreia do autor no trabalho teatral: "Um belo texto por sinal, como seria de esperar-se de uma inteligência ágil e criativa como a do Dr. Joacil de Britto Pereira, de repente navegante dos desafiantes mares da poesia teatral".<sup>257</sup> Ambientada no Pernambuco do século XIX, na época da Revolução Praieira, a obra gira em torno do embate entre duas famílias rivais, tendo como protagonista uma sertaneja bonita e corajosa.

---

<sup>255</sup> ALMEIDA, José Américo. Texto de nota biográfica. In: PEREIRA, 2003, p. 120.

<sup>256</sup> NOGUEIRA, Virgílio de Góis. A maldição de Carlota: história e poesia no teatro paraibano. *O Norte*, 25 mar. 1998.

<sup>257</sup> NOGUEIRA, 1998.

Portanto, *Olga Benario Prestes* constitui a segunda investida de Britto Pereira, autor de várias biografias, no domínio da escrita teatral. Pode-se dizer que, nessa obra, o escritor promove o encontro do biógrafo com o dramaturgo, ainda que permaneça preso ao relato dos fatos e a uma linearidade.

A peça em questão é dividida em quatro atos. O primeiro, composto por cinco cenas, segue a trajetória de Olga desde seus treinamentos militares, passando pelo encontro com Prestes, até a chegada ao Brasil e o momento dos preparativos do movimento comunista de 1935. Curiosamente, não há qualquer referência à liderança na operação de libertação de Otto Braun da prisão de Moabit, o que, em outras obras, ocupa lugar de destaque.

No segundo ato, também organizado em cinco cenas, transcorre a eclosão da revolta, que em poucas horas é contida pelas forças policiais de Getúlio Vargas. O instante crucial desse ato é o episódio, meses após o fracassado levante, da prisão de Olga e Prestes. Naquela atitude que se tornou lendária, Olga coloca-se à frente do marido para impedir sua iminente execução.

Já o terceiro ato, em cena única, traz os interrogatórios a que Olga foi submetida, a descoberta da gravidez, a passagem pela solitária e o convívio com as companheiras de prisão. É nesse momento, também, que a personagem recebe a notícia de sua inevitável extradição à Alemanha nazista.

Por fim, as duas cenas do quarto ato apresentam o último capítulo da saga de Olga, estendendo-se do embarque no navio que a levaria de volta a seu país natal, passando pelo nascimento da filha Anita em uma prisão nazista, até a experiência nos campos de concentração e a morte.

É relevante considerar, no texto, a presença do corifeu, que, conforme referido, teria possibilitado a transformação da narrativa em drama, fazendo surgir o teatro propriamente dito. Trata-se, pois, de um recurso do teatro clássico grego que foi desaparecendo com a evolução do gênero, mas que volta a aparecer em algumas obras contemporâneas, como em *Olga Benario Prestes*. De acordo com Raimundo Nonato Batista, o corifeu, nessa peça, "conduz e direciona a ação, fixa e define as cenas, estabelece e determina a emoção e a dramaticidade do conflito".<sup>258</sup> Essa figura, atuando como elemento narrativo em conjunto com a ação dramática, tem papel decisivo na construção de sentidos do texto e de seu impacto sobre o leitor/espectador. Além disso, o corifeu, nesse caso específico, é capaz de perscrutar e revelar o interior das personagens à maneira de um narrador onisciente:

---

<sup>258</sup> BATISTA Raimundo Nonato. A saga de uma Walquíria. In: PEREIRA, 2003, p. 16.

Corifeu – Olga ficou só. A sua alma turbou-se por muitos pensamentos. Acabara de receber um quarto próprio. Arrumou-o a seu gosto. Esperava ficar na Rússia por vários anos. Contava em completar a sua formação e só deixar tudo isso para lutar em seu país.<sup>259</sup>

Assim, o corifeu constitui uma das vozes que atuam na construção das personagens no texto, as quais se caracterizam por meio “dos discursos que elas pronunciam umas sobre as outras, dos discursos que pronunciam por si mesmas, das ações que realizam ou que dizem querer realizar no interior do enredo”.<sup>260</sup>

Analisando-se a composição da personagem Olga na peça, é possível observar o esboço de uma mulher lutadora, audaciosa, inteligente, belíssima, em suma, uma heroína ou, como definiria Raimundo Nonato Batista na apresentação à peça, uma *valquíria*.<sup>261</sup> Nesse paratexto, Batista associa Olga, de nacionalidade alemã, à personagem mítica, que tem, como se verá adiante, forte ligação com a Alemanha.

Na mitologia escandinava, as valquírias (do nórdico *valkyrja*, isto é, “a que escolhe os mortos”) eram mensageiras de Odin (ou Wotan), o deus da guerra, identificadas, tais quais as parcas da mitologia greco-latina, como “dispensadoras do destino”.<sup>262</sup> Nos campos de batalha, elas determinavam a sorte dos guerreiros e escolhiam, dentre os mais bravos caídos em combate, aqueles que seriam transportados para o Valhala, “o salão dos mortos”, onde eles se preparavam para defender os deuses no advento do Ragnarok, a grande batalha do fim dos tempos.<sup>263</sup> Ora representadas como belas guerreiras montadas em cavalos alados, portando lanças e elmos, ora concebidas na forma de encantadoras virgens com asas de cisnes que se tornam escravas dos homens que lhes roubam as asas, as valquírias povoam o imaginário popular sobre a cultura viking, marcando forte presença na literatura nas artes plásticas, no cinema e na música.<sup>264</sup>

---

<sup>259</sup> PEREIRA, 2003, p. 25.

<sup>260</sup> RYANGAERT, 1996, p. 131.

<sup>261</sup> BATISTA. In: PEREIRA, 2003, p. 15.

<sup>262</sup> SPALDING, Tarsilo Orpheu. *Dicionário de mitologia*. São Paulo: Cultrix, 1996.

<sup>263</sup> LANGER, Jonhi. As valquírias na mitologia viking: um estudo diacrônico. In: *Templo do conhecimento*, 21 dez. 2006. Disponível em: <<http://www.templodoconhecimento.com/portal/modules/smartsection/item.php?itemid=73>>. Acesso em 19 jan. 2011. p. 1 (Artigo originalmente publicado na revista Brathair de Estudos Celtas e Germânicos, vol. 4, n. 1, 2004.)

<sup>264</sup> LANGER, 2006, p. 1.

Talvez uma das primeiras e principais referências artísticas a essa figura mitológica seja a ópera *A Valquíria*, que integra a tetralogia *O anel do Nibelungo*,<sup>265</sup> do músico alemão Richard Wagner. De acordo com Lauro Machado Coelho, esse ciclo de óperas, que consumiu vinte anos da vida do compositor (1853-1874), seria um dos mais importantes da história, sendo que toda a obra de Wagner é considerada um marco da renovação não somente na ópera, mas também na música e até em outras artes.<sup>266</sup> Na trama wagneriana, a protagonista é a valquíria Brunilda, que, por ter contrariado a vontade de Wotan sobre o destino de uma batalha, foi condenada pelo deus a deixar de ser valquíria e a permanecer em um castelo cercado de chamas, mergulhada em um sono profundo, podendo ser desposada apenas pelo homem que arriscasse a vida por ela; esse herói veio a ser Sigurd, outra importante personagem mítica. O gosto pelas mitologias germânicas, apropriadas da cultura nórdica, perpassa a maioria das obras de Wagner, “que ocorrem em tempos fabulosos e nos levam a uma Idade Média de caráter lendário”.<sup>267</sup>

Uma retomada importante da *Valquíria*, de Wagner, encontra-se no clássico filme *Apocalypse now*, de Francis Ford Coppola, no qual soldados americanos em helicópteros ouvem o prelúdio da ópera, “A cavalgada das valquírias”, durante o ataque a um povoado vietnamita. Mais recentemente, a produção cinematográfica *Operação Valquíria*, de Bryan Singer, traz outra referência ao compositor alemão. Nessa trama, o coronel Claus von Stauffenberg, interpretado por Tom Cruise, lidera uma fracassada tentativa de assassinato de Hitler – a chamada “Operação Valquíria”. O ditador, que era um devoto admirador de Wagner, teria ordenado até mesmo que “A cavalgada das valquírias” fosse “tocada nos rádios-comunicadores de tanques de guerra nazistas, pouco antes de eles iniciarem um ataque”,<sup>268</sup> episódio que teria inspirado Coppola em seu filme.

O escritor britânico J. R. R. Tolkien, na trilogia *O senhor dos anéis*, criou, inspirado pela mitologia nórdica, um universo paralelo e fantástico, a chamada

---

<sup>265</sup> As outras óperas que compõem a tetralogia são: *O ouro do Reno*, *Siegfried* e *O crepúsculo dos deuses*, sendo que esta última inspirou o título do filme de Billy Wilder.

<sup>266</sup> COELHO, Lauro Machado. *A ópera alemã*. São Paulo: Perspectiva, 2000 p. 225 (Coleção História da Ópera).

<sup>267</sup> FRAGA, Fernando; MATAMORO, Blas. *A ópera*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. São Paulo: Angra, 2001. (Coleção A Chave Azul)

<sup>268</sup> SILVEIRA, Renato. A cavalgada das Valquírias: um post musical. In: CINEMATÓRIO: observando a sétima arte, 7 out. 2009. Disponível em: <<http://www.cinematario.com.br/2009/07/cavalgada-das-valquirias-um-post.html>>. Acesso em 21 out. 2010.

Terra Média, habitado por anões, elfos, gigantes, ninfas, valquírias. Escrita entre 1937 e 1949, a obra alcançou grande sucesso à época e voltou a ter visibilidade no início da década de 2000 com a adaptação da trilogia para o cinema, sob direção de Peter Jackson, cuja versão conquistou muitos prêmios Oscar, além de enorme popularidade. As valquírias integram, ainda, o mundo dos RPGs (*role play games* ou "jogos de interpretação"), destacando-se o "Valkyrie Profile", da Enix, para *videogames*.

No Brasil, Paulo Coelho utilizou o mito em *As valquírias*,<sup>269</sup> no qual os protagonistas, Paulo e Chris, partem em busca de seus anjos da guarda no deserto do Mojave, nos Estados Unidos. Embora seja narrada em terceira pessoa, a história tem cunho autobiográfico, o que já se anuncia desde a nota escrita pelo autor e que se revela, também, nos nomes das personagens (a esposa de Paulo Coelho é Christina Oiticica). Nesse livro, as valquírias não são propriamente as míticas mensageiras de Odin, mas mulheres que, inspiradas por elas e iniciadas em certa "magia", deixaram suas rotinas normais para viver no deserto pregando o amor, a paz, a fé às pessoas que encontravam. Vestidas de roupas de couro preto e montadas em belos cavalos (mas não alados), elas conduzem Paulo e Chris em sua procura pelo anjo. De acordo com o narrador, tanto as valquírias do deserto quanto o mago Paulo pertenciam à chamada "Tradição", que, originada em tempos imemoriais, constituía-se de ordens de seres humanos iniciados em ciências ocultas, organizados entre mestres e discípulos, possuidores de nomes mágicos e praticantes de rituais diversos. A narrativa deixa transparecer o misto de ocultismo, elementos do catolicismo, religiões indígenas, espiritismo e referências à mitologia que parece caracterizar toda a produção "literária" de Paulo Coelho.

Embora as valquírias, na maioria dessas obras, sejam representadas como lindas mulheres, de acordo com Jonhhi Langer, tais entidades, em sua origem mais remota, seriam monstruosas, ferozes, impulsionadas por uma implacável sede de sangue. Ao longo dos séculos, a aparência grotesca das emissárias de Odin foi sendo suavizada, mesmo que sua associação com as guerras e com a morte tenha permanecido.

O mito das valquírias como metáfora da figura de Olga Benario pode fornecer uma chave de leitura para a obra de Britto Pereira. Se a valquíria, conforme o imaginário popular corrente, caracteriza-se por ser uma mulher, ao mesmo tempo, aguerrida e bela, Olga também o seria. Nesse seu retrato biográfico, vislumbra-se tanto a face de Odin, o deus da guerra, quanto a de Freya,

---

<sup>269</sup> COELHO, Paulo. *As valquírias*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

a deusa nórdica do amor e da beleza. Raimundo Batista, autor da metáfora, parece reconhecer o caráter duplo da imagem da Olga/Valquíria quando afirma:

Alemã, militante desde a adolescência do Partido Comunista, fora preparada para a dura luta que deveria marcar a expansão da internacional socialista. Tornara-se, ainda quase uma criança, perita no manejo de armas de fogo, campeã nas mais diversas modalidades de lutas corporais, aprendera a pilotar aviões e a saltar de paraquedas, aprofundara-se no estudo e formulação de estratégias, falava quatro idiomas e era linda.<sup>270</sup>

Desse modo, revestida de valquíria, Olga ganha, também nessa obra, contornos heroicos, o que a faz aproximar-se das personagens lendárias e ficcionais.

A aprendizagem militar de que fala Batista aparece, no texto da peça, como fruto de um desejo de Olga. A personagem, motivada por seus ideais socialistas e com o objetivo de lutar contra o fascismo, pede autorização a seus superiores para ingressar nos exercícios militares:

Olga – O Nazismo é a maior ameaça à União Soviética. Lutarei na URSS, com todas as forças, contra esse perigo. Quero ser soldado. [...] Preciso aprender a voar, saltar de pára-quedas, aprender a manejar todas as armas e ter formação em estratégias. Enfim, tenho de aprender de tudo.<sup>271</sup>

Concedida a permissão, Olga é admitida nas frentes de treinamento do exército soviético. Ela demonstra, em carta a uma amiga, ser uma das alunas mais aplicadas nos cursos de que fazia parte:

Olga – Entreguei-me de corpo e alma à formação militar. O serviço é pesado, mas estou progredindo rapidamente. Vou para um lado, vou para outro, converso, discuto com meio mundo; enfrento as tarefas. Quando chego em casa, tomo um banho, alimento-me, sento e estudo até não poder mais, para mostrar aos companheiros meus conhecimentos militares.<sup>272</sup>

Percebe-se, desse modo, que, em face da situação política da Europa naquele momento, a personagem desejava estar preparada para alistar-se entre os soldados de uma possível guerra. O choque entre duas forças contrárias, representadas pelo comunismo e pelo fascismo, criava um ambiente favorável à eclosão de um conflito de dimensões mundiais. Por isso, Olga afirmava, com

<sup>270</sup> BATISTA. In: PEREIRA, 2003, p. 15.

<sup>271</sup> PEREIRA, 2003, p. 21-22.

<sup>272</sup> PEREIRA, 2003, p. 23.

convicção: "Se a Alemanha de Hitler começar a guerra, lutarei contra o meu próprio país. Disso tenho plena certeza".<sup>273</sup>

Nesse sentido, sob uma perspectiva metafórica, a guerra histórica, no nível da enunciação, associa-se às guerras míticas. O cenário bélico que serve como pano de fundo para a história de Olga, constituído pela iminente Segunda Guerra Mundial, remete às batalhas das narrativas mitológicas, das quais as valquírias eram protagonistas. Assim, o encontro da história com o mito é possibilitado pela associação entre Olga e as guerreiras nórdicas.

Como assinalado, um dos papéis exercidos pelas valquírias era o de conduzir e escoltar os heróis mortos nas guerras para o lugar onde aguardariam a grande batalha final. Essa mesma função é atribuída a Olga: a personagem é recrutada para proteger Luís Carlos Prestes em sua viagem clandestina ao Brasil. Dimitri Manuilski, o superior de Olga, esclarece os motivos de sua escolha: "Tem de ser alguém que o livre de possíveis perigos. Alguém que esteja sempre ao seu redor para garantir sua segurança com o risco da própria vida".<sup>274</sup> E ela assume sua missão até as últimas consequências, principalmente em face das situações perigosas: "Olga – Não o abandonarei. E não permitirei que essa matilha chegue perto de você, nem lhe ponha as mãos, a não ser que me prendam também, ou me matem".<sup>275</sup>

Tamanha bravura, que não se rende nem mesmo diante da derrota, impressiona até seus inimigos. Felinto Müller, o chefe da polícia do Rio de Janeiro, reconhece a coragem de Maria Vilar (nome falso de Olga) no momento de sua prisão:

Felinto Müller – Recolha a prisioneira à sua cela.

Guarda (*segurando-a pelo braço*) – Vamos.

Maria – Solte-me. Posso caminhar sozinha.

Felinto Müller – Deixe-a. É uma mulher corajosa.<sup>276</sup>

No entanto, a história de Olga e de Prestes, na peça, não se resume à trajetória de lutas e de resistência percorrida pelas personagens. Ligados, inicialmente, por um vínculo apenas político, partidário, os dois, pouco a pouco, vão criando laços afetivos. A vida pregressa de ambos, o modo como se tratavam, as

---

<sup>273</sup> PEREIRA, 2003, p. 23.

<sup>274</sup> PEREIRA, 2003, p. 24.

<sup>275</sup> PEREIRA, 2003, p. 73.

<sup>276</sup> PEREIRA, 2003, p. 86

qualidades físicas e psicológicas, tudo isso fez crescer a admiração que um sentia pelo outro. Assim, a convivência e a veneração mútua possibilitam, pela atração natural homem/mulher, o nascimento do amor, assim narrado pela voz do corifeu:

Corifeu – [...] Tomando-lhe as mãos, beijou-a ternamente, primeiro no rosto, depois nos olhos azuis-claros e, por fim, na boca sequiosa de Olga, entreaberta para o ósculo que penetrou a sua alma de mulher apaixonada. [...] Cansados da viagem, recolheram-se cedo, naquela noite, após o jantar. Não houve cânticos de himeneu, mas selou-se, ali, sob as bênçãos de Afrodite, um sagrado compromisso, entre duas almas apaixonadas.<sup>277</sup>

No trecho, há outra referência mitológica, desta vez, na figura de Afrodite, a deusa grega da beleza, do amor e da fertilidade. Desse modo, no relato do encontro amoroso entre Olga e Prestes, o texto Britto Pereira confirma, no nível do enunciado, seu diálogo com as narrativas míticas, o que já se estabelecera, no nível da enunciação, pela apresentação de Raimundo Batista, que “colou” em Olga a imagem da valquíria.

Observa-se, ainda, que o dramaturgo parece preocupar-se em utilizar uma linguagem erudita em sua obra. Na passagem anterior, por exemplo, é notável o uso de vocábulos pouco comuns na atualidade, tais como “ósculo” (do latim *osculum*, ou seja, “boca pequena”, significando “beijo”) e “himeneu” (do grego *huménaios*, isto é, “canto nupcial; matrimônio”). Outra evidência desse recurso encontra-se na reflexão que Britto Pereira faz, em seu agradecimento, sobre Anita, a filha de Olga e Prestes. O escritor utiliza um dito em latim ao afirmar que as duas personagens “produziram um fruto precioso na filha Anita Leocádia Prestes, nascida em um campo de concentração nazista. Ela justifica e redime o provérbio latino Amor Omnia Vincit”,<sup>278</sup> quer dizer, “O amor tudo vence”.

Esses recursos discursivos, além da presença do corifeu, parecem contribuir para dar ao enredo uma aparência de antiguidade, criando, na peça, uma atmosfera de tempos remotos. Assim, embora o enredo esteja bem delimitado temporalmente, remetendo a um momento histórico específico, ele permite entrever, nas dobras da linguagem, o retrato de uma heroína que poderia figurar na galeria das personagens mitológicas.

Britto Pereira, em sua peça, parece buscar uma reconstituição totalizante da vida da personagem, perseguindo certa “verdade” sobre a existência de Olga, como acontece, por exemplo, em Fernando Morais. Para conferir a seu texto

---

<sup>277</sup> PEREIRA, 2003, p. 36.

<sup>278</sup> PEREIRA, 2003, p. 8

biográfico um caráter de compromisso com o factual, o escritor parece querer recuperar, no texto dramático, aquela narratividade própria da biografia tradicional. Isso é possibilitado pela presença da figura do corifeu, que na peça configura-se como um recurso narrativo, por meio do qual intenta-se construir um quadro de acontecimentos mais amplo e detalhado. Pode-se afirmar, portanto, que, embora *Olga Benario Prestes* seja uma versão teatral da vida da personagem, ela não está inteiramente desvinculada do gênero narrativo, contemplado pela maioria das biografias. Assim, confirma-se uma das observações feitas no início deste capítulo: a de que muitas biografias, mesmo em formatos diferentes do tradicional, continuam a buscar a história de uma vida tal qual ela teria sido.

Desse modo, a peça recria a saga<sup>279</sup> (palavra de origem escandinava) de uma alemã que, em nome de seus ideais, entrega-se a uma aventura em território desconhecido. Configura-se o périplo de uma heroína que, saindo das terras geladas da Europa centro-oriental, vai combater sob o sol tropical até cumprir seu destino no país natal.

Essa heroicização de Olga é reiterada pelo objetivo manifesto do autor ao escrever a obra. Britto Pereira declara que, ao contar a história de Prestes e Olga, intentava elaborar “um libelo contra o fascismo do Ditador Vargas”,<sup>280</sup> tomando-os como símbolo das vítimas do regime ditatorial da década de 1930 no Brasil. Percebe-se, pois, a admiração do autor por figuras que, ao representarem a resistência contra um poder considerado autoritário, são alçadas à categoria de heróis populares. Inspirado pela trajetória comum da “mulher extraordinária” e do “líder e guerreiro”, o escritor une as pontas da história às da ficção para trazer à cena personagens cuja vida daria um romance. Ou uma peça. E até mesmo uma ópera.

---

<sup>279</sup> BATISTA. In: PEREIRA, 2003, p. 13.

<sup>280</sup> PEREIRA, 2003, p. 7.

### 4.3 Cantos de amor e de morte

À primeira vista, pode parecer inusitada a existência de um relato biográfico sob a forma de ópera. Trata-se de um gênero não muito popular hoje em dia, sendo, muitas vezes, associado a um público restrito, composto por pessoas mais idosas e/ou de nível social elevado. Um fator que parece dificultar a identificação do público com esse tipo de arte tem a ver com seu suposto hermetismo. Como a maioria das peças traz atores-cantores soltando a voz em línguas estrangeiras, especialmente o italiano, conforme as técnicas do canto lírico, a compreensão do que é dito/cantado mostra-se obscura, tornando a obra, assim, acessível apenas aos "iniciados". Aristóteles Onassis resume bem esse sentimento em uma frase carregada de ironia e até mesmo de preconceito: "Para mim, ópera não passa de um bando de *chefs* italianos gritando receitas de risotos uns para os outros".<sup>281</sup>

No entanto, em tempos recentes, tem-se observado, no Brasil, um movimento em direção à popularização da ópera, com o objetivo de difundir o gênero, desmistificando-o, e aproximá-lo do público em geral. Prova disso é encontrada, por exemplo, nas várias edições da "Temporada de Óperas", realizadas pela Fundação Clóvis Salgado, de Belo Horizonte, que têm apresentado, ao longo da última década e sempre com muito sucesso, montagens de óperas consagradas. No palco do Grande Teatro do Palácio das Artes, os mineiros tiveram a oportunidade de assistir a espetáculos como *Aida* e *La traviata*, de Giuseppe Verdi, *Turandot*, de Giacomo Puccini, *O barbeiro de Sevilha*, de Gioacchino Rossini, dentre outros. Iniciativas semelhantes podem ser observadas em outras cidades. São Paulo e Manaus, particularmente, possuem projetos consistentes de montagens de óperas, contribuindo para uma vitalidade renovada do gênero. Desse modo, o público, ao tomar contato, talvez primeiramente por curiosidade, com a ópera, torna-se mais diversificado e possibilita o surgimento de um novo gosto estético por esse tipo de obra.

Nesse sentido, a ópera *Olga*, de Jorge Antunes, com libreto de Gerson Valle, representa uma contribuição para a produção operística brasileira, além de integrar a fortuna biográfica da personagem. Assim, por meio dela, leitores e espectadores podem apreciar uma ópera nacional, para além das famosas peças estrangeiras, ao mesmo tempo em que conhecem mais uma versão da vida de Olga.

---

<sup>281</sup> ONASSIS, Aristóteles *apud* COTRIM, Márcio. *Isas de ambrosia*. Belo Horizonte: Leitura, 2009. p. 15.

Contudo, a tradição operística no Brasil não teve início recente, apenas tornou-se mais conhecida nos últimos anos. Carlos Gomes (1836-1896) talvez seja o compositor brasileiro que mais se tenha notabilizado pela criação de óperas. Sua produção abrange tanto obras pouco conhecidas, como *Condor* e *A noite do castelo*, quanto a célebre *O Guarani*, que, baseada na obra homônima de José de Alencar, estreou em 1870 no Alla Scala de Milão, um dos mais famosos teatros de ópera do mundo. Outros nomes importantes da composição de óperas no Brasil são Heitor Villa-Lobos, Mozart Camargo Guarnieri, além dos contemporâneos Ronaldo Miranda, Silvio Barbato e o próprio autor de *Olga*, Jorge Antunes.

A ópera, palavra que, em italiano, significa "obra", nasce na Itália e data de meados da era moderna. De acordo com Fernando Fraga e Blas Matamoro, sua origem "se perde na noite dos tempos. Sempre houve espetáculos com canto e música, com linguagem e dança".<sup>282</sup> Entretanto, a ópera, como peça de teatro cantada e acompanhada por uma orquestra, surge no início do século XVII, na corte de Mântua, sendo que sua propagação se deu a partir da cidade de Nápoles. Explica-se, desse modo, a longa tradição italiana nesse tipo de espetáculo.

No início, as apresentações eram realizadas em um contexto privado, destinando-se à nobreza em suas festas na corte. Segundo Fraga e Matamoro, isso "faz com que o estilo guarde a compostura e a pompa cerimoniosa que corresponde a esse meio cortesão. Os heróis clássicos se desenvolvem e se expressam com uma linguagem extremamente bem cuidada e culta".<sup>283</sup>

O desenvolvimento da ópera passou, como os gêneros literários, por modificações do ponto de vista da forma e da temática com o passar dos séculos. Ela abrange, tal qual a literatura, vários estilos: barroco, classicismo, romantismo, verismo (do italiano *vero*, "verdadeiro", correspondente ao realismo), além de escolas nacionais, como a russa e a francesa. Conforme apontado na seção anterior, a obra de Richard Wagner, nesse contexto, instaura um divisor de águas na história da ópera, inspirando até mesmo um estilo novo – o wagnerismo.

Além de compositor, Wagner destacou-se, também, como poeta, dramaturgo e ensaísta. Em seus escritos sobre música, avulta a ideia de ópera como uma *Gesamtkunstwerk*, isto é, "a 'obra de arte total', na qual todas as artes se fundem e tornam-se interdependentes".<sup>284</sup> De fato, o gênero caracteriza-se por reunir música, canto, teatro e literatura, dentre outras formas de manifestação

---

<sup>282</sup> FRAGA; MATAMORO, 2001, p. 7.

<sup>283</sup> FRAGA; MATAMORO, 2001, p. 9-10.

<sup>284</sup> COELHO, 2000, p. 234.

artística, em uma única obra. Em outras palavras, “a ópera abrange a música erudita, o canto solo e coral; do teatro à interpretação sob o ritmo musical, passando pela dança, em cenários que exigem concepções plásticas e funcionais para atender a exigências cenográficas rigorosas”.<sup>285</sup>

Mas essa visão da ópera como *Gesamtkunstwerk* não é exclusiva a Wagner; de acordo com Lauro Machado Coelho, trata-se de um pensamento comum na segunda metade do século XIX que tem raízes em Johan G. Sulzer (1774) e Friderich Schelling (1805). O que ele fez foi procurar “pôr em prática um ideal já muitas vezes intuído antes dele”,<sup>286</sup> particularmente por perceber, na ópera produzida em sua época, um descompasso entre palavra, música e atuação. Desse modo, em busca da harmonia entre esses elementos para a realização efetiva da obra de arte total, o compositor considerava que era necessário ter total controle sobre sua criação, ocupando-se não apenas da parte musical, mas também do texto e das condições de encenação.

A despeito de toda a genialidade artística de Wagner, de sua farta contribuição para a ópera em particular e para a música em geral, ele é reconhecido, também, como uma figura polêmica por causa de sua postura altamente antissemita. Lauro Machado Coelho afirma que rancores pessoais o levaram a publicar textos em que atacava os judeus, imbuído dos preconceitos disseminados pela Alemanha e que, mais tarde, iriam tornar-se programáticos com a ascensão e a consolidação do nazismo.

Essas ideias antissemitas de Wagner não teriam tido impacto tão acentuado “se, nos anos posteriores, o carisma de seu autor, e a posição que ele passou a desempenhar dentro da cultura alemã, não lhes tivessem emprestado enorme respeitabilidade”.<sup>287</sup> Dessa forma, embora muitos analistas tenham procurado relativizar o antissemitismo do compositor, inserindo-o em um contexto político-cultural mais amplo, é indiscutível o fato de que ele tenha sido empregado de maneira a incitar a população alemã contra os judeus. É possível supor, portanto, que a aludida admiração de Hitler pelo músico não tenha razões de ordem puramente artística, mas também ideológica.

Como se verá mais adiante, há uma peça de Wagner que mantém estreita relação musical e temática com a ópera *Olga*. No entanto, enquanto ele destilou

---

<sup>285</sup> PARREIRAS, Eliane; MALTA, Cláudia. *Programa da ópera* Andrea Chénier, de Giordano Bruno. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2010.

<sup>286</sup> COELHO, 2000, p. 234.

<sup>287</sup> COELHO, 2000, p. 230.

seu rancor insano contra a população judaico-alemã, Jorge Antunes e Gerson Valle produzem uma obra que, ao contar a vida de Olga, denuncia justamente os autoritarismos do início do século e, particularmente, a perseguição e os sofrimentos impingidos pelos nazistas aos judeus na Alemanha.

De acordo com Antunes, a história de Olga lhe era bastante familiar desde a infância. Sua mãe contava-lhe sobre a personagem em um clima de mistério, aos sussurros, pois era perigoso mencionar os nomes de Olga e Prestes da década de 1950 à de 1980. Assim como Fernando Morais, ele alimentou, durante muito tempo, a ideia de revelar ao mundo essa narrativa proibida, o que só foi possível com o declínio da ditadura militar.<sup>288</sup>

Iniciou a composição em 1987, tendo interrompido o trabalho várias vezes por motivos diversos, e veio finalizá-la somente em 1997. Ressalta que utilizou, como base, não a biografia de Morais, mas o romance biográfico de Ruth Werner. Em sua investigação sobre Olga, descobriu um fato a que atribui seu fascínio pela personagem: "Olga havia sido assassinada na câmara de gás imediatamente após a Páscoa. Nova pesquisa sobre esta festa móvel da igreja, naquele ano de 1942, me estarreceu. Olga morreu exatamente no dia em que eu nasci: 23 de abril de 1942".<sup>289</sup> Percebe-se, dessa forma, que a motivação do compositor é da ordem da memória individual, sendo coroada por uma desconcertante coincidência.

Jorge Antunes está entre os compositores mais relevantes do cenário da música erudita brasileira atual. Seu trabalho pauta-se, singularmente, pela inovação, pela aliança entre o tradicional e o contemporâneo. Uma de suas principais realizações é o fato de ter sido o precursor da música eletrônica no país, no início da década de 1960, ocasião em que cursava a graduação em Física na Faculdade Nacional de Filosofia (FNF).<sup>289</sup>

Outro feito digno de nota é a composição da série *Cromoplastofonias*, fruto de suas pesquisas sobre as correspondências entre os sons e as cores, que utiliza, em sua execução, orquestra, luzes, fitas magnéticas, contando não apenas com a audição e a visão do espectador/ouvinte, mas também com o olfato, o tato e o paladar. O autor, que estudou na Argentina, na Itália, na Holanda e na França, em cursos de pós-graduação, também segue a carreira acadêmica, sendo professor titular na Universidade de Brasília (UnB) desde 1973. Jamil Maluf, diretor artístico responsável pela montagem de *Olga*, faz uma breve análise do trabalho de Antunes, apontando suas principais virtudes:

---

<sup>288</sup> ANTUNES, Jorge. Relato do compositor. In: ANTUNES; VALLE, 2006.

<sup>289</sup> ANTUNES. In: ANTUNES; VALLE, 2006, p. 6.

Seu completo domínio das técnicas da música acústica/eletrônica, aliado a uma percepção apurada do vasto universo de linguagens à disposição do compositor contemporâneo, faz dele um criador em perfeita sintonia com seu tempo. Sua obra é ouvida e assimilada com naturalidade, encontrando eco numa larga faixa do público.<sup>290</sup>

Antunes convidou seu amigo e ex-aluno, o premiado poeta Gerson Valle, para escrever o libreto da ópera. Valle já publicou inúmeros artigos científicos e vários livros de poemas, dentre os quais se podem citar *Confetes de muitos carnavais* (1982), *Passagem dos anos* (1984) e *Vozes trazidas pelos ventos* (2005). É também autor de obras de ficção, tais como *Os souvenirs da prostituta: a novela de Ipanema* (2006), *Pela internet: novelas de uma nova era* (2006) e *Vozes novas para velhos ventos* (2005). Escreveu, ainda, um ensaio biográfico sobre seu amigo e mestre: *Jorge Antunes, uma trajetória de arte e política* (2003). Nesse livro, de acordo com Fernando Py, Valle “indiretamente estava disposto a produzir um verdadeiro ensaio sobre música. [...] Isto nos dá a medida do valor de Gerson Valle como poeta e músico, e também lhe confere uma autoridade musical irrecusável”.<sup>291</sup> Py exalta, também, suas qualidades como poeta: “A poesia de Gerson Valle torna-se notável por sua capacidade de extrair poesia de toda e qualquer circunstância”.<sup>292</sup>

No âmbito operístico, o libreto constitui o texto com base no qual a ópera é composta. No caso de *Olga*, porém, texto e música foram sendo feitos simultaneamente, com grande interferência do músico sobre a parte escrita, talvez buscando aquela harmonia entre os elementos defendida por Wagner.

O libreto de *Olga* é organizado em três atos, os quais, por sua vez, se dividem em quadros (subdivisões do ato) e cenas, além de indicar as estruturas musicais, como abertura, árias e arietas. O enredo nele contido concentra-se nos principais episódios da vida de Olga, não diferindo muito dos outros relatos biográficos: libertação de Otto Braun na Alemanha, recebimento da missão e encontro com Prestes na União Soviética, articulação da revolta comunista no Brasil, prisão e deportação à Alemanha, onde a personagem cumpriu seu destino, sendo morta na câmara de gás. O que particulariza a ópera é, evidentemente, a forma como o enredo é desenvolvido, os significados construídos, bem como a linguagem empregada e os recursos narrativos utilizados.

<sup>290</sup> MALUF, Jamil. Um projeto para a ópera brasileira. In: ANTUNES; VALLE, 2006, p. 3.

<sup>291</sup> PY, Fernando. A música através de Jorge Antunes. *Jornal Poiésis: literatura, pensamento & arte*, abr. 2003.

<sup>292</sup> PY, Fernando. Posfácio. In: VALLE, Gerson. *Aparições*. Rio de Janeiro: Poiésis, 2001.

No primeiro ato, o primeiro quadro corresponde à abertura, ou seja, a composição musical que serve de introdução à ação que está para desenrolar-se. Nesse quadro, o cenário, descrito pelas rubricas, representa a sala de audiências da prisão de Moabit, na manhã de 11 de abril de 1928. Enquanto a música é executada, entra por uma porta a Justiça, corporificada em uma mulher dançando e portando uma espada. A seguir, a sala é ocupada pela audiência que vai acompanhar o julgamento do preso político Otto Braun, pelo Secretário de Justiça e por seus funcionários. Olga, que estava oculta em meio à audiência, dá o sinal para que todos saquem suas armas e rendam os "lacaio da Justiça".<sup>293</sup> Assim, eles conseguem libertar, com sucesso, o companheiro comunista e fugir dali sem serem capturados. Depois que todas essas personagens saem de cena, tem início o primeiro interlúdio, que tem a função de separar ou servir de ponte entre duas partes da ópera.

Nesse interlúdio, o cenário é dominado por três cantadores nordestinos e pelo coro, que relatam, de seu ponto de vista, a história da Coluna Prestes. O canto dos nordestinos é marcado por um sentimento de revolta contra os poderosos, por causa das agruras vividas por esse povo:

**1º cantador:** O sertão tem muitas pragas;  
tem patrão que explora e mata;  
tem a fome em toda a parte  
e não tem terra pra enxada.  
Já passei toda a desgraça,  
já lutei lá no cangaço.  
Vi a morte lá em casa;  
Foi mulher, filhos, pro nada.  
**Coro:** Toda rima nordestina  
É em nada que termina.<sup>294</sup>

A esperança dos cantadores é depositada em Luís Carlos Prestes e em seu movimento de resistência ao governo autoritário da República Velha, que percorreu todo o país, desde o Sul até o Nordeste:

**1º cantador:** Comandando a tropa a pé,  
desde o Rio Grande do Sul,  
mal dormindo a teto nu

<sup>293</sup> ANTUNES; VALLE, 2006, p. 30.

<sup>294</sup> ANTUNES; VALLE, 2006, p. 31.

das estrelas, chuva e vento,  
já passou todo o sertão  
em três anos pelo chão  
das caatingas, matas, mundos:  
capitão Luís Carlos Prestes.

**Coro:** No Brasil a marcha avança:  
cavaleiro da esperança!<sup>295</sup>

Observa-se, assim, que a abertura da ópera de Antunes e Valle assemelha-se, em certo sentido, à introdução da narrativa de Fernando Morais, conforme apontou a análise empreendida no capítulo anterior: ambos os textos se abrem com a apresentação dos protagonistas da trama. Morais narra, com detalhes, dois episódios simultâneos, ocorridos em abril de 1928, envolvendo, respectivamente, Olga e Prestes. Já os autores da ópera, em dois movimentos aparentemente desconexos – a cena de libertação de um presidiário alemão e o canto dos nordestinos acossados pela miséria –, revelam ao público um retrato de Olga (de forma direta, pela exposição da personagem e suas ações) e de Prestes (de forma indireta, pelo testemunho que dão dele as vozes dos cantadores). O encontro entre os dois ocorre no segundo quadro do primeiro ato, quando ambos, numa sala do Comintern, em Moscou, recebem de Dimitri Manuilski suas missões.

Logo no início do segundo ato, Olga e Prestes, disfarçados de Maria e Antônio Vilar, aparecem a bordo do navio Ville de Paris, que os levaria até os Estados Unidos. Eles mantêm um diálogo a respeito da arte, motivado pela apresentação de canto e dança a que afirmam ter assistido antes. Prestes critica duramente as manifestações artísticas, argumentando que, enquanto uma minoria favorecida economicamente frequenta teatros, grande parte das pessoas não tem o que comer:

**Prestes:** Burgueses se divertem  
enquanto em todo canto,  
o povo passa fome...<sup>296</sup>

Olga, ao contrário, considera:

**Olga:** No entanto é belo o canto.

---

<sup>295</sup> ANTUNES; VALLE, 2006, p. 31.

<sup>296</sup> ANTUNES; VALLE, 2006, p. 34.

No entanto é belo o canto;  
Se há arte é coisa humana.<sup>297</sup>

E completa dizendo que eles devem lutar para que todos possam desfrutar essa coisa humana e eterna:

**Olga:** Eu sei, meu caro Prestes,  
que é dado a poucos homens  
comer, saborear  
o lúdico e o estético.  
Mas, pense para quê  
se vive nesta terra...  
eu quero, para todos,  
poder ouvir a história  
que ouvimos nesta noite.<sup>298</sup>

A história que Olga menciona é a de Tristão e Isolda, representados, na ópera, por dois bailarinos que dançam em um plano diferente do palco enquanto Olga e Prestes conversam. Os autores fazem, aqui, uma referência à ópera *Tristão e Isolda*, de Wagner, que, por sua vez, baseou-se em uma lenda difundida na Europa desde o século XII. Jorge Antunes explica as razões para essa escolha:

Eu e Gerson [Valle] discutíamos muito. Após alguma relutância dele, consegui convencê-lo a, no segundo ato, fazer uma correspondência entre as duas histórias de amor: Prestes-Olga e Tristão-Isolda. O amor dos dois casais surgiram [*sic*] em uma viagem de navio. Tristão levava Isolda para o Rei Mark mas um filtro do amor, a bordo, acrescentou novos rumos à história. Prestes levava Olga para a revolução brasileira mas um coquetel, a bordo, acrescentou novos rumos à história. Assim, no segundo ato uso muitas citações de Wagner.<sup>299</sup>

*Olga* cultiva, pois, um diálogo significativo com a ópera de Richard Wagner, tanto do ponto de vista musical (realizado pelo compositor) quanto textual (empreendido pelo libretista), sendo este o objeto de interesse da análise feita a seguir.

*O Romance de Tristão e Isolda* constitui uma das histórias de amor mais conhecidas da cultura ocidental. De origem irlandesa, não tem uma autoria

---

<sup>297</sup> ANTUNES; VALLE, 2006, p. 34.

<sup>298</sup> ANTUNES; VALLE, 2006, p. 34.

<sup>299</sup> ANTUNES. In: ANTUNES; VALLE, 2006, p. 5.

definida, sendo que as cinco versões poéticas tidas como originais “são readaptações de um arquétipo que não deixou o menor vestígio”.<sup>300</sup>

Tristão, órfão de pai e mãe logo ao nascer (daí seu nome), é criado pelo tio, o rei Marcos da Cornualha. Torna-se um brilhante cavaleiro, mas, ao vencer um gigante inimigo do reino, é ferido por uma espada envenenada. Pensando que não sobreviveria, navegando sem destino, ele chega à Irlanda e é conduzido até a princesa Isolda, sobrinha do gigante morto, que cuida de seus ferimentos sem saber estar diante do assassino do tio. Tristão retorna, então, à sua terra, onde recebe, anos mais tarde, uma nova missão: deveria partir em busca da mulher de quem um pássaro trouxera um fio de cabelo, a qual se tornaria esposa do rei. Levado por uma tempestade, Tristão aporta novamente na costa irlandesa, vence um dragão que aterrorizava a corte e, com uma nova ferida, é tratado por Isolda. A jovem descobre que o rapaz fora o algoz de seu tio e planeja matá-lo, mas, ao tomar conhecimento do desejo do rei, parte com o cavaleiro para a Cornualha a fim de tornar-se rainha.

Na viagem de navio, uma criada oferece aos dois, por engano, o filtro do amor reservado aos noivos para a noite de núpcias. Assim, eles se apaixonam irremediavelmente, mas agem como se nada houvesse acontecido: Isolda casa-se com o rei e continua a ser amante de Tristão. Denunciados por um barão, os dois são flagrados em adultério e condenados ao castigo. Tristão consegue escapar e salvar Isolda, indo viver com ela no bosque. O rei Marcos encontra os dois dormindo separados por uma espada, o que considera um sinal de lealdade ou castidade, e poupa a vida dos traidores.

Passados três anos, cessa o efeito do filtro, o cavaleiro se arrepende, pede perdão ao rei e lhe restitui a rainha, partindo para outras terras, onde se casa com Isolda das Brancas Mãos, mas não consuma o matrimônio por causa da lembrança da outra. Ferido em uma batalha, ele manda pedir à sua amada que lhe envie o único remédio que poderia curá-lo. Se ela acolhesse o pedido, o navio mensageiro, ao retornar, deveria içar a vela branca; caso contrário, a vela negra se levantaria. Isolda das Brancas Mãos, ao avistar a vela branca, tomada de ciúmes, anuncia ao marido que o navio portava a vela negra. Tristão, assim, morre em seu leito, e Isolda, ao encontrar o corpo sem vida do amado, também expira.

Em sua adaptação da narrativa, Wagner “abreviou o tempo da ação, eliminou as personagens secundárias (por exemplo, Isolda das Brancas Mãos) e

---

<sup>300</sup> ROUGEMONT, Denis. *O amor e o ocidente*. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

simplificou o enredo. Inseriu na lenda, entretanto, elementos provenientes de outras fontes”,<sup>301</sup> incorporando-os de maneira muito particular. A ópera é, até mesmo, mais conhecida que a própria lenda, e a ela se deve “o fato de Tristão e Isolda terem passado a integrar a galeria dos grandes apaixonados, ao lado de Romeu e Julieta, Paolo e Francesca, Paulo e Virginia ou Des Grieux e Manon”.<sup>302</sup>

Tanto a lenda quanto a ópera focalizam uma trágica história de amor. Para Denis Rougemont, no clássico ensaio *O amor e o ocidente*, a relação amor/morte, o sofrimento de amor, a paixão, constituem o tema preferencial da literatura, pelo menos o que há de mais popular, o que mais provoca e emociona os seres humanos em geral. Desse modo, a frase que abre uma das versões de Tristão e Isolda – “Senhores, agrada-vos ouvir uma bela história de amor e de morte?” – parece “ser o tipo ideal de primeira frase de um romance”.<sup>303</sup>

Essa seria a razão pela qual a personagem de Prestes, na ópera, depois de ter assistido a uma peça sobre esse desventurado amor, manifesta por ela seu desprezo. Para ele, a arte, ao contemplar esse “romantismo” supostamente criado pela “burguesia”, faz o homem descuidar-se da luta pelas causas consideradas realmente válidas:

**Prestes:** Não sei que coisa é arte;  
Se serve à propaganda,  
mudanças, esperanças,  
então tem sua parte.  
Mas a arte é secundária  
na luta proletária.  
E o mal que ela nos traz  
falando só de amantes...  
Da lide ela distrai;  
Põe tudo só na cama...<sup>304</sup>

---

<sup>301</sup> COELHO, 2000, p. 231.

<sup>302</sup> COELHO, 2000, p. 232.

<sup>303</sup> ROUGEMONT, 1988, p. 17.

<sup>304</sup> ANTUNES; VALLE, 2006, p. 34.

Entretanto, Olga, como visto, discorda dessa opinião do companheiro e exalta a beleza daquele “canto / da lenda irlandesa”.<sup>305</sup> Evidencia-se, desse modo, um contraste entre duas visões de arte: uma pragmática, que reduz o fato estético a mero instrumento político, além de reconhecer apenas seu componente “romântico”, e outra idealista, que acredita na força humana da arte e em seu potencial transformador.

Essa discussão sobre arte entre as duas personagens desemboca em um debate sobre o amor. Nesse momento, novamente, Prestes expressa um discurso racional, realista (até mesmo cético), enquanto Olga se entrega à divagação sobre os mistérios da paixão. Em vão, ele procura mudar de assunto, desviar a conversa para outros temas – como os aspectos da geografia brasileira –, mas sua “esposa” insiste em interrogá-lo: “Que mal há em se amar?”.<sup>306</sup> Suas respostas demonstram que sua prioridade sempre foi estudar, trabalhar, ajudar a família, não sobrando, portanto, tempo para namoros. Pouco a pouco, pelos questionamentos, pelos comentários e pelas insinuações, Olga envolve Prestes em um jogo de sedução, tentando superar os obstáculos entre os dois, comparáveis às muralhas de Jericó:

**Olga:** Você sabe que sou judia. Tenho algum conhecimento da Bíblia. Há lá uma história de que os muros de Jericó foram derrubados pelo som das trombetas, e assim, nós, judeus, invadimos a cidade inimiga... Não sei porque, cada noite em que dormimos em camas separadas, desde que saímos de Moscou, parece que levantamos entre nós uma muralha. Como a de Jericó. Somente os sons das trombetas poderiam derrubá-la.<sup>307</sup>

No relato bíblico, o som das trombetas de chifres de carneiro tocadas pelos sacerdotes e do grito do povo consegue destruir o muro aparentemente intransponível. Existe, no episódio, intervenção divina, pois os israelitas estavam cumprindo uma ordem dada pelo Senhor por meio de Josué. Já na história de Tristão e Isolda, foi necessária a atuação de um elemento mágico – o filtro do amor – para que o casal se apaixonasse. De acordo com Rougemont, o sentido da paixão subjacente ao mito – do adultério – era de tal forma avassalador e inconfessável que deveria valer-se de uma linguagem simbólica para traduzir-se. Um dos recursos possíveis para suprir tal necessidade era a utilização da magia. Assim,

---

<sup>305</sup> ANTUNES; VALLE, 2006, p. 34.

<sup>306</sup> ANTUNES; VALLE, 2006, p. 35.

<sup>307</sup> ANTUNES; VALLE, 2006, p. 35.

trata-se de descrever uma paixão, cuja violência fascinante não pode ser aceita sem escrúpulos. Ela parece bárbara em seus efeitos. Ela é proscrita pela Igreja como um pecado; pela razão, como um excesso mórbido. Só é possível admirá-la, portanto, na medida em que tenha sido liberada de qualquer espécie de ligação visível com a responsabilidade humana. [...] Que é, então, o filtro? É o álibi da paixão. É o que permite aos infelizes amantes dizerem: 'Bem vêem que não é culpa minha, bem vêem que é mais forte que eu.'<sup>308</sup>

No caso de Olga e Prestes, um coquetel – o álcool, símbolo da desrazão, da desordem, do excesso –, segundo Jorge Antunes, acrescentou novos rumos à história. O clima proporcionado pela viagem de navio, com festas, bebidas, encenações teatrais, ajudou Olga a vencer a resistência oferecida pelo capitão brasileiro. O discurso racionalista defendido por Prestes, de que a luta contra as desigualdades sociais não poderia distrair-se com romances, rende-se aos encantos do amor exaltado por Olga, tido como loucura. Assim, os próprios argumentos de Prestes são astuciosamente utilizados por Olga, como uma armadilha, para fazê-lo cair em contradição:

**Olga:** Vamos fazer uma revolução, disfarçados de marido e mulher...

**Prestes** (*emocionado*): Não é por princípio que nunca tive... prazeres sensuais... Não é como o padre de igreja. Ou é. Não sei. Estou engajado numa luta. A libertação de meu povo, dos povos! Para quê o beijo? Com que direito?

**Olga:** Você disse que os burgueses se divertem nos prazeres lúdicos e estéticos... Nós queremos que todo o povo participe. Tenha também tais prazeres... Antônio Vilar e Maria Vilar passeiam pelo mundo, amando-se... Olga e Prestes, juntos, nunca puderam se olhar...

**Prestes** (*desesperado*): Nós temos uma missão a cumprir! Por que, agora, esta tentação???

**Olga:** Tentação? Como os padres, os santos da tal igreja!?

**Prestes:** Não!!!<sup>309</sup>

A conversa dos dois, na trama, desenvolve-se paralelamente ao baile dos dois dançarinos que representam o Tristão e a Isolda da ópera wagneriana, o que aparece indicado nas rubricas ou didascálias. Assim, opera-se uma justaposição das duas histórias. O instante crucial em que Prestes/Tristão se entrega ao amor de Olga/Isolda, fazendo cair as muralhas metafóricas, é assim representado:

<sup>308</sup> ROUGEMONT, 1988, p. 39.

<sup>309</sup> ANTUNES; VALLE, 2006, p. 36.

*(Tristão leva o cálice à boca. Isolda arranca-o de suas mãos, bebendo também.)*

**Prestes** (*soltando-se*) : Eu sinto uma grande ternura por você...

**Olga:** E eu, Maria Vilar, mulher de Antônio Vilar, sinto-me como Olga Prestes, mulher do General Luís Carlos Prestes, Cavaleiro da Esperança!

*(Tristão e Isolda abraçam-se e rodopiam abraçados por todo o palco.)*

**Olga:** Soaram as trombetas de Jericó! Caiu a muralha! A partir de hoje nenhum dos dois dorme mais no sofá!

*(Prestes ajoelha-se na frente de Olga e beija-lhe a mão. Black-out súbito.)<sup>310</sup>*

Depois desse diálogo, tem início o interlúdio em que apenas as personagens lendárias permanecem em cena. Aparece um terceiro bailarino, representando o rei Marcos, e os três dramatizam o episódio do bosque. Ao final, Isolda, sempre olhando para seu amado, vai embora com o rei e deixa Tristão aos prantos, encerrando o quadro. O olhar desesperado de Isolda e o choro compulsivo de Tristão traduzem a angústia dos dois amantes, conscientes “de que seu amor – condenado pelo sistema de valores em que vivem – não é possível no plano da realidade. Só na morte, isto é, no plano do Ideal, eles poderão unir-se definitivamente”.<sup>311</sup>

O ambiente quase etéreo desse primeiro quadro do segundo ato, possibilitado pelos idílios de Prestes/Tristão e Olga/Isolda no navio em alto-mar, faz um apelo à imaginação e ao repertório cultural do leitor/espectador, levando-o ao tempo e ao espaço da lenda (embora deixe evidentes as referências históricas, particularmente pelas falas de Prestes). Esse ambiente contrasta fortemente com o cenário mais “realista” que vem em seguida; situado no Brasil, divide-se em várias partes: a praia de Ipanema, um bar, a casa de Prestes, a Praça General Osório, nos quais diversas personagens protagonizam várias ações. Enquanto Prestes está em casa discutindo com Rodolfo Ghioldi a situação da Aliança Nacional Libertadora, Olga e suas companheiras comunistas estão na praia e conversam sobre o país, sobre os maiôs da moda e cinema. Há ainda dois militantes tomando cerveja em um bar. Secundariamente, crianças brincam e brigam na praça, uma babá conversa com um operário. Por fim, os três grupos de revolucionários se encontram e discutem os rumos do levante em um “Septeto pitoresco”, que assim termina em uníssono:

<sup>310</sup> ANTUNES; VALLE, 2006, p. 31.

<sup>311</sup> COELHO, 2000, p. 231.

**Todos:** Desencadear greves!

Circular manifestos!

Organizar!

O momento é propício

Para a Revolução!

Revolução! Revolução!<sup>312</sup>

É como se o leitor/espectador “pousasse”, voltando à realidade, depois de transportar-se a um plano elevado dos encontros amorosos reais e imaginários. E continua com os pés no chão durante o decorrer da trama: a fracassada revolução anunciada pela voz dos jornaleiros, o discurso obstinado de Felinto Müller em busca dos líderes do movimento. Em determinado momento, parece ocorrer, novamente, um retorno às paisagens da fantasia. Trata-se do “Dueto de amor”, em que Olga e Prestes, escondidos, pressentem aproximar-se a hora derradeira em que haveriam de separar-se:

**Olga:** (Abraçando-o:) Oh, meu querido... Foram três meses aqui neste quatinho... Apesar de toda apreensão, de todos os planos falhados, aqui pude conhecê-lo plenamente, admirando cada vez mais seu caráter. Alma irmã, meu marido; marido, sim, único a quem admito chamar assim! Você está certo, sempre certo. Sair para onde? Na verdade eu queria que nunca saíssemos daqui; mas, sinto que, infelizmente, nossa felicidade não vai ser para sempre...

[...]

**Olga:** A minha obrigação com o partido é protegê-lo. E a de mulher, de estar a seu lado. Nunca o deixaria sozinho aqui; nem fugiria sozinha, sem você. Onde quer que eu fosse, faltaria uma parte de mim...

**Prestes:** Como a história de Tristão e Isolda, que ouvimos no navio...?

**Olga:** E que lá, conosco, repetiu-se. Tomamos o filtro da liberdade, juntos, e nos tornamos um só braço, uma cabeça, fortalecidos pelas suas e minhas experiências...<sup>313</sup>

Tal e qual na lenda irlandesa, o amor de Olga e Prestes, na ópera, estava fadado a um triste fim. Entre o desejo de viver a paixão em plenitude e sua efetiva realização interpõem-se obstáculos interiores e exteriores. Se, em um primeiro momento, havia como que muralhas de Jericó erguidas pela resistência de Prestes, em seguida, a atuação dos “inimigos” de ambos impedirá que essa história termine com o “viveram felizes para sempre” dos contos de fada. Esse desafortunado destino, que faz convergir o amor e a morte, está na base da existência do

<sup>312</sup> ANTUNES; VALLE, 2006, p. 39.

<sup>313</sup> ANTUNES; VALLE, 2006, p. 42.

romance de amor, pois, como afirma Rougemont, “o amor feliz não tem história”.<sup>314</sup> Os dois amantes serão presos, sofrerão torturas, fome, frio, doenças, solidão, e nunca mais poderão se ver. Até que, pouco antes da morte de Olga, eles terão um encontro imaginário para o último beijo e o último adeus:

*(As duas prisioneiras saem de cena, seguidas da carcereira, enquanto Olga entra em sua cela, onde senta-se e começa a escrever. É projetada uma foto de Anita, filha de Prestes e Olga. Prestes larga o jornal e fixa-se, emocionado, na foto da filha, como se sonhasse enquanto Olga escreve. A orquestra descreve as emoções de Prestes e Olga.)*

**Olga** *(Tendo terminado de escrever, levanta-se com a carta na mão, olhando Prestes e a foto da filha. À medida que desenvolve esta sua ária final, Olga sai da cela, dirige-se a Prestes, que a acompanha com o olhar; aproxima-se do retrato da filha, beija-a, beija Prestes; circula em cena e, finalmente, retorna à cela para dormir:)*<sup>315</sup>

A referida ária de Olga compõe-se do texto de sua última carta, escrita às vésperas de sua partida para a câmara de gás de Bernburg. Nela, a personagem dirige-se ao marido e à filha, expressando seus sentimentos pelos dois e a angústia diante da execução iminente, embora afirme tentar permanecer forte face a seu funesto breve futuro. A morte configura-se, assim, como o obstáculo final a ser vencido com coragem: “Preparar-me para a morte não significa que me renda, mas sim saber fazer-lhe frente quando ela chegar”.<sup>316</sup> A vida feliz com que sonha Olga, ao lado de seus dois amores, não pode realizar-se senão em sua imaginação, nas derradeiras horas que precedem o seu fim.

Percebe-se, desse modo, que o retrato biográfico construído pela ópera privilegia o relacionamento de Olga e Prestes, revelando o nascimento e o ocaso de uma paixão marcada por encontros e desencontros, aproximações e distanciamentos. A trama não se reduz à fatídica história de amor, pois contempla alguns outros fatos da vida de Olga, mas a relação amor/morte, evocada pelo romance de Tristão e Isolda, destaca-se no todo do texto. Mesmo o relato de seus feitos considerados heroicos, do ponto de vista da militância comunista, aparece, na ópera, marcado pelo signo da paixão. Constrói-se, assim, a imagem de uma mulher apaixonada pela vida, pela luta socialista, mas, sobretudo, por Prestes e Anita. Os dados colhidos na investigação sobre a personagem, empreendida por Jorge Antunes e Gerson Valle, são trabalhados com grande liberdade artística –

<sup>314</sup> ROUGEMONT, 1988, p. 17.

<sup>315</sup> ANTUNES; VALLE, 2006, p. 51.

<sup>316</sup> ANTUNES; VALLE, 2006, p. 51.

particularmente pela utilização de recursos como as referências musicais e textuais, os elementos da cultura brasileira, a linguagem poética –, de forma a elaborar uma possível versão da vida de Olga. Um retrato, portanto, pintado com os traços sisudos da história e as leves pinceladas da ficção, que ganham maior força nessa obra em relação às demais.

## 5 Uma vida que não cessa de se escrever

Eu não tinha esse rosto de hoje,  
assim calmo, assim triste, assim magro,  
nem estes olhos tão vazios, nem o lábio amargo.

Cecília Meirelles, "Retrato"

### 5.1 Do texto à tela

Dentre os muitos retratos biográficos de Olga Benario, os que mais interessaram a esta pesquisa foram os escritos, analisados nos capítulos anteriores. Procurou-se evidenciar, neste estudo, os processos de construção da personagem nas biografias, observando-os à luz do encontro entre fato e ficção. Dessa maneira, as reflexões aqui feitas apontaram para o delineamento de um arquivo textual das diferentes imagens de Olga, revelando a riqueza da personagem e a multiplicidade do fazer biográfico como prática de escrita.

Há que se considerar, contudo, além dos retratos literários abordados e de outros apenas aludidos, a relevância das versões fílmicas sobre a trajetória de Olga Benario como parte desse inventário. As duas principais obras que se podem incluir nessa categoria, o filme *Olga: muitas paixões em uma só vida*, de Jayme Monjardim, e o semidocumentário *Olga Benario: uma vida pela revolução*, de Galip Iyitanir, também têm função significativa na constituição de um imaginário político em torno de Olga.

No enredo do longa-metragem *Olga*, a protagonista, enquanto escreve a última carta na noite que precederia sua morte, vai recordando o que viveu. Muito magra, com os cabelos completamente raspados e tendo no rosto algumas feridas, ela se serve de um toco de lápis e de uma folha de papel para deixar ao marido e a filha o seu testamento-despedida. No bloco do campo de concentração, em que se encontra junto de dezenas de prisioneiras deitadas ou sentadas em beliches, o olhar de Olga esbarra em objetos que desencadeiam lembranças felizes ou tristes, fazendo-a viajar ao passado. Assim, a neve que cai do lado de fora do bloco, o desenho de maçãs bordado por uma companheira de prisão e uma fotografia de Anita remetem a personagem a um tempo ao qual não se pode ter acesso a não ser por meio da reminiscência.

Percebe-se, desse modo, que a história de Olga, no filme, é contada pela perspectiva da personagem construída no enredo. A narrativa dos acontecimentos

se desenvolve, diante do espectador, à medida que eles são evocados pela memória da protagonista. De acordo com o diretor, isso se dá porque a intenção seria focalizar, na obra, a maneira pela qual Olga teria visto tais fatos.

Essa razão parece ter determinado algumas características de *Olga* que lhe renderam inúmeras críticas, de ordem tanto formal quanto temática. Em primeiro lugar, a farta utilização de *closes*, particularmente nos olhos e olhares de Olga, interpretada pela atriz Camila Morgado, foi visto como um defeito por alguns críticos, que consideraram esse procedimento, em conjunto com a utilização de “planos fechados e música ditando as emoções do momento”,<sup>317</sup> o responsável por conferir ao filme a chamada “linguagem televisiva”. O diretor, que possui larga experiência em telenovelas, teria conduzido sua obra sob uma estética própria à televisão, em detrimento das técnicas narrativas do cinema.<sup>318</sup> Pode-se contestar essa opinião da crítica, lembrando que o uso de *closes* não é específico à televisão, mas trata-se de um recurso também bastante explorado pelo cinema. Portanto, não faria sentido atribuir ao filme uma suposta linguagem televisiva com base nesse argumento.

A resposta de Monjardim a tais questões levantadas pela crítica evidencia sua postura, um tanto quanto discutível, em relação à linguagem do cinema e da televisão. Sem referir-se explicitamente à problemática dos *closes*, o diretor afirma, em uma entrevista, que não vê diferenças importantes entre uma e outra: “Para mim, o que importa é se a história é bem contada ou mal contada. Se a linguagem de ‘Olga’ é de cinema ou de televisão, eu não sei. É a minha linguagem, ponto final. Conte o filme do meu jeito”.<sup>319</sup> Percebe-se que Monjardim, com essa declaração, parece querer dizer que a forma de se fazer um filme ou uma novela é a mesma, o que demonstra certo desdém ou indiferença para com as particularidades de cada meio de expressão. Ainda segundo o diretor, existiria uma tendência da crítica de atribuir o rótulo “televisivo” a filmes tidos como inferiores por seu sucesso popular, enquanto o adjetivo “cinematográfico” seria empregado de maneira a enaltecer as obras consideradas *cult*. Para ele, cineastas, atores e roteiristas devem pautar suas escolhas pela própria concepção artística, e, não, pelo que a

<sup>317</sup> MALTA, Francisco Carlos. Olga. In: *Rede de Letras*. Edição 14, 1 mar. 2005. Disponível em: <<http://www.estacio.br/rededeletas/numero14/entrevideos/texto1.asp>>. Acesso em 13 dez. 2010.

<sup>318</sup> Cf. as resenhas: OLGA: Camila Morgado e Rita Buzzar. In: *Mulheres do cinema brasileiro*. Disponível em: <<http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com/salas/criticas/criticaOlga.htm>>; OLGA: A linguagem da TV no cinema. In: *Cine Vídeo Educar*, 19 nov. 2004. Disponível em: <<http://cinevideoeducar.zip.net/>>; e RENO, Denis Porto. Olga é um filme bom, mas o Monjardim... In: *Overmundo*, 1 mai. 2007. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/olga-e-um-bom-filme-mas-o-monjardim>>. Acesso em 18 jan. 2011.

<sup>319</sup> MONJARDIM, 2004.

crítica, tal como “um juiz onipotente”,<sup>320</sup> determina o que se “se pode” ou “não se pode” fazer em um filme.

Em segundo lugar, a ênfase dada à história de amor entre Olga e Prestes, em prejuízo dos acontecimentos históricos de que tomaram parte, também foi avaliada negativamente. Diretor e roteirista teriam optado, segundo esse pensamento crítico, por simplificar a trajetória de militância da personagem, sua inserção e atuação em importantes momentos da história política do país e do mundo (a Intentona Comunista, a Segunda Guerra Mundial), apelando para um recorte sentimentalista.<sup>321</sup>

A essa acusação de enfatizar o lado humano das personagens em lugar da narrativa histórica, Monjardim responde: “Não queria narrar a história do Luiz Carlos Prestes e nem da tentativa frustrada de golpe; queria contar a história de uma mulher e da grande história de amor que essa mulher viveu”.<sup>322</sup> Como ocorre na ópera de Jorge Antunes e Gerson Valle, o envolvimento amoroso de Olga e Prestes constitui parte expressiva da obra, revelando o retrato de uma mulher marcada pelo signo da paixão, o que já se anuncia desde o subtítulo da cinebiografia: “Muitas paixões em uma só vida”.

Esse embate crítica *versus* autor, característico à produção e recepção de obras artísticas, permite, pois, entreouvir, fora do texto (ou do filme), distintas vozes não apenas sobre a obra em questão, mas também sobre a vida de Olga, as quais formam uma rede de discursos que atravessa o corpo dos retratos biográficos. Como visto nos capítulos anteriores, as falas sobre os retratos biográficos, surgidas no domínio extratextual, atuam em conjunto com elas na construção da personagem.

É interessante notar a sugestão de Monjardim de que, para contar a história pelo olhar de Olga, deveria dar ao enredo o formato de uma *love story*, como se a “visão feminina”<sup>323</sup> por ele buscada fosse necessariamente a amorosa. Trata-se, evidentemente, de uma idealização da figura da mulher, engendrada por um imaginário masculino, fazendo de Olga uma “passageira da voz alheia”.<sup>324</sup>

<sup>320</sup> MONJARDIM, Jayme. Linguagem de televisão e a linguagem de cinema. In: *Portal Mulher*, 21 abr. 2008. Disponível em: <<http://www.portalmulher.net/articles.asp?id=5268>>. Acesso em 28 jan. 2011.

<sup>321</sup> Cf. as resenhas citadas acima, além do artigo: CARDOSO, Oldimar. Já viu este filme? In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*, edição eletrônica, 1 out. 2008. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=2032>>. Acesso em 18 jan. 2011.

<sup>322</sup> MONJARDIM, 2004.

<sup>323</sup> MONJARDIM, 2004.

<sup>324</sup> BRANDÃO, Ruth Silviano. Passageiras da voz alheia. In: \_\_\_\_\_, BRANCO, Lucia Castello. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 11-14. p. 11.

Dessa forma, o retrato biográfico é transpassado por esse ideal de mulher, nascido do desejo do homem: "A personagem feminina, construída e produzida no registro do masculino, não coincide com a mulher. Não é sua réplica fiel, como muitas vezes crê o leitor ingênuo. É, antes, produto de um sonho alheio e aí ela circula, nesse espaço privilegiado que a ficção torna possível".<sup>325</sup>

Embora possivelmente "contaminado" com essa visão (no mínimo, suspeita) da mulher, o filme traz uma imagem plena de significado: a última carta da personagem no papel de fio condutor da trama. Naquelas poucas linhas, naquele curto espaço de tempo entre a última noite no campo e a morte na câmara de gás, é como se Olga, com sua letra e sua voz, escrevesse a história da própria vida. Ali, naquele momento, não há distância entre o vivido e o escrito, pois a memória lhe permite voltar a percorrer seus passos perdidos enquanto escreve. Em um pedaço de papel amarelado, com um toco de lápis que quase desaparece entre os dedos, Olga deixa vestígios de sua existência, inscrevendo-se como sujeito de sua escrita. Nas palavras carregadas de certo sentido de urgência, pois é breve o futuro que lhe resta, transparece, rediviva, a recordação de uma vida que começa a se dissipar, ao mesmo tempo em que projeta o desejo – inalcançável – de uma vida feliz ao lado do marido e da filha. Assim, a escrita e a memória possibilitam-lhe aproximar-se do passado para contar a história de sua vida de maneira fragmentária e lançar-se, por meio da imaginação, a um sonho futuro, mesmo que fosse durante apenas algumas horas.

Já no semidocumentário *Olga Benario: uma vida pela revolução*, ao contrário do que ocorre na *Olga* de Monjardim, o diretor e roteirista Galip Iyitanir parece querer dar uma versão mais "objetiva" da vida de Olga. Seu relato inicia-se com a cena da libertação de Otto Braun da prisão e, logo em seguida, passa a constituir-se de uma narrativa linear dos fatos, desde o nascimento até a morte da alemã, perpassada por fotografias, cartas, recortes de jornais, trechos de vídeos de arquivo, imagens antigas e recentes dos mesmos lugares, depoimentos, como se fossem "provas" do que está sendo dito.

Em entrevistas, Iyitanir demonstra preocupação em conferir a seu filme um estatuto de objetividade e fidelidade histórica, principalmente quando comparado ao longa-metragem de Monjardim. Ressaltando o fato de as duas obras pertencerem a gêneros distintos, o diretor afirma: "Um filme de ficção tem muitas liberdades e pode ser composto de forma tensa, emocional e voltada para o

---

<sup>325</sup> BRANDÃO, 2004, p. 11.

mercado. Enquanto o documentário tem que ser fiel à verdade e objetivo”.<sup>326</sup> Iyitanir sugere, ainda, que a recepção de *Olga Benario* confirmaria essa sua vantagem em relação ao filme brasileiro: “Muitas pessoas me disseram após a exibição que, enfim, ficaram conhecendo a verdadeira história de Olga. E me agradeceram por isso”.<sup>327</sup>

Fica patente, nessas afirmações, uma postura parecida àquela adotada por Fernando Morais e Ruth Werner, discutida no segundo capítulo, isto é, uma crença – aparente pelo menos no nível do discurso – na imparcialidade do aspecto documental e do relato dito histórico ou jornalístico. Entretanto, conforme as reflexões esboçadas no primeiro capítulo, essa tentativa de reprodução “fiel” do “real” ou da “verdade” revela-se sempre ilusória, pois as narrativas – sejam elas ficcionais ou não –, por serem algo construído e, portanto, artificial, sempre envolvem, em sua constituição, um componente de ficcionalização.

Iyitanir pondera que sua obra possui um caráter “misto, semidocumental”,<sup>328</sup> apresentando alguns episódios da vida de Olga por meio de cenas dramatizadas. De acordo com o diretor, esse formato misto teria sido escolhido por dois motivos: “Primeiro porque há poucas imagens em movimento e poucas fotos de Olga Benario. Segundo, porque não queria forçar o espectador a ver 90 minutos de um filme contado em *off*. O que teria sido com certeza muito estático e monótono”.<sup>329</sup> O ponto de vista do cineasta certamente aponta para uma subestimação do espectador. Tal questão remete, não só aos estudos sobre a recepção da obra, mas a uma reflexão sobre os limites da representação no cinema e nas outras artes, particularmente quando se trata de eventos-limite como a *shoah*, e contribui para aquela discussão sobre as relações entre fato e ficção.

Outro expediente diferenciado em relação aos documentários tradicionais foi a inserção, em determinados momentos do filme, de dois repentistas nordestinos, Azulão e Miguel Bezerra, que, ao som de suas violas, cantam, em versos rimados, simples e improvisados, fragmentos da vida de Olga. Iyitanir explica que pretendia, com isso, mostrar, para além das belas paisagens brasileiras, algum elemento que refletisse nossa cultura.<sup>330</sup> Logo no início do filme, os dois cantores apresentam ao espectador a personagem sobre a qual se falará:

---

<sup>326</sup> IYTANIR, 2004.

<sup>327</sup> IYTANIR, 2004.

<sup>328</sup> IYTANIR, 2004.

<sup>329</sup> IYTANIR, 2004.

<sup>330</sup> IYTANIR, 2004.

Miguel Bezerra:  
'Vou falar de uma mulher  
quem foi e onde nasceu  
qual nacionalidade  
onde atuou e viveu.  
Foi durante a sua vida  
corajosa e destemida  
que o mundo a conheceu'.  
Azulão:  
'Ela é Olga Benario  
que nasceu em fevereiro, 1908  
em Munique e seu roteiro.  
Aos quinze anos de idade  
ela com sinceridade  
fez o seu plano primeiro'.<sup>331</sup>

Esses poetas populares, tais como os cantadores nordestinos na ópera de Antunes e Valle, podem afigurar-se, ainda, como símbolo do povo oprimido pelo qual Olga, segundo seus vários biógrafos, teria lutado. Pelo olhar e pela voz desses artistas do povo, a personagem, eleita sua heroína, ganha mais um retrato: de uma mulher corajosa, guerreira, que lutou por uma vida melhor para essas pessoas, até ser encarcerada em "um campo de triste concentração"<sup>332</sup> e, pelas mãos dos nazistas, sofrer "a cruel execução".<sup>333</sup>

A vida (ou as vidas) de Olga permanece registrada nesses retratos metafóricos – narrativos, teatrais e fílmicos –, mas também em retratos "reais", isto é, tomados no sentido literal da palavra. Excluindo-se as fotografias, podem-se apontar desenhos e pinturas que, pelo pincel e pela sensibilidade do artista, imortalizaram um momento da vida da personagem. Durante a campanha de libertação de Olga e sua filha (1936) empreendida pela mãe de Prestes, dona Leocádia, imprimiu-se um "cartão postal de solidariedade"<sup>334</sup> com a imagem de Olga segurando a filha nos braços (Figura 1). Candido Portinari, em 1945, representou a companheira de Prestes grávida, com o cabelo negro e os olhos azuis, ostentando um leve sorriso nos lábios e pousando as mãos sobre a barriga (Figura 2).<sup>335</sup> Di Cavalcanti, no mesmo ano, desenhou, com o fino traço de lápis sobre papel, o rosto de Olga com a expressão séria e o olhar fixo para o alto. O artista, que era afiliado ao Partido Comunista, fez o desenho para a campanha de finanças do partido de 1945 (Figura 3).<sup>336</sup>

<sup>331</sup> IYITANIR, 2003.

<sup>332</sup> IYITANIR, 2003.

<sup>333</sup> IYITANIR, 2003.

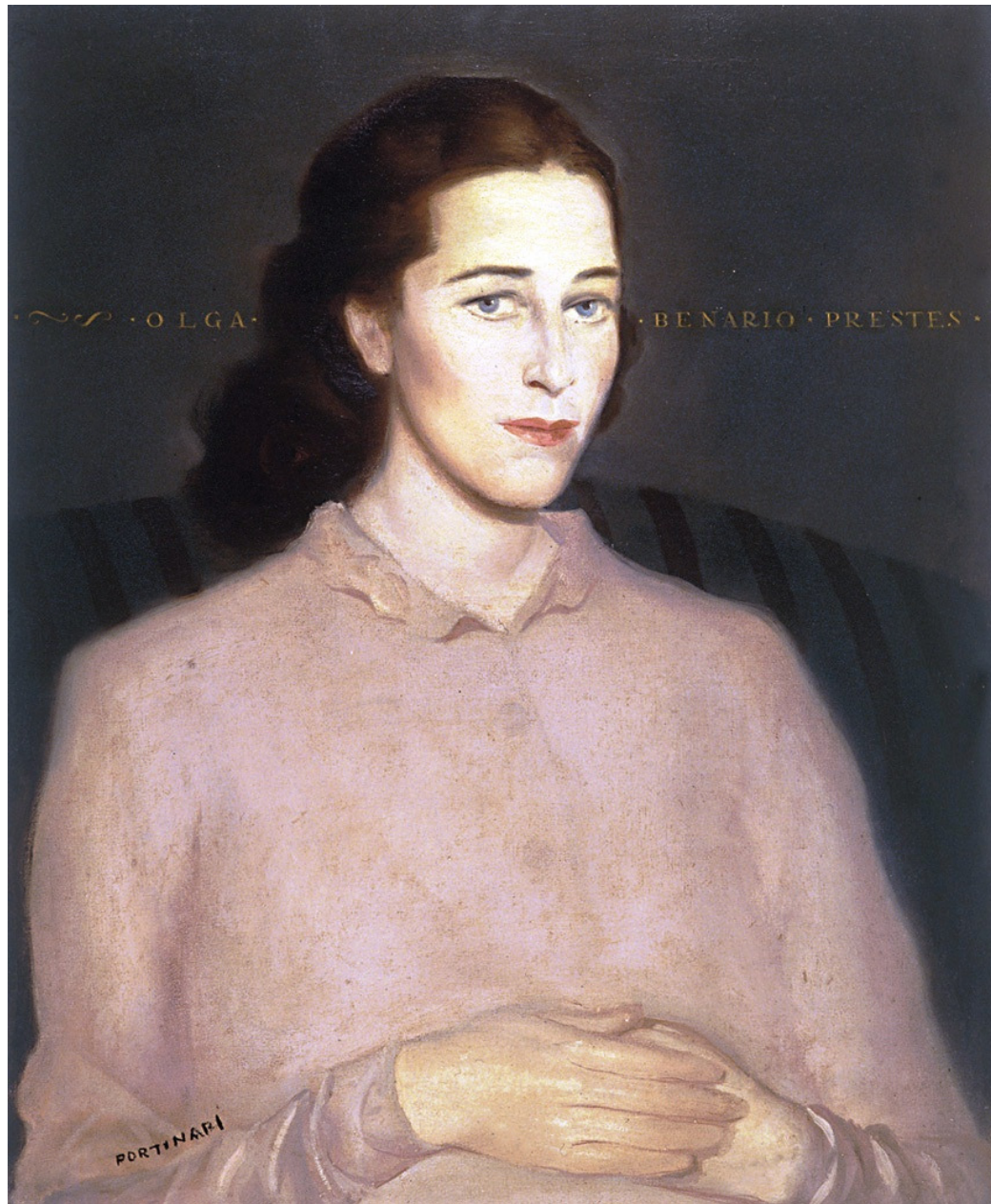
<sup>334</sup> Cf. WERNER, 1990, p. 295

<sup>335</sup> PROJETO Portinari. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/pessoasCompl.asp?notacao=5177&ind=33&NomeRS=rsPessoas&Modo=C#>>. Acesso em: 13 dez. 2009.

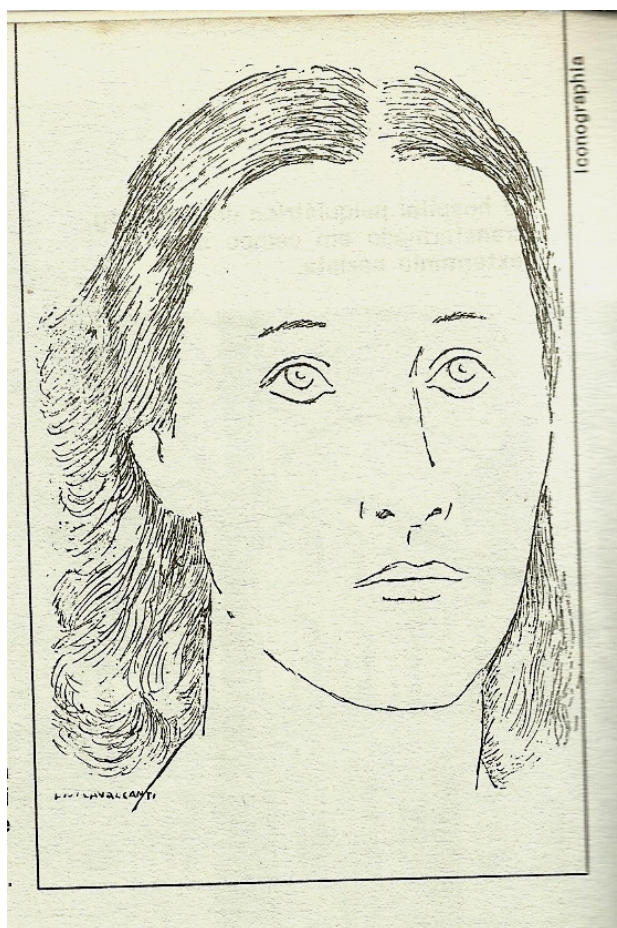
<sup>336</sup> MORAIS, 1986, p. 248.



**Figura 1:** “Cartão postal de solidariedade”, impresso durante a campanha de libertação de Olga e sua filha (1936).



**Figura 2:** Retrato de Olga Benário pintado por Candido Portinari (1945).



**Figura 3:** Olga representada em desenho de Di Cavalcanti (1945).

Considerando-se esses retratos, tanto os metafóricos quanto os figurativos, é possível perceber que as biografias de Olga transitam entre a escrita e a imagem, entre o texto e a tela, inscrevendo-se, nas diversas linguagens, como existências possíveis para a personagem. Nas confluências e divergências entre fato e ficção, o gênero biográfico, no caso dos relatos sobre Olga, assume seu pertencimento a diferentes ordens de saberes e de discursos, fazendo dialogar a história, o jornalismo, o cinema, o teatro, as artes plásticas e a literatura.

## **5.2 Retratos inacabados**

Após a apresentação do que se chamou “fortuna biográfica” de Olga Benário, é possível perceber, na atualidade, a grande visibilidade da escrita biográfica, que, impulsionada por uma demanda expressiva do público-leitor, tem sido valorizada pelo mercado editorial. A discussão sobre a produção e a recepção

de biografias mostrou que esse gênero, visto com desconfiança por tendências críticas mais tradicionais, pode, na contemporaneidade, representar uma contribuição significativa aos estudos literários, tanto com relação às biografias de escritores (no âmbito da crítica biográfica contemporânea conforme as considerações de Eneida Maria de Souza) quanto aos relatos biográficos de figuras populares (tidos como expressão da chamada cultura de massa, que, menos estigmatizada, tem merecido maior atenção de pesquisadores e críticos literários). Assim, a elaboração de um panorama das publicações mais recentes permitiu esboçar o contexto em que se inserem os retratos biográficos de Olga Benario.

Ao se elaborar um percurso teórico-crítico sobre o tema, verificou-se que a concepção de biografia como um relato totalizante e supostamente autêntico de uma vida revela-se precária, uma vez que a própria ideia de vida como um todo contínuo é ilusória, além de ser impossível recuperar, no plano do escrito, o vivido “tal como ele foi”. Da mesma forma, percebeu-se quão problemática é a tendência a contrapor os discursos ditos referenciais, tais como o histórico, o científico, o jornalístico, àqueles considerados essencialmente ficcionais, uma vez que todo discurso, toda construção linguística, supõe determinada ficcionalização dos meios de expressão. Assim, compreenderam-se as várias aproximações feitas entre a história e a literatura, entre a biografia e o romance, entre o fato e a ficção. À luz dessas ponderações, foi possível urdir uma metáfora que relaciona o conceito de biografia à ideia de retrato, trazendo à tona aspectos fundamentais à escrita biográfica, tais como o referente ou modelo e a seleção ou recorte, que, até então, não haviam sido tratados.

O estudo sobre os dois primeiros relatos biográficos de Olga apontou para as tentativas – frustradas – de se apreender a totalidade e revelar uma “verdade” a respeito da vida da personagem. Nesse sentido, percebeu-se a importância de se considerar, em conexão com os textos, os discursos dos autores sobre suas criações. Tais falas parecem demonstrar certa resistência à aceitação da fragmentariedade do objeto da biografia, evidenciada no conceito de biografema proposto por Roland Barthes. Assumindo o fragmento como forma de vida e escrita, particularmente sobre a escrita de si, Barthes coloca sob suspeita a noção de unidade do sujeito e de sua história de vida.

Observou-se que essas duas narrativas, *Olga* e *Olga*: a história de uma mulher corajosa, possuem, respectivamente, grande afinidade com o romance e com a mitologia tal qual fora proposta por Barthes. Por meio de diversos procedimentos formais, eles constroem imagens de uma mulher cujas virtudes – a

força, a coragem, a disciplina, a garra, a altivez – parecem ter sido vividas em grau heroico e em prol de uma causa considerada legítima. Assim, até as ações que implicaram transgressão das leis e desafio aos poderes constituídos encontram justificção em seus objetivos: o retrato, portanto, de uma heroína sob determinado ponto de vista e de uma criminosa por outra perspectiva.

A análise da biografia no contexto do palco demonstrou a problemática da personagem a partir da estreita ligação dos seres de papel com os atores que os representam, além das associações comumente feitas entre personagem ficcional e pessoa “real”, questão particularmente importante para este estudo. Chegou-se à conclusão de que, tal como no romance, a personagem, embora possa manter relações com seres empíricos, é construída no texto, adquirindo existência “independente” de seus referentes no mundo. Outro aspecto abordado foi o caráter narrativo, muitas vezes ignorado, do texto dramático, que, mesmo baseado essencialmente no diálogo, não se abstém de narrar.

A construção das personagens Olga, na peça teatral e na ópera, pôde ser identificada e descrita mediante a aproximação com duas narrativas mitológicas, inscritas nos textos ou paratextos das obras. No caso de *Olga Benario Prestes*, a associação de Olga com a imagem da valquíria permitiu retratar o retrato de uma mulher simultaneamente bela e guerreira, semelhante à figura mítica forjada, no imaginário popular, pelas obras artísticas que a ela fazem referência. Já na ópera *Olga* a narrativa do envolvimento amoroso entre Olga e Prestes remete à lenda de Tristão e Isolda, cujo trágico amor só se realiza com a morte. Um amor entre duas figuras tornadas míticas só poderia ser comparável a uma história de amor também mítica.

Percebe-se, pois, que, resguardadas as diferenças de perspectivas, esses relatos abordados procuram, de alguma forma, exaltar a figura de Olga. Assim, essas biografias parecem constituir os vetores de um movimento em direção à heroização e mitificação da personagem, de forma a torná-la um símbolo ou modelo, que deveria ser admirado e imitado pelas gerações futuras. Olga seria uma heroína dos tempos modernos, que encarnaria os anseios de uma época marcada por embates políticos e ideológicos e por genocídios de toda ordem, tornando-se exemplo da luta por certos ideais, bem como símbolo das vítimas de regimes totalitários. Sua trágica história, contada e recriada, é o que legitimaria essa condição. De acordo com Dosse,

cada época cria seus heróis e lhes atribui, quer sejam de uma época distante, próxima ou atual, seus próprios valores. O herói cristaliza em si uma simbolização coletiva, como bem o percebe o sociólogo

durkheimiano Czarnowski: 'O herói é um homem que conquistou ritualmente, pelos méritos de sua vida ou de sua morte, o poder efetivo próprio a um grupo ou a uma coisa de que é representante e cujo valor social básico personifica' [CZARNOWSKI, S. *Le culte des héros et ses conditions sociales. Saint Patrick, héros national de l'Irlande*, Alcan, 1919].<sup>337</sup>

Os vários retratos biográficos parecem reiterar a inclusão de Olga Benario na galeria das figuras políticas brasileiras que se tornaram míticas no imaginário popular e na memória coletiva, tais como o próprio Luís Carlos Prestes, Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek, Tancredo Neves. No entanto, esse fenômeno não está isento de riscos, pois o risco de sacralizar essas imagens, protegendo-as com uma redoma de vidro, tende a apagar os vestígios humanos simplesmente ou negativos de sua atuação. Roberto DaMatta, por exemplo, ao criticar o lançamento cinebiografia de Lula, alerta para tais perigos:

Hoje, uma esquerda que já foi festiva, proíbia o proibir e agora está no poder, converge com minhas teorias. Jamais serei o seu herói nas letras ou artes, mas fico feliz ao ver que, inocente e brasileiro, se busca a pessoa certa, com a biografia certa no cargo mais do que perfeito, para ser o herói brasileiro. Como político e presidente, Lula pode ser discutido e criticado. Pode até mesmo ser demonizado, como ocorreu com FHC. Mas como 'filho do Brasil' e herói nacional, ele entra no panteão de Tiradentes, de Antônio Conselheiro e do Padre Cícero. Corre o risco de tornar-se tão intocável quanto foram Hitler, Stálin, Mao e Fidel.<sup>338</sup>

A crítica de DaMatta fundamenta-se na provável repercussão política e social do filme, que construiria uma imagem heroica de Lula, o "filho do Brasil", tornando-o, portanto, além da propaganda partidária, imune a questionamentos de qualquer ordem.

Nesse sentido, parece pertinente evocar um contraponto, uma voz dissonante, para colocar em perspectiva os retratos heroicos de Olga. Trata-se da obra *Camaradas*, de William Waack. O autor, nesse livro, declara ter tido acesso aos arquivos secretos de Moscou, que, abertos após a extinção da União Soviética, dariam novos significados ao movimento comunista brasileiro de 1935. Assim, a versão da história de Olga apresentada por ele distancia-se, em grande medida, de todos os outros retratos.

Waack defende o argumento de que Olga teria sido transformada numa figura de culto e propaganda do Partido Comunista alemão-oriental desde o começo

<sup>337</sup> DOSSE, 2009, p. 152.

<sup>338</sup> DAMATTA, Roberto. Sobre biografias, heróis e o filho do Brasil. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 nov. 2009.

da década de 1950. Segundo ele, nessa época foi engendrada “a imagem altiva, bonita e jovial de Olga, comunista desde os quinze anos, concentrando em si idealismo, romantismo, férrea obediência ao partido, paixão e martírio”.<sup>339</sup> Transcrições de correspondências, relatos de pessoas que conheceram Olga, fichas policiais da Gestapo formaram um farto material que, preparado por dirigentes comunistas, culminou na escrita do romance biográfico de Ruth Werner em 1961. Nesse mesmo contexto, deveria ser situada a publicação da “biografia-romance”<sup>340</sup> de Fernando Moraes. Entretanto,

Ambos os livros renunciaram a uma caracterização apropriada desse momento histórico [década de 1920], conhecido como República de Weimar, e o empenho inicial do PC alemão (o KPD) em sua destruição. Concentrando-se com maior ou menor êxito na fachada dessa figura de tanto apelo, não revelaram a essência da atividade política de Olga Benario, um componente fundamental em sua biografia.<sup>341</sup>

Waack afirma revelar informações omitidas em suas biografias oficiais ou corrige dados inverídicos a seu respeito. De acordo com o autor, Olga era, na verdade, “uma agente do serviço secreto militar soviético”, ou seja, uma espiã; o verdadeiro motivo de sua mudança para Berlim consistiu nos desentendimentos com o pai, e, não, o desejo de ficar ao lado do namorado Otto Braun; ela não teria comandado o grupo que libertou Otto da cadeia; e “um dos segredos mais bem guardados foi o de que Olga, ao seguir para o Brasil com Prestes, deixara em Moscou um marido russo, B. P. Nikitin”.<sup>342</sup> Esse último fato teria sido confidenciado por Prestes, que supostamente conhecera Nikitin e prometera enviar-lhe informações sobre Olga, à sua segunda esposa, Maria Ribeiro.

Para William Waack, Olga foi, na verdade, vítima de dois totalitarismos – o nazismo e o comunismo. A utilização de sua imagem como ícone de militância só foi possibilitada pelo fato de ela ter sido morta em uma câmara de gás pelo regime de Hitler. Se Olga, de acordo com o autor, tivesse cumprido à risca o prazo de sua missão no Brasil e, assim, não tivesse sido deportada para a Alemanha, provavelmente não teria sido poupada ao retornar à União Soviética: “Todos os seus amigos do Lux [hotel onde se hospedavam integrantes do Comintern] são

<sup>339</sup> WAACK, William. *Camaradas: nos arquivos de Moscou: a história secreta da revolução brasileira de 1935*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 93.

<sup>340</sup> WAACK, 1993, p. 94.

<sup>341</sup> WAACK, 1993, p. 94.

<sup>342</sup> WAACK, 1993, p. 100.

exemplos eloqüentes. Nenhum escapou de ser moído por um dos sistemas totalitários”.<sup>343</sup>

Observa-se, pois, que Waack procura desconstruir, em sua obra, as imagens romantizadas de Olga produzidas por seus principais biógrafos. Ao analisar documentos ditos inéditos, confrontando-os com as versões até então existentes, sob um olhar que se quer isento, o autor provoca um movimento de desestabilização e deslocamento de “verdades” e certezas. Em suas palavras,

este livro não foi feito para favorecer alguns em detrimento de outros, nem para retomar debates e pontos de vista totalmente ultrapassados com o fim da Guerra Fria. No entanto, é inevitável que alguns mitos, imagens, carreiras e reputações – crenças – saiam profundamente abalados.<sup>344</sup>

Essa oposição de ideias não visa, certamente, indicar um posicionamento ou defesa de um ou outro lado. Ela demonstra, conforme as discussões empreendidas ao longo da dissertação, que a história, como produto da linguagem, é construída e reconstruída constantemente. Da mesma forma, as biografias e autobiografias, os textos jornalísticos, científicos, filosóficos, que pretensamente objetivos, estão sempre em jogo com as próprias ficções.

Um dos documentos mais valiosos encontrados nos arquivos soviéticos, segundo Waack, é uma espécie de autobiografia de Olga. Trata-se de “um texto em alemão de cinco páginas, escrito à mão com letra feminina e firme, num estilo seco, simples [...], direto e sem adjetivos”.<sup>345</sup> Os militantes de passagem por Moscou eram obrigados a fornecer informações sobre sua vida política, familiar e pessoal. Nessa apresentação de Olga por ela mesma, é dada ênfase a sua carreira de funcionária de diversos órgãos e instâncias comunistas.

Transparece, nessas poucas palavras, a figura de uma jovem dedicada ao trabalho, particularmente o clandestino, discreta em relação ao lado pessoal, com pouca formação teórica, mas bastante inclinada à ação. Uma vida escrita em poucas linhas, fragmentos de uma existência possivelmente comum a tantas jovens comunistas alemãs vivendo na União Soviética, vestígios de uma identidade inscrita na superfície do papel. Nas palavras de Ruth Silviano Brandão, “seja ela escrita ou não, a vida é sempre escrita, pelas inscrições, traços e rastros com que a marcamos ou a sulcamos”.<sup>346</sup> Assim, esta dissertação, na qual se procurou

---

<sup>343</sup> WAACK, 1993, p. 104-105.

<sup>344</sup> WAACK, 1993, p. 11.

<sup>345</sup> WAACK, 1993, p. 95.

<sup>346</sup> BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 33.

apresentar múltiplos retratos biográficos de Olga, encerra-se com olhar da personagem sobre ela mesma, o seu possível autorretrato. Mas as linhas, cores e formas desses tantos retratos podem recombinar-se e reescrever-se, revelando insuspeitadas imagens de uma vida que não deixa de se reinventar a cada nova versão.

## Referências

### Referências sobre Olga Benario

ABBADE, Mario Fanaticc. *Olga: uma vida pela revolução*. Disponível em: <<http://omelete.com.br/cinema/iolga-benario-uma-vida-pela-revolucao/>>. Acesso em 16 jun. 2010.

ALBUQUERQUE, Carlos. Berlim homenageia os 100 anos de Olga Benario Prestes. *Deutsch Welle*. Disponível em: <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,3122666,00.html>>. Acesso em 13 dez. 2009.

AMADO, Jorge. *O cavaleiro da esperança*. 20 ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.

ANTUNES, Jorge (compositor); VALLE, Gerson (libretista). *Olga*. São Paulo: Teatro Municipal de São Paulo, 2006.

BAUSTEIN, Maria Tereza Ribeiro. *Biografia: um gênero híbrido entre jornalismo, literatura e história: análise das biografias "Olga" e Chatô*, de Fernando Morais. 2005. 177 p. Tese. (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2005.

BLOCH, Arnaldo. Olga, a peça. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 jul. 2006. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/jornal/suplementos/segundocaderno>>. Acesso em: 16 out. 2006.

BUZZAR, Rita de Cássia. "Olga". In: STRAUSS, Dieter (org.). *Não olhe nos olhos do inimigo: Olga Benario e Anne Frank*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 17-31.

CAVALCANTE, Ania. Olga Benário, mulher do século XX. Nascida na Alemanha, seduzida pelos ideais socialistas e pela URSS, ela pereceu de forma ignóbil e abandonada por aqueles que deveriam tê-la salvo das garras dos nazistas. *Revista 18*, São Paulo, p. 52-54, 12 fev. 2009.

CAVALCANTE, Ania. Uma vida contra a opressão e a injustiça: o centenário do nascimento de Olga Benario revolucionária alemã de origem judaica assassinada pelo regime nazista. *Entre Passado e Futuro*, v. 822, p. 12-13, 2008.

CARDOSO, Marília Rothier. Biografia: Quem tem medo da ficção. In: *Matraga*, n. 1, Rio de Janeiro, mai. 1987. p. 13-17.

CARDOSO, Oldimar. Já viu este filme? In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*, edição eletrônica, 1 out. 2008. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=2032>>. Acesso em 18 jan. 2011.

DRUMMOND, Roberto. *Hitler manda lembranças*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

IYTANIR, Galip. Olga Benario para o público alemão. *Deutsch Welle*. Entrevista concedida a Soraia Vilela. Disponível em: <[http://www.dw-world.de/dw/article/0,,1420395\\_page\\_2,00.html](http://www.dw-world.de/dw/article/0,,1420395_page_2,00.html)>. Acesso em 18 set. 2010.

LEIA. A comunidade de destinos: O efeito Olga, o livro de Fernando Morais. abr., 1988. p. 44.

LOBO, Luiz Fernando. *Olga, um breve futuro*. Rio de Janeiro, 2003. Encenado pela companhia Ensaio Aberto. Não publicado. Informações disponíveis em: <<http://www.ensaioaberto.com/olga.htm>>. Acesso em 16 jun. 2010.

MALTA, Francisco Carlos. Olga. In: *Rede de Letras*. Edição 14, 1 mar. 2005. Disponível em: <<http://www.estacio.br/rededelettras/numero14/entrevideos/texto1.asp>>. Acesso em 13 dez. 2010.

MEMÓRIA POLÍTICA: ANITA LEOCÁDIA PRESTES. Produzido pela TV Câmara. Brasil, 2002. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/internet/tvcamara/default.asp?Ink=ANITA-LEOCADIA-PRESTES&selecao=MAT&programa=5&materia=14049&velocidade=100K>>. Acesso em 16 jun. 2010.

MEMÓRIAS DO CÁRCERE. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1984. 1 DVD (185 min.), son., color.

MONJARDIM, Jayme. Linguagem de televisão e a linguagem de cinema. In: *Portal Mulher*, 21 abr. 2008. Disponível em: <<http://www.portalmulher.net/articles.asp?id=5268>>. Acesso em 28 jan. 2011.

MONJARDIM, Jayme. Diretor defende "Olga" e afirma se orgulhar de a produção ser 100% nacional. *Cine Repórter*, 19 ago. 2004. Entrevista concedida a Rodrigo Carreiro. Disponível em: <<http://www.cinereporter.com.br/noticias/jayme-monjardim/>>. Acesso em 18 jan. 2011.

MORAIS, Fernando. "Não há personagem sobre eu qual não escreveria". *Observatório da Imprensa*. Entrevista concedida a José Dirceu de Oliveira e Silva. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=557AZL004>>. Acesso em 13 dez. 2009.

MORAIS, Fernando. *Olga*. 9 ed. rev. São Paulo: Alfa-Omega, 1986.

MORAIS, Fernando. Olga Benario revisitada. *Boletim do Instituto Histórico Israelita Mineiro: Holocausto*. Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 28-60, jul./ago./set. 1997.

NÜBEL, Damaris. *Um brinde a Olga Benario!*. Munique, 2008. Não publicado. Informações disponíveis em: <[http://www.revistamuseu.com.br/noticias/not.asp?id=25669&MES=/9/2010&max\\_por=10&max\\_ing=>](http://www.revistamuseu.com.br/noticias/not.asp?id=25669&MES=/9/2010&max_por=10&max_ing=>)>. Acesso em 17 jan. 2011.

OLGA: A linguagem da TV no cinema. In: *Cine Vídeo Educar*, 19 nov. 2004. Disponível em: <<http://cinevideoeducar.zip.net/>> Acesso em 18 jan. 2011.

OLGA: Camila Morgado e Rita Buzzar. In: *Mulheres do cinema brasileiro*. Disponível em: <<http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com/salas/criticas/criticaOlga.htm>>. Acesso em 18 jan. 2011.

OLGA, *Muitas paixões numa só vida*. Direção: Jayme Monjardim. Brasil: Globo Filmes, Nexus Cinema e Vídeo, Europa Filmes e Lumière, 2004. 1 DVD (141 min.), son., color.

OLGA, Uma vida pela revolução. Direção: Galip Iyitanir. Alemanha: Elias Film Hammerschmidtstr, 2003. 1 DVD (92 min.), son., color.

O VELHO, A história de Luiz Carlos Prestes. Direção: Toni Venturi. Brasil: Olhar Imaginário, Versátil Home Video e Riofilme, 1997. 1 DVD (105 min.), son., color.

PAOLA, Heitor de. Empulhação monstruosa. 01 set. 2007. Disponível em: <[http://www.heitordepaola.com/imprimir\\_materia.asp?id\\_materia=150](http://www.heitordepaola.com/imprimir_materia.asp?id_materia=150)>. Acesso em 06 jan. 2010.

PAULA, Célia Maria de. *A história como narrativa em Olga, de Fernando Morais*. 2005. 110 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2005.

PEREIRA, Joacil de Britto. *Olga Benario Prestes*. Recife: Fundação Cultural Cidade do Recife, 2003.

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. 97 p. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social, habilitação jornalismo) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2007.

PRESTES, Anita Leocádia. *Olga Benario Prestes, minha mãe*. In: STRAUSS, Dieter (org.). *Não olhe nos olhos do inimigo: Olga Benario e Anne Frank*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 13-16.

PRESTES, Anita Leocádia. *Olga: revolucionária, sem perder a ternura*. *Nossa História*, Rio de Janeiro, n. 9, Jul. 2004.

PROJETO Portinari. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/pessoasCompl.asp?notacao=5177&ind=33&NomeRS=rsPessoas&Modo=C#>>. Acesso em: 13 dez. 2009.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. 28 ed. Rio de Janeiro: Record, 1994. Volume II, capítulo 20.

RENO, Denis Porto. *Olga é um filme bom, mas o Monjardim...* In: *Overmundo*, 1 mai. 2007. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/olga-e-um-bom-filme-mas-o-monjardim>>. Acesso em 18 jan. 2011.

SAIDEL, Rochelle. *As judias do campo de concentração de Ravensbrück*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

SERPA, Maria Valquíria Faria. *A constituição identitária de Olga Benario: uma abordagem pragmática*. 2008. 211 p. Dissertação. (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

SITE de Jayme Monjardim sobre o filme *Olga*. Disponível em: <<http://www.jaymemonjardim.com.br/olga/>>. Acesso em: 13 dez. 2009.

STRAUSS, Dieter (org.). *Não olhe nos olhos do inimigo: Olga Benario e Anne Frank*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

WAACK, William. *As muitas tragédias de Olga*. *História Viva*, São Paulo, v. 11, n. 19, p. 74-81, Mai. 2005.

WAACK, Willian. *Olga não tinha saída*. São Paulo: *Revista Época*, edição 326, 16 ago. 2004. Entrevista concedida a Martha Mendonça e Elisa Martins. Disponível em: <<http://arteculturanews.com/olga.htm>>. Acesso em 16 jun. 2010.

WAACK, Willian. *Camaradas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

---

WERNER, Ruth. *Olga Benario: a história de uma mulher corajosa*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1990.

### Referências teórico-críticas

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier e Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 14.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BARTHES, Roland. *Aula*. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 9 ed. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 9 ed. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992 *apud* COSSON, Rildo. *Romance-reportagem: o gênero*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

BIDENT, Christophe. O gesto teatral de Roland Barthes. In: *Cult*, São Paulo, n. 100, v. 9, mar. 2006. p. 47-49.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de. AMADO, Janaína. *Usos & abusos da história oral* (org.). 8 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006. p. 183-191.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 7 ed. São Paulo: Ática, 2004. (Série Princípios)

BRANDÃO, Luis Alberto. Ficções iserianas. In: \_\_\_\_ (org.). *Transgressões à obra de Wolfgang Iser*. Cadernos de Pesquisa, n. 42. Belo Horizonte, NAPq/FALE/UFMG, nov. 2003. p. 5-12.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Passageiras da voz alheia. In: \_\_\_\_, BRANCO, Lucia Castello. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 11-14.

CALVINO, Italo. A palavra escrita e a não-escrita. In: FERREIRA, Marieta de. AMADO, Janaína. *Usos & abusos da história oral* (org.). 8 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006. p. 140.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CARDOSO, Marília Rothier. Biografia: Quem tem medo da ficção. p. 13-17.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: DONALD, James et al. *Pedagogia dos monstros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COELHO, Lauro Machado. *A ópera alemã*. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Coleção História da Ópera).

COSSON, Rildo. *Romance-reportagem: o gênero*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

DESALVO, Louise. *Concebido com maldade*. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Record, 1998.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Trad. Gilson César Cardozo de Souza. São Paulo: Edusp, 2009.

DRUMMOND, Thais Ferreira. *Helio Pellegrino: um ensaio biográfico*. 1998. 358 f. Tese. (Doutorado em Estudos Literários). – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1998.

ECO, Umberto. Protocolos ficcionais. In: \_\_\_\_\_. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 123-147.

FORSTER, Ricardo. *Ficção marrana: uma antecipação das estéticas pós-modernas*. Trad. Lyslei Nascimento e Miriam Volpe. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

FRAGA, Fernando; MATAMORO, Blas. *A ópera*. Trad. Eduardo Francisco Alves. São Paulo: Angra, 2001. (Coleção A chave azul)

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. p. 957-987.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. (Coleção Humanitas).

LEVI, Giovanni. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de. AMADO, Janaína. *Usos & abusos da história oral* (org.). 8 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006. p. 167-182.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIMA, Luiz Costa. Documento e ficção. In: \_\_\_\_\_. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. p. 187-242.

MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de termos artísticos*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1998.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1992.

NAZÁRIO, Luiz. *As sombras móveis: atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, Laboratório Multimídia da Escola de Belas Artes da UFMG, 1999.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. Roland Barthes e o prazer da palavra. *Cult*, São Paulo, v. 9, n. 100, p. 42-46, mar. 2006.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção Debates, 1). p. 81-101.

ROUGEMONT, Denis. *O amor e o ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

---

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.

SEABRA, Silvana. História e literatura: a teoria de Wolfgang Iser na escrita da história. In: BRANDÃO, Luis Alberto. *Transgressões à obra de Wolfgang Iser*. Cadernos de pesquisa, n. 42. Belo Horizonte, NAPq/FALE/UFMG, nov. 2003. p. 71-96.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. Gêneros literários. In: \_\_\_\_\_. *Teoria da Literatura*. 2 ed. revista e aumentada. Coimbra: Livraria Almedina, 1968. p. 203-229.

SOUZA, Eneida Maria de. *Pedro Nava: o risco da memória*. Juiz de Fora: FUNALFA, 2004.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: \_\_\_\_\_. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p. 111-120.

SPALDING, Tarsilo Orpheu. *Dicionário de Mitologia*. São Paulo: Cultrix, 1996.

TODOROV, Tzevan. Personagem. In: DUCROT, Oswald; \_\_\_\_\_. Trad. Alice Kyoko Miyashiro, J. Guinsburg. *Dicionário das ciências da linguagem*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 209-212.

TODOROV, Tzvetan. A origem dos gêneros. In: \_\_\_\_\_. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 43-58.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a Crítica da Cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. (Ensaio de Cultura, 6).

### Referências gerais

ARAÚJO, Paulo César. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Planeta, 2006.

BASTOS, Cristiano. Veto a biografias está perto do fim, afirma Antônio Palocci. In: *Estadão*, 20/11/2009. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteeazer,veto-a-biografias-esta-perto-do-fim-afirma-antonio-palocci,469711,0.htm>>. Acesso em 17 jun. 2010.

BEGLEY, Louis. *O mundo prodigioso que tenho na cabeça (ou Franz Kafka: um ensaio biográfico)*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BIAL, Pedro. *Roberto Marinho*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BOURNE, Richard. *Lula do Brasil: a história real do Nordeste ao Planalto*. Tradução de Paulo Schmidt e Bernardo Schmidt. São Paulo; Geração, 2009.

CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2008.

CABRAL, Sérgio. *Nara Leão: uma biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2008.

CAMPOS JR., Celso de. *Adoniran: uma biografia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Globo, 2010.

CANAL a cabo The Biography Channel inicia transmissão em português dia 1º. In: *O Globo on-line*, 23 ago. 2008. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/>>

cultura/revistadatv/mat/2008/08/23/canal\_cabo\_the\_biography\_channel\_inicia\_transmissao\_em\_portugues\_dia\_1\_-547908228.asp>. Acesso em 18 set. 2010.

CASTRO, Ruy. *Estrela solitária*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

COELHO, Paulo. *As valquírias*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

COMPANHIA ENSAIO ABERTO. Disponível em: <[http://www.ensaioaberto.com/olga\\_oespetaculo.htm](http://www.ensaioaberto.com/olga_oespetaculo.htm)>. Acesso em 16 jun. 2010.

DAMATTA, Roberto. Sobre biografias, heróis e o filho do Brasil. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 nov. 2009.

DICIONÁRIO eletrônico Houaiss da língua portuguesa.

EDITORA Alfa-Ômega. Disponível em: <<http://www.alfaomega.com.br/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=11>>. Acesso em: 12 set. 2010.

GONÇALVES FILHO, Antônio. A vida dos outros por um olhar cúmplice. In: *Estadão*, São Paulo, 20/03/2010. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,a-vida-dos-outros-por-um-olhar-cumplice,526990,0.htm>>. Acesso em 16 abr. 2010.

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.

KERSHAW, Ian. *Hitler*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LANÇADAS DUAS BIOGRAFIAS DE ROBERTO MARINHO. In: *Estadão*, 17/11/2004. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2004/not20041117p4760.htm>>.

LANGER, Jonhi. As valquírias na mitologia viking: um estudo diacrônico. In: *Templo do conhecimento*, 21 dez. 2006. Disponível em: <<http://www.templodoconhecimento.com/portal/modules/smartsection/item.php?itemid=73>>. Acesso em 19 jan. 2011.

LIVRARIA da Folha. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/829243-biografo-de-hitler-alerta-para-perigo-de-se-subestimar-potencial-de-destruicao-de-ditador.shtml>>. Acesso em: 4 jan. 2011.

LOPES, João Marques. *José Saramago*: biografia. Lisboa: Guerra e Paz, 2010.

LOSURDO, Domenico. *Nietzsche: o rebelde aristocrata*. Tradução de Jaime A. Clasen. Rio de Janeiro: Revan, 2009.

LULA, o filho do Brasil. Direção: Fábio Barreto. Brasil: LC Barreto, Filmes do Equador, Intervídeo Digital, 2010. 1 DVD (128 min.), son. color.

MADRAS MUDA LINHA EDITORIAL E PREPARA BIOGRAFIA DE LADY GAGA. In: *Folha Online*, São Paulo, 21/04/2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/ult10082u723941.shtml>>. Acesso em 17 jun. 2010.

MARINHO, Lily. *Roberto & Lily*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MARTIN, Gerald. *Gabriel García Márquez*: uma vida. Rio de Janeiro: Ediouro, 2010.

---

- MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009.
- MERCER, Rhona. *Angelina Jolie: a história jamais contada da superstar que ousou ter tudo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2010.
- MORAIS, Fernando. São Paulo, 10 jun. 2008. Bate-papo promovido pela empresa UOL e veiculado pela internet. Disponível em: <<http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/livros/ult1750u407.jhtm>>. Acesso em 17 jun. 2010.
- MOSER, Benjamin. Belo Horizonte, 7 mar. 2010. Programa FrenteVerso transmitido pela Rádio Inconfidência. Entrevista concedida a Marco Lacerda.
- NETO, Lira. *Maysa: numa só multidão de amores*. Rio de Janeiro: Globo, 2007.
- NOGUEIRA, Virgílio de Góis. *A maldição de Carlota: história e poesia no teatro paraibano*. *O Norte*, 25 mar. 1998.
- O NARIZ de Tamerlão. Portal "Radialistas". Colaboração de João Luiz de Castro, Rádio Cidadania, Montes Claros. Disponível em: <<http://www.radialistas.net/portuclip.php?id=1200091>>. Acesso em 20 abr. 2011.
- ORLANDO, José Antônio. Justiça manda recolher biografia de Lula. *Hoje em dia*, 20/02/2010. Disponível em: <<http://www.hojeemdia.com.br/cmlink/hoje-em-dia/noticias/politica/justica-manda-recolher-biografia-de-lula-1.80897>>. Acesso em 17 jun. 2010.
- PARANÁ, Denise. *A história de Lula, o filho do Brasil*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- PARREIRAS, Eliane; MALTA, Cláudia. *Programa da ópera Andrea Chénier*, de Giordano Bruno. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2010.
- PHILIPPE, Jean; FORT, Patrick. *Zinedine Zidane*. São Paulo: Sá, 2008.
- PRÊMIOS LITERÁRIOS CIDADE DO RECIFE 2002. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/cultura/literario-resultado.html>>. Acesso em 16 jun. 2010.
- PY, Fernando. A música através de Jorge Antunes. *Jornal Poiésis: literatura, pensamento & arte*, abr. 2003.
- RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Siciliano, 1982.
- ROZSAS, Jeanette. *Kafka e a marca do corvo*. São Paulo: Geração Editorial, 2009.
- SILVEIRA, Renato. A cavalgada das Valquírias: um post musical. In: *Cinematório: observando a sétima arte*, 7 out. 2009. Disponível em: <<http://www.cinematório.com.br/2009/07/cavalgada-das-valquirias-um-post.html>>. Acesso em 21 out. 2010.
- SOARES, Jô. *O homem que matou Getúlio Vargas*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SORG, Letícia. Aos 15 anos, Carla Bruni decidiu que conquistaria Mick Jagger – e o mundo. In: *Época on-line*, Blog 7x7, 18 set. 2010. Disponível em: <<http://colunas.epoca.globo.com/mulher7por7/2010/09/17/aos-15-anos-carla-bruni-decidiu-que-conquistaria-jagger-e-o-mundo/>>. Acesso 18 set. 2010.
- RUY CASTRO DESACONSELHA BIOGRAFIA DE "VIVOS". In: *Terra Esportes*, 05/10/2008. Disponível em: <<http://esportes.terra.com.br/interna/0,,OI3233448->
-

EI2258,00-Ruy+Castro+desaconselha+biografia+de+vivos.html>. Acesso em 17 jun. 2010.

SOUZA, Kelly. Biografiolândia. In: *Blog da Cultura*, São Paulo, 22/01/2010. Disponível em: <<http://cultura.updateordie.com/livros/2010/01/22/%E2%80%9Cbiografiolandia%E2%80%9D/>>. Acesso em 16 abr. 2010.

TARABORRELLI, J. Randy. *A vida secreta de Marilyn Monroe*. São Paulo: Planeta, 2010.

VALLE, Gerson. *Aparições*. Rio de Janeiro: Poiésis, 2001.

WEISSMAN, Stephen. *Chaplin: uma vida*. Tradução de Alexandre Martins. São Paulo: Larousse, 2010.

WHITE, Edmund. *Rimbaud: a vida dupla de um rebelde*. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. Tradução de Eric Roland Rene Heneault. In: NOVAIS, Adauto (org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2005. p. 1-28.

WULLSCHLAGER, Jackie. *Chagall: amor e exílio*. Tradução de Maria Silvia Mourão Netto. Rio de Janeiro: Globo, 2009.

YVANCOS, José María Posuelo. *De la autobiografía: Teoría y estilos*. Barcelona: Diagonal, 2006.