

Célia Maria de Paula

A HISTÓRIA COMO NARRATIVA EM *OLGA*, DE FERNANDO MORAIS



1910001476



Célia Maria de Paula

A HISTÓRIA COMO NARRATIVA EM OLGA, DE FERNANDO MORAIS.

Célia Maria de Paula

A História como Narrativa em Olga, de Fernando Morais.

Aproposta em

PARA A EXAMINADORA

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Área de Concentração: Teoria da Literatura.

Orientador: Prof.º Dr.º Rogério Elpidio Chociay

São José do Rio Preto

2005

T. 3476/06



40869.09 Morq

P324h

13/03/2006

Doação

Autor(a)

80206000

Paula, Célia Maria de.

A História como narrativa em Olga, de Fernando de Moraes / Célia Maria de Paula. – São José do Rio Preto : [s.n.], 2005

121 f. ; 30 cm.

Orientador: Rogério Elpídio Chociay

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Análise do discurso narrativo. 3. História. 4. Jornalismo e literatura. 5. Brasil - História - Levante comunista, 1935. 6. Nazismo. 7. Moraes, Fernando, 1946- - Olga - Crítica e interpretação. I. Chociay, Rogério Elpídio. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.134.3(81).09



FOLHA DE APROVAÇÃO

Universidade Estadual Paulista

Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

Programa de Pós-graduação em Letras.

Célia Maria de Paula

A História como Narrativa em *Olga*, de Fernando Morais.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura: _____

Dedico este trabalho: aos meus pais, Eva e José; às minhas irmãs, Fátima e Cida, à minha sobrinha Karine; aos meus amigos, que sempre me deram “a mão força”, Dona Ninfa, Sr. Ademar, Kikue Kamoï, Neuza, Aledir e Leonardo.

Em primeiro lugar, devo agradecer a Deus por tudo. Depois, devo agradecer ao Professor Rogério pela coragem em me orientar; às professoras Susanna e Maria Antônia pela orientação durante a graduação; a Dona Ninfa e Sr. Ademar pelo apoio; a Kikue Kamoi e a Dona Cida por tudo; A Neuza e ao Prof^o Aledir pelo apoio (emprestaram-me um computador) e amizade; aos meus amigos Adair Maldonado, Luis Fernando, Elias, Pepe e Sebastião Carlos; a Lúcia Sazake e Hilwaldo Sampaio França pela amizade e apoio técnico; a todos os professores que tiveram e terão paciência para me ensinar algo.

*As coisas que não pretendem, como por
exemplo: pedras que cheiram água,
homens que atravessam períodos de árvore, se
prestam para poesia.*

Manuel de Barros

RESUMO ABSTRACT

Neste trabalho, estuda-se o livro *Olga*, de Fernando Morais, no contexto da Literatura com instrumentos de análise da narrativa, embora tal obra não se apresente como ficção. O autor, Fernando Morais, aponta que “relata fatos que aconteceram exatamente como estão descritos”, mas o modo de apresentação desses fatos e a narração dos acontecimentos escapa à objetividade do texto histórico e ganha contornos de autêntica e bem elaborada ficção, o que talvez seja um dos fatores responsáveis pelo sucesso editorial da obra.

Adotada a perspectiva de estudo de *Olga* com metodologia de análise da narrativa, fez-se inicialmente uma necessária compreensão dos possíveis gêneros em que a obra se encaixaria e a seguir foram analisados, com base na lição de alguns teóricos, *foco narrativo, ação, espaço, tempo e personagens*, o que permitiu avaliar a qualidade e o dinamismo com que os fatos históricos são abordados pelo autor sem os tecnicismos e a nomenclatura da descrição estritamente histórica, como uma obra que, a não ser pela referência histórica que carrega, não destoa de muitas narrativas propriamente literárias.

ABSTRACT

In this paper, the book "Olga", by Fernando Morais, is analyzed, in the context of the Literature, by means of instruments of the narrative analysis, albeit the fact that such literary work does not present itself as a fiction. The author, Fernando Morais, points out that "he reports facts that occurred exactly as they are described"; however, the way such facts are shown and the narrative of the events escape the coolness of the historic text, gaining outlines of authentic and well wrought fiction. Maybe this is one of the factors that is responsible for the editorial success of this work.

By adopting the perspective of study of the book "Olga" on the basis of the narrative analysis methodology, a necessary evaluation of the possible genres in which such work fits itself was initially carried out; thereafter, on the basis of the lessons of some theoreticians, the following aspects were analysed: narrative focus, action, space, time, and characters. This has made possible to evaluate the quality and dynamism of the historic facts dealt by the author, without the technicalities and the terminology of the strictly historic description. Besides the historic references the book contains, it does not differ so much from other literary narratives.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO-----	11
1 OLGA: CONTEXTO, GÊNERO E TEXTO-----	17
1.1 O contexto-----	17
1.2 O gênero-----	24
1.3 O texto-----	34
2 RELATANDO <i>OLGA</i> : A ARTE DA NARRATIVA -----	36
2.1 Recontando a vida de Olga ou o efeito da narração-----	37
2.2 Os elementos narrativos dos quais <i>Olga</i> é feita-----	48
2.2.1 A ação-----	50
2.2.2 O espaço-----	62
2.2.3 O tempo-----	81
a) Analepse-----	84
b) Prolepse-----	87
c) Tempo cronológico-----	89
d) Tempo cronológico versus discurso-----	91
2.2.4 Personagens-----	92
a) Os Ewerts-----	94
b) Elvira Cupelo-----	96
c) Dona Leocádia-----	97
d) Prestes-----	98
e) Olga-----	101
3 O EFEITO DO CONTAR, DO NARRAR-----	107
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS-----	114
5 BIBLIOGRAFIA-----	118

INTRODUÇÃO

Se tivesse como objetivo confrontar a História à Literatura em *Olga*, este trabalho deveria começar com a seguinte pergunta: o que é Literatura? É certo que a resposta desta pergunta é um dos assuntos mais discutidos através dos séculos. Basta pensarmos na *Poética*, de Aristóteles, para termos uma idéia de quão antiga e perturbadora é essa indagação. Uma coisa, porém, não mudou: desde a afirmação de Aristóteles de que, além do caráter mimético, para ser *Poesia* (Literatura), o texto necessita possuir uma intenção literária expressa por um certo jogo entre as palavras até Coutinho(1976: 91), que afirma que a arte da palavra visa o despertar de um prazer artístico, a Literatura é caracterizada pelo “jogo” entre as palavras.

Dessa forma, embora essa pergunta suscite infinitas discussões, principalmente, se nelas for incluído o conceito de gênero literário, ela não é o foco deste trabalho. É claro que essas questões são pertinentes a qualquer estudo crítico. No entanto, pretende-se aqui apenas analisar, sob o prisma da narrativa ficcional, uma obra que, apesar de não se apresentar como ficção literária, usa todos os mecanismos desta para se compor.

Pode ser que cheguemos a uma conclusão que ilumine um pouco mais a pergunta acima, porém alcançar esse patamar de compreensão da Literatura não é a princípio o foco deste trabalho.

O objeto de estudo deste trabalho é o livro, *Olga*, escrito por Fernando Morais e publicado pela primeira vez em 1985. A edição com a qual trabalhamos é a 15ª, lançada pela Editora Alfa-Omega em 1989.

É pertinente conhecer o autor. Fernando Morais é jornalista, ganhou vários prêmios pelas suas reportagens, entre os quais o Prêmio “Esso de Reportagem”, em 1970, por uma série sobre a Transamazônica, publicada pelo Jornal da Tarde; o Prêmio “Abril de Jornalismo” duas vezes, sendo que uma delas foi investigando a infiltração de espões



cubanos na CIA. Além de *Olga*, suas obras mais conhecidas são: *A Ilha*, *Chatô*, e *Corações Sujos*.

Morais inicia a apresentação de *Olga* com as seguintes palavras:

A reportagem que você vai ler agora relata fatos que aconteceram exatamente como estão descritos neste livro: a vida de Olga Benario Prestes, uma história que me fascina e atormenta desde a adolescência, quando ouvia meu pai referir-se a Filinto Müller como o homem que tinha dado a Hitler, “de presente”, a mulher de Luís Carlos Prestes, uma judia comunista que estava grávida de sete meses.

(P. XIII)

Desde o início, o autor deixa claro que a obra é uma reportagem biográfica sobre a vida de Olga Benario. Ele ainda relata como foram as investigações para recompor os episódios que marcaram a vida da companheira de Prestes. Moraes descreve as viagens, as entrevistas e as pesquisas, no Brasil e em outros países, inclusive nos Estados Unidos, onde, segundo o autor, encontrou documentações (a respeito da revolta de 1935) mais significativas que no Brasil. Ainda segundo Moraes, as documentações da historiografia oficial no Brasil sobre a personagem Olga Benario apenas citam-na como esposa do líder comunista, ou seja, não trata da importância dela para a revolução de 1935.

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

(1989: XIII)



Para a realização deste trabalho, embora a confrontação entre os documentos históricos e a obra em questão não seja feita aqui, fizemos uma pesquisa bibliográfica a respeito da vida da pessoa Olga Benario. Por meio desta pesquisa, podemos entender a dificuldade descrita por Moraes. Pois, no Brasil, além de *Olga*, os trabalhos mais consistentes que tratam da personagem foram realizados por Anita Leocádia Prestes. Filha de Olga e Prestes, Anita nasceu numa prisão na Alemanha nazista e, na época deste trabalho, pesquisava e lecionava História numa Universidade no Rio de Janeiro.

A título de ilustração, em pesquisas na INTERNET, através do site www.Google.com, em duas ocasiões (30/03/2002 e 17/05/2005), as referências mais consistentes encontradas, a respeito da vida de Olga são frutos do livro de Fernando Moraes, *Olga*. Nesta pesquisa, encontramos também uma obra baseada na vida de Olga escrita pela militante comunista alemã Ruth Werne.

Segundo o autor, na antiga Alemanha Comunista, Olga Benario batiza escolas e fábricas devido à sua importância para o Partido Comunista e à sua luta contra o nazismo.

O passo seguinte envolveu uma viagem à República Democrática Alemã, onde, ao contrário do que ocorrera no Brasil, localizei um verdadeiro tesouro. Heroína nacional cujo nome batiza dezenas de escolas e fábrica, Olga teve sua memória carinhosamente preservada pelos comunistas de sua terra.

(1989: XIV)

Embora não possa ser reconhecida como heroína nacional como, por exemplo, Anita Garibaldi, é interessante observar o fascínio que Olga despertou no autor e por meio dele despertará nos leitores brasileiros. Se pensarmos que viveu parte de suas aventuras e seu romance (relacionamento amoroso) aqui no Brasil, ela se tornará mais fascinante ainda, podendo até tornar-se reconhecida como uma personagem importante para os acontecimentos de 1935 (a tentativa de implantar o comunismo no Brasil).

Bem, se *Olga* é uma reportagem biográfica ou uma biografia-reportagem, por que estudá-la como uma narrativa ficcional, como um romance? Aqui, voltamos a um ponto bastante estudado e ainda bastante controverso: o que é Literatura?

Embora não seja o nosso objetivo aqui responder a esta indagação, ela é necessária para entender o que faz de uma “simples obra referencial”, como uma reportagem sobre a vida de uma personagem histórica, uma obra literária merecedora de um estudo acadêmico? O trato com a linguagem? A preocupação com a veracidade? A organização e descrição dos documentos históricos? Tudo isso junto, principalmente, quando a informação referencial, por meio do trato com as palavras, com a linguagem, cede lugar ao prazer, aquele mencionado por Coutinho, quando conceituou o que é Literatura.

Quanto à temática de *Olga*, o sucesso da obra junto ao leitor leigo se deve, em parte, ao fato de ser uma biografia, visto que, como mostram os estudos, o interesse por esta cresceu muito nos últimos anos. Além disso, a vida de pessoas famosas tem sido cada vez mais explorada pela Mídia e, também, pela Literatura. São tantos os romances, telenovelas e filmes baseados na vida de personagens históricos que não é nenhum exagero afirmar que, hoje, é possível aprender História por meio da Ficção. Também pode-se dizer o contrário, ou seja, que é possível aprender (apreender) Literatura por meio da História (ou dos textos que se propõem verídicos).

Assim, é fácil entender o fascínio que passou a ser exercido pela figura de Olga Benário, mulher de Luís Carlos Prestes. Antes quase desconhecida no Brasil, vista apenas como esposa de Prestes, Olga tem a sua história contada ao longo das páginas de uma obra que leva o seu nome. Escrita com o intuito de ser uma reportagem e vista como tal pelo autor, que é jornalista, a luta da mulher de Prestes ganhou um relato digno do heroísmo e peripécias linguístico-literárias de um romance. Todavia, ao mesmo tempo, não se pode negar e nem

ocultar isto, é possível apreender através de *Olga* os cenários históricos (realíssimos) da Segunda Guerra Mundial, tanto no Brasil, quanto na Europa.

Por que estudar *Olga* como uma narrativa?

Pensar que *Olga* foi escrita a partir de documentos históricos e testemunhos de pessoas, visando contar a história (real) de uma personagem real tira do texto o “descomprometimento” com a veracidade característico da Literatura. Todavia, quando vemos que essa mesma obra usa a narrativa literária para se constituir, percebemos que estamos diante de um texto no mínimo híbrido. Como estudá-lo? Pois se partirmos para a História, devemos desconsiderar o fato de que uma narrativa literária não tem o real como princípio elementar, ou seja, que ela trabalha com o fictício. Porém se partirmos para a Literatura, devemos desconsiderar o real presente por meio dos documentos históricos e testemunhas oculares sobre os quais se construiu *Olga*.

White (1994: 137-38) aponta que os leitores de História e romances raramente deixam de se surpreender com as semelhanças entre eles. Segundo o autor, muitas histórias (textos historiográficos) poderiam passar-se por romance e vice-versa, quando considerados em termos formais, pois se vistos apenas como artefatos verbais, as histórias e os romances não podem ser distinguidos.

Não podemos distinguir com facilidade entre eles, em bases formais, a menos que os abordemos com pré-concepções específicas sobre os tipos de verdade de que cada um supostamente se ocupa. Mas o escopo do escritor de um romance deve ser o mesmo que o do escritor de uma história. Ambos desejam oferecer uma imagem verbal da “realidade”.

(Idem: 138)

O autor afirma ainda que o romancista trabalhará com uma realidade figurativizada. Entretanto, o historiador terá que recriar uma realidade para chegar à reconstrução dos fatos relatados, dando vida aos mesmos.

Olga é uma biografia, cuja fonte é uma vasta documentação historiográfica. Trata da vida de uma personalidade histórica que teve relativa importância para a História de dois países: Brasil e Alemanha. Entende-se que ao construir um texto histórico, o autor (possivelmente) preenche as lacunas com a imaginação, além de selecionar os fatos, ordenando-os conforme o seu objetivo. Tudo isso é feito por meio de uma narrativa que prima o tempo todo por construir uma personagem que sobressaia às outras. Nesse processo, os principais elementos da narrativa literária são usados. Isso não tira o valor real do texto, mas o torna mais agradável à leitura, o que dá subsídio à análise de *Olga* sob o ponto de vista da Narrativa Literária. Isso quer dizer que a obra em questão terá, neste trabalho, as suas estruturas formais analisadas à luz da Teoria da Narrativa Literária.

Lendo o primeiro capítulo de *Abc da Literatura* (POUND, Ezra. *Abc da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970, 23-31), percebe-se a preocupação do autor ao explicar que a Literatura é uma Ciência, como tal precisa sair do “achismo”, da mera suposição para uma investigação mais profunda e baseada em métodos. O autor dá como exemplo a Ciência Biológica, sendo que um dos métodos desta é a dissecação. Seria necessária a total dissecação de uma obra para a sua profunda análise? Acreditamos que sim, ou seja, para afirmar com certeza a total “inutilidade literária” de uma obra precisa se primeiro dissecá-la, analisá-la, para daí ter argumentos que provam essa inutilidade. O mesmo é necessário para provar a sua inserção no rol da literatura canônica. Embora não pretendamos aqui afirmar que *Olga* pertença nem ao rol da “inutilidade literária” nem ao rol da literatura canônica, pretendemos usar o “método da dissecação” para entender o processo que deu origem a uma obra singular com a mesma.

Para isso, autores como Genette, White, Moisés, Reis e Lopes, além de outros, como Olinto e Schollhammer, Basselar, Lima, Carr, entre outros, servem de base para este trabalho.

CAPÍTULO I

OLGA: CONTEXTO, GÊNERO E TEXTO

Este romance-documentário é uma obra jornalística de mestre, que prende o leitor da primeira à última palavra.”

Suddeutsche Zeitung, Alemanha.

1.1 O contexto

Escrever sobre Olga Benario Prestes é fascinante, mas bastante difícil, como o próprio escritor Fernando Moraes aponta na apresentação do livro *Olga* (1989: XIII). Isto se deve ao fato de haver pequeno número de documentos referentes à sua vida. Por vários motivos, que vão desde a vida em clandestinidade a uma certa discriminação do papel da mulher nos movimentos políticos-sociais, o Brasil tem pouco registro sobre quem, realmente, foi Olga Benario, depois Olga Benario Prestes.

Fernando Moraes, por meio de depoimentos, documentos históricos e diversas pesquisas, reconstruiu a vida da companheira de Luís Carlos Prestes. Não a esposa, que, cumprindo o seu papel social de mulher, veio ao Brasil apenas acompanhando o marido, como acreditava o exército brasileiro —

Pouco depois da sua chegada, desembarcava também outra personalidade importante: Luís Carlos Prestes, que trazia um passaporte falso e vinha acompanhado de *sua mulher, de naturalidade alemã*. Vinha convicto da missão que lhe impusera o Comintern: chefiar o

movimento armado que se preparava no Brasil e que deveria eclodir dentro de alguns meses.

(CARVALHO. 1981: 23, grifo nosso)

— mas, a responsável por fazê-lo chegar em segurança ao seu destino, como nos mostra este trecho de *Olga*:

(...)

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

Ele andava vagarosamente pelo salão, como um professor dando uma aula a minuciosa:

— Aceitamos, mas impusemos uma condição: o Comintern cuidaria de sua segurança pessoal. Depois de muita discussão, e de analisarmos dezenas de nomes, concluímos que só uma pessoa tem condições de fazê-lo chegar a seu país em absoluta segurança: você. Não quero que responda neste momento. Pense bem e volte amanhã, à mesma hora. (...)

(1989: 50)

Por este trecho, percebe-se que a posição oficial das autoridades brasileiras não relevava o papel de Olga na Intentona. Não nos cabe aqui, porém, analisar a incoerência existente entre o discurso e as ações das autoridades (que assinaram a extradição de Olga, mesmo sem nada que a desabonasse em terras brasileiras), mas apenas salientar que ela foi considerada nociva ao país, pelas mesmas autoridades que desconheciam a sua função na Intentona Comunista, e extraditada para a Alemanha, mesmo sendo “apenas esposa do líder político”. Morais mostra-nos uma Olga atuante, em nada parecida com uma submissa esposa que acompanha o marido aventureiro, mas a pessoa responsável pela segurança deste durante o movimento de implantação da Intentona Comunista. Inversão de papéis? Se concebermos como correta a função relegada à mulher na sociedade brasileira no início e ao longo do já avançado século

XX, sim, porém um olhar mais atento perceberá que esse papel já mudara havia muito, como nos mostra o papel de Elise Saborowski ou simplesmente Sabo, esposa de Arthur Ernst Ewert. Sabo, juntamente com Olga e outras mulheres, desempenhou um importante papel naquele movimento e teve, presa e torturada, um “tratamento ‘digno’ de qualquer revolucionário” pelas autoridades brasileiras. Moraes trabalha com estas mulheres que largaram a segurança de um lar normal para tentar transformar o mundo em um lugar mais justo, sob a ótica da justiça proletária.

Diante de discursos tão opostos, usaremos a versão de Moraes para descrever Olga Benario Prestes.

Olga Benario nasceu em Munique, em 1908, filha de um famoso judeu advogado, Leo Benario, e Eugénie Gutmann Benario. Herdeira de uma tradicional e abastada família de judeus, talvez possa causar estranheza o fato de ela se tornar uma líder comunista. Porém a própria condição de Olga deu-lhe subsídios para o seu desenvolvimento na doutrina marxista, visto que tinha contato com as pessoas pobres que procuravam o advogado Leo Benario, cujos honorários eram mais acessíveis à população pobre. Às vezes, o pai de Olga trabalhava de graça para as pessoas mais pobres. Além disso, Olga lia os processos que o pai levava para casa, o que, mais tarde, acabou por servir de exemplo e prova aos conceitos apreendidos em seus estudos marxistas.

A teoria leninista-marxista ela aprendeu com Otto Braun, um jovem líder da Juventude Comunista alemã. Olga ingressou num movimento da Juventude Comunista Alemã em 1923, com apenas quinze anos, aparecendo em uma reunião clandestina, na qual se desculpou por ser filha de um rico social-democrata. Por meio de muito trabalho e dedicação, Olga subiu “vertiginosamente” dentro do Partido Comunista Alemão, juntamente com o namorado Otto Braun.

Em 1928, em Berlim, Alemanha, ela deu o passo definitivo rumo a um promissor futuro entre os grandes do Partido Comunista Internacional. Esse passo foi dado com a ação que libertou Otto Braun da prisão Moabit. Uma ação cinematográfica executada com armas vazias, mas que colocou Olga e Otto entre os mais procurados do país. Assim, Olga emigrou para a antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, URSS, e estabeleceu-se em Moscou. Ali, ela estudou e aprendeu as técnicas de guerrilhas, além de receber treinamento militar. Cresceu no Comintern rapidamente e foi designada para acompanhar Luís Carlos Prestes, não aquele que tinha cruzado o distante Brasil com um exército de esfarrapados e esperançosos, mas uma verdadeira lenda em Moscou. Com certeza, esta foi a mais importante tarefa de Olga.

Com passaportes e documentos falsos, que atestavam que ela e Prestes eram, na verdade, um rico casal português em lua-de-mel, os dois partiram para a América Latina, passando (“ironia do Destino!”) pelos Estados Unidos. No Brasil, o casal contou com a ajuda do Partido Comunista Brasileiro, doravante denominado neste trabalho de PCB, e de simpatizantes da causa operária, como o paulista Celestino Paraventi, que os acolheram em São Paulo. Prestes e Olga se estabeleceram no Rio de Janeiro, já como um casal de verdade, pois durante a viagem acontecera o inevitável para duas pessoas cujos ideais eram os mesmos e que viajavam juntas: apaixonaram-se.

No Rio de Janeiro, juntaram-se aos outros atores da revolução: o comunista alemão Arthur Ewert com sua esposa Elise, o jornalista argentino Rodolfo Ghioldi, os brasileiros Astrojildo Pereira e Otávio Brandão, o americano Victor Allen Barron, os belgas Léon-Jules Vallée e sua esposa Alphosinne e o alemão, que mais tarde se descobriria ser um agente duplo, a serviço da Inteligência Britânica, Paul Franz Gruber e sua esposa Erika, entre outros. Sob ordens de Moscou e do PCB, cada um tinha uma função dentro da revolução, como, por exemplo, Paul Franz Gruber, que era o responsável por sabotagens e explosivos. Todos, é



claro, sob a regência de Luís Carlos Prestes e, indiretamente, Olga. Tendo em vista a sua relação com Prestes e suas atividades antes da tarefa de proteger o líder comunista, é provável que, embora não publicamente, Olga tenha tido uma participação ativa na organização dos acontecimentos que culminaram com a revolução de 1935.

Neste mesmo ano, Prestes e o PCB, juntamente com outros setores interessados na revolução e deposição do Governo Vargas, articularam a revolta. Esta explodiu no Nordeste, com episódios, no mínimo, bizarros, — “Foi um misto de insurreição política e carnaval: o povo aderiu à revolta, invadiu os quartéis ocupados, roubou os fardamentos guardados nos depósitos e saiu pelas ruas fantasiado de soldado” (1989: 94) — e se alastrou para o Sul.

No Rio de Janeiro, então sede do Governo Federal, a revolução não alcançou o resultado esperado. Começou e terminou no 3º Regimento de Infantaria e na Escola de Aviação Militar, sendo sufocada à força algumas horas depois.

A revolução começou às três horas da madrugada e acabou a uma e meia da tarde.

Nenhuma das guarnições da Vila Militar. Nem no Arsenal da Marinha. Tampouco no Batalhão Naval. Preso em Minas Gerais, o capitão Trifino Correia sequer recebeu o bilhete de Prestes — tanto o mensageiro que deveria contatá-lo quanto o que se dirigia ao Rio Grande do Sul, com idêntica missão, foram apanhados pela polícia antes de saírem do Rio de Janeiro. Rodolfo Ghioldi diria anos depois, melancólico:

— A greve geral imaginada por *Miranda* não conseguiu paralisar ninguém. E o prometido apoio da Marinha de Guerra à revolução não mobilizou nem as barcas da Cantareira.

(1989: 101)

Assim, começou então a caça “aos comunistas”. Alvo principal: Luís Carlos Prestes.

Com a ajuda de amigos correligionários, Prestes e Olga conseguiram se esconder durante vários meses. Olga, uma alemã, teve a oportunidade de ver o carnaval carioca, que já era famoso mundialmente, pela fresta da janela. É importante lembrar que até então o Governo não tinha conhecimento da pessoa de Olga.



A caçada aos comunistas provocou situações inusitadas e às vezes hilariantes, como, por exemplo, o fato de o Governo proibir o uso de máscara e fantasia pelos foliões do carnaval de 1936. A polícia vasculhara a cidade do Rio de Janeiro e adjacências, mas só prendera “peixes pequenos”. Enquanto isso, Prestes e Olga mudavam de casa assim que a polícia se aproximava. Prestes, além de fugir da polícia, fugia de um antigo subordinado, Filinto Müller, que integrara a Coluna Prestes e fora expulso por deserção. Por isso, Müller, que agora era chefe da polícia política, tinha uma questão pessoal com o antigo comandante e se esforçava ao máximo para capturá-lo.

Numa das investigações, a polícia descobriu que Prestes estava casado com uma estrangeira “Olga de Tal”. Porém ainda não havia nada que incriminasse Olga, a não ser o fato de ser esposa de Prestes, nos acontecimentos de novembro de 35.

Enquanto o casal Prestes tentava se manter longe do alcance de Filinto Müller e Vargas, os comunistas, os simpatizantes e até quem não tinha nada a ver com o movimento eram presos.

Na madrugada de 5 de março, Olga e Prestes foram capturados em uma casa no Bairro do Meyer (Rio de Janeiro). Olga cumpriu sua função de proteger Prestes até ser separada dele na delegacia. Primeiro no momento em que a casa foi invadida, impediu que os soldados atirassem em Prestes, dizendo, aos gritos e firmemente, que ele estava desarmado; e depois se prendendo a ele, impedindo que Prestes fosse sozinho na viatura, o que, talvez, significaria a morte para ele.

Olga foi mandada para a casa de detenção, onde ficou até ser extraditada para a Alemanha. Na prisão, pôde conhecer um pouco dos costumes e o jeito brasileiro de lidar com as dificuldades. Lá conheceu também um jovem e acanhado nordestino, que mais tarde seria um dos grandes escritores de nosso país: Graciliano Ramos.



Embora pessoas importantes da sociedade tenham feito campanha para sua libertação e não extradição, já que nada fora provado contra ela no Brasil, foi enviada grávida para a Alemanha nazista. Mesmo o Governo não tendo comprovado sua participação direta nos episódios de 1935, o embaixador do Brasil em Berlim conseguiu toda a ficha policial de Olga junto ao *Führer*. Assim, o governo brasileiro acreditou que faria um bem ao país e ao governo alemão mandando-a mesmo grávida para aquele país.

Na Alemanha, Olga permaneceu presa e, alguns meses mais tarde, deu a luz à Anita Leocádia Prestes. Esta foi libertada graças à campanha que Dona Leocádia, mãe de Prestes, fez na Europa, pedindo a libertação de Olga e da filha.

Enquanto esteve presa, comunicava-se por meio de cartas com o seu marido. Cartas como as que transcrevemos a seguir:

Prettin, abril de 1938

Querido Carlos:

(...) Quero confessar-lhes que me custa muito, um grande esforço, pensar menos em nossa pequena filha – este é, porém, o único caminho para suportar a minha dor. A saudade é tão grande que chego a ficar com raiva dos meus próprios braços que a transportaram e de minhas mãos, que a afagaram.

[...]

Da tua,

Olga

(1989: 254)

Na Alemanha, Olga ficou presa em Lichtenburg e fez trabalho forçado, trabalho escravo, em Ravensbrück. Nesta cidade, trabalhou para a Siemens, que pagava 30 centavos de marco por mulher ao dia, sem que as trabalhadoras recebessem nada por isso. Ali, as prisioneiras conviviam com o pesadelo das experiências científicas, que as tinham como

cobaias. Porém, o mais assustador é que Ravensbrück era, também, embora não nas proporções de Auschwitz, um campo de extermínio.

No início de fevereiro de 1942, Olga e mais um grupo de prisioneiras foram levadas a Bernburg, lugar especialmente preparado para o extermínio em massa de judeus, testemunhas de Jeová, deficientes físicos e mentais, homossexuais e “inimigos do Estado”. Às vésperas de seus 34 anos, Olga foi executada em uma câmara de gás.

Luís Carlos Prestes só teve certeza da morte de sua companheira anos depois – em 1945, quando já estava livre – por intermédio de um jornalista.

1.2 O gênero

A reportagem que você vai ler agora relata fatos que aconteceram exatamente como estão descritos neste livro: a vida de Olga Benário Prestes, uma história que me fascina e atormenta desde a adolescência, quando ouvia meu pai referir-se a Filinto Müller como o homem que tinha dado a Hitler, “de presente”, a mulher de Luís Carlos Prestes, uma judia comunista que estava grávida de sete meses. Perseguido por essa imagem, decidi que algum dia escreveria sobre Olga, projeto que guardei com avareza durante os anos negros do terrorismo de estado no Brasil, quando seria inimaginável que uma história como esta passasse incólume pela censura.

Logo que iniciei a investigação para escrever este livro, há quase três anos, percebi que as dificuldades para recompor o retrato de Olga seriam muito maiores do que supunha. (...)

(1989: XIV)

Podemos dizer que recontar um fato seja como brincar de “telefone sem fio”, — Uma brincadeira infantil que consiste basicamente em um grupo em círculo, sendo que um elemento do grupo fala uma frase no ouvido de uma pessoa próxima, esta passa a frase para a próxima, e assim sucessivamente, até voltar ao elemento inicial. O efeito da brincadeira é o

fato de a frase inicial ser mudada, tornando-se outra, pois, embora os fatos existam ou existiram, jamais serão contados ou narrados da mesma forma por pessoas distintas.

Os fatos, além de serem efêmeros, transformam-se em memórias, monumentos, datas comemorativas, álbuns de recordações, Biografias, História. Podem ser vistos, portanto, sob vários prismas. Isso quer dizer que cada pessoa, cada entidade, cada disciplina verá um mesmo fato com “leituras diferentes”. Por exemplo, para os generais do Exército Brasileiro e para o Governo Vargas, a Intentona Comunista foi um perigoso desvario que pretendia acabar com a ordem, com o cristianismo e com o direito à propriedade no Brasil; para os comunistas, todavia, era uma tentativa de fazer justiça ao povo mais pobre deste país.

Sobre os fatos, Carr (1996: 59) afirma que estes são como peixes em um vasto oceano; isto é o que for pescado (trazido até nós por alguém: um historiador ou um repórter) dependerá da sorte e da parte do oceano em que ele preferir pescar. Ou seja, “o historiador (Carr trata aqui da Historiografia) conseguirá o tipo de fato que ele quer, pois História significa interpretação”.

Para chegar a essa conclusão, o autor usa a metáfora do peixe para explicar os fatos e como estes podem ser tratados por quem trabalha com eles (historiador, neste caso). Ele diz que os fatos não estão expostos como os peixes na tábua do peixeiro, ou seja, bastando apenas escolhê-los e organizá-los para posteriormente interpretá-los. Muito pelo contrário, os fatos seriam peixes em um vasto oceano. O que demanda uma maior busca, mais trabalho e, é claro, sorte. Todavia, como na tábua do peixeiro, onde seria mais fácil a escolha, no oceano, há também a possibilidade de direcionamento da seleção dos fatos. Tanto que o autor coloca que o historiador buscará o tipo de fato que ele quiser, dependendo apenas de como ele direcionar a sua busca.

Para Carr, o historiador, — devemos ressaltar que com isso não afirmamos ser *Olga* exatamente História, — seria “um selecionador de fatos”. Não apenas selecionador, mas

acima de tudo um interpretador, além, é claro, de um narrador, visto que é por meio deste que os fatos chegam até nós ou tornam-se história. Seleccionador, porque cabe a ele buscar os fatos, procurá-los nas diversas formas de testemunhos; interpretador, por que é ele quem filtra esses fatos, quem preenche suas lacunas, quem estabelece um diálogo entre o passado e o presente; narrador por que é por meio da narrativa (registro) dele que nós teremos contato com estes fatos. White, em “O texto histórico como artefato literário” (1995: 98), diz que tanto a História quanto a Literatura “são manifestamente ficções verbais cujos conteúdos são tanto *inventados* quanto *descobertos*”.

Já Veyne (1971: 14) aponta que a História é narrativa de acontecimentos, sendo que todo o resto dela decorre. Ele diz que, como no romance, a narrativa faz os fatos reviverem, pois os seleciona, organiza-os, resume um século em uma página, ou seja, dá-lhes vida.

Os autores supracitados nos levam a crer que os fatos, embora verdadeiros, podem ser manipulados e organizados conforme o objetivo de cada autor (ou narrador).

As ações não são isentas de ideologia e intenções. É claro que ao serem recontados os fatos podem tomar uma configuração que deprecie ou valorize, por exemplo, uma personalidade. O reconstrutor dos fatos, ou seja, o narrador — visto aqui como alguém que narra um determinado acontecimento — colocará em foco os aspectos mais relevantes ao seu objetivo. Isso quer dizer que elegerá o que for conveniente e desprezará o que for inconveniente ao seu objetivo. É o que quer dizer Carr com a metáfora da pescaria acima citada.

Por isso, quando Morais nos coloca que a reportagem que lemos — *Olga* — descreve fatos que ocorreram exatamente do jeito que os leremos, não podemos, digamos assim, pensar em verdade absoluta, nem tampouco em falseamento da verdade, mas devemos pensar que serão narrados, descritos, montados, reorganizados visando à construção de uma história. Para Certaeu (1982: 66), a História é a arte da encenação, uma operação que compreende a relação

entre o lugar do discurso, os procedimentos de análise e a construção de um texto. Cremos ser necessário trocar o termo encenação por recriação, pois Moraes em outro trecho da apresentação afirma que “as raras passagens deste livro em que foi necessária a recriação referem-se sempre a cenários de determinados fatos — nunca a fatos em si. E, ainda assim, a recriação se deu a partir de depoimentos de testemunhas” (1989: XX).

Faz-se imprescindível apontar que o enfoque deste trabalho não é analisar a História presente em *Olga*, mas analisar o discurso que constrói a obra. Todavia, embora apenas a Literatura seja nosso foco, não podemos nos esquecer que “essa Literatura” tem um referencial, um modelo, que é, justamente, o fato histórico vivido por pessoas e referenciado por documentos, registros e depoimentos. Basselar (1972: 117) conceitua como documento histórico todo e qualquer vestígio do passado que seja capaz de nos dar informações sobre acontecimentos históricos: textos escritos, objetos, costumes populares, tradições orais, depoimentos, etc. No relato de Fernando Moraes, entretanto, tudo isso é manipulado por um narrador interessado em transmitir ao leitor todos os conhecimentos e informações que obteve ao acerrar-se dos documentos e testemunhos referentes a esse fato histórico.

Isso faz de *Olga* uma obra de História, e de Fernando Moraes um historiador? Não necessariamente. Não na medida em que devemos ter em conta um historiador, um cientista voltado para interpretar, explicar e (às vezes) narrar os fatos passados. E este não é exatamente o papel de Moraes, justamente no que concerne a interpretar (e explicar) os fatos.

Então um jornalista? Não inteiramente. Existem várias concepções para jornalista. Beltrão (1992:146-56) aponta que:

O primeiro atributo do autêntico jornalista é a curiosidade comunicativa, que difere da curiosidade pura e simples porque se reveste de um insopitável desejo de passar adiante a informação obtida ou o fato testemunhado, ajuntado-lhe dados novos e comentários. Diante de uma ocorrência, o homem comum pára, informa-se e segue o seu caminho, indiferente, se tal fato não lhe diz respeito imediato; o intelectual e o cientista igualmente

param, informam-se e prosseguem, quando muito retirando dela algumas inferências particulares ligadas à sua ordem cultural; o jornalista age diferentemente. A sua parada é longa ou mais intensa; a informação que colhe é mais completa e tem aplicação imediata porque ele lhe dá forma, julga-a, pesa-a, não em função dos seus próprios interesses, mas da sociedade de que se sente receptor e transmissor. Neste sentido é que o jornalista é aquele “órgão constante e vivo de informação”. Para ele, o fato tem um sentido que é preciso captar, definir, situar, comparar com outros, classificá-lo pela sua maior ou menor importância e, finalmente, exprimi-lo, divulgá-lo, comunicá-lo.

(1992: 148)

Ou seja, ao jornalista cabe retratar as ocorrências da nossa sociedade. Moraes retrata fatos de um período histórico, trazendo até nós a vida da esposa do líder comunista brasileiro. Entretanto, ele vai além do simples “retrato” do fato, pois recria este fato. O fato não é apenas transmitido ao leitor. Este pode não apenas reviver, mas acompanhar o desenrolar desse fato, vibra com ele, emociona-se com ele. Lendo *Olga*, tem-se sensações idênticas à leitura de uma novela ou de um romance. Isso vai além do jornalismo, cuja finalidade é apenas transmitir a informação.

Moraes classifica sua obra como “reportagem” (1989: XIV). Lima conceitua *reportagem* como uma ampliação da notícia. O autor aponta que o relato da reportagem é horizontalizado, pois a abordagem é extensiva e detalhista; é ainda verticalizado, pois a questão tratada é aprofundada no sentido de buscar as suas possíveis causas e conseqüências. E quando a reportagem sai de seu suporte habitual (o jornal, a revista, a televisão)? Neste trabalho, o autor trata do livro-reportagem: aquele cuja origem é fruto justamente de uma reportagem. Ou seja, ele nasce da mesma forma que as reportagens periódicas, por meio de pesquisas, documentação e entrevistas.

Lima estabelece três condições para a conceituação do livro-reportagem. A primeira condição é o conteúdo. Este é composto por um objeto factual, real, primando pela verossimilhança; a segunda diz respeito ao tratamento, baseado na linguagem jornalística.

Esta é vista por Lage (1985: 57) como a que mobiliza outros sistemas simbólicos além de uma linguagem verbal direta, clara e concisa, como, por exemplo, ilustrações, fotografia. *Olga* preenche esses requisitos, por meio de fotografias, fotocópias de cartas e documentos importantes. A terceira condição, proposta por Lima, é a função do livro-reportagem, que ele considera ser a mesma do jornalismo cotidiano: informar, orientar e explicar. Essa forma de jornalismo trata tanto de temas atuais, recém-ocorridos, quanto dos temas antigos, quase perdidos na memória de um povo. No primeiro caso, o livro-reportagem visa esclarecer, explicar e entender um fenômeno, que o jornalismo cotidiano, por diversos motivos, não consegue explicitar. No segundo caso, o livro-reportagem visa, além de esclarecer, explicar e entender, resgatar um tema perdido no tempo. Este último é o caso de *Olga*.

O que Moraes resgata é a vida de uma mulher histórica, real. O gênero “responsável” por relatar a vida das personalidades é a Biografia. O *Dicionário de Narratologia*, (1994: 48) define a Biografia como:

A biografia constitui a representação, muitas vezes em forma de relato, da vida de uma determinada personalidade, no desenrolar da sua existência, no seu crescimento e maturação, nos eventos que lhe deram peculiaridade e mesmo nos incidentes que conduziram ao desaparecimento dessa personalidade.

(1994: 48)

A Biografia é cercada de controvérsias, porque uns a colocam no campo da Literatura, outros no campo do Jornalismo, e há quem diga que se trata de uma forma de historiografia. Reis e Lopes, depois de tratar das formas literárias da Biografia, diz:

Registrem-se, por último, outras *afinidades visíveis* (grifo nosso) da biografia: com a hagiografia, tipo de biografia motivada pela exemplaridade e pelas virtudes apologéticas decorrentes de vidas de santos; com a historiografia, sobretudo com aquela que se centrava em personalidades históricas destacadas, erigidas em critério de organização dos eventos históricos e sociais visados.

(idem)

Vilas Boas desenvolveu um trabalho (nível de mestrado) a respeito da Biografia, na Escola de Comunicação e Arte da USP. Ele aponta nesse trabalho que o gênero biográfico é discriminado, fato já constatado por Wolfe nas décadas de 50-60, por não ser ficção, mas por usar recursos próprios desta. Esses recursos são: a construção cena a cena, em que os acontecimentos vão se desenrolando para o leitor como num filme; diálogos, que são reconstruídos dando mais movimento à cena; alternância de foco narrativo, quando várias cenas são focalizadas simultaneamente; reconstituição minuciosa que consiste em descrever todos os hábitos, costumes, sentimentos e eventos passo a passo (1973: 76-84). Como veremos ao longo deste trabalho, a narrativa *Olga* faz uso desses recursos.

Há uma crença de que o Jornalismo prima por uma visão imparcial e objetiva dos fatos. Sabemos ser isso praticamente impossível. Além disso, quando Moraes nos coloca que Olga Benario é uma personagem histórica quase afetiva que povoou a sua infância através da boca de seu pai, ele tira a possibilidade de seu relato ser visto como jornalismo. Assim, na medida em que o relato de *Olga* apresenta, mais que uma narrativa, uma visão particular dos fatos abordados, pode-se afirmar que a obra é um pouco de jornalismo e historiografia. Todavia, o que se pode afirmar com certeza é que esse relato se destaca pela qualidade discursiva.

Se, por empirismo e superficialmente, pode-se afirmar que ao historiador cabe relatar e interpretar fatos sucedidos numa dada época ou ao longo de uma era, ao jornalista cabe relatar e interpretar fatos sucedidos ao longo de um dia, um ano, uma década. Embora para o jornalista o período relato-interpretado seja um pouco menor que o do historiador, ambos trabalham com o mesmo material e o conjugam da mesma forma, por meio da linguagem, mesmo que seus objetivos em termos de enunciação sejam bastante distintos. Como observa Lacouture:

apesar das relações conflituosas entre Jornalismo e História, as duas disciplinas tendem a convergir, enfrentando problemas comuns aos 'imediatistas', como, por exemplo, o

desconhecimento do final da história, o excesso de informações, a falta de confiabilidade das fontes e a impossibilidade de acesso a alguns arquivos.

(1990: 218)

Uma primeira leitura do livro nos faz julgar que Moraes, em *Olga*, fez uma reportagem que resultou numa biografia inscrita num período importante da História mundial. Este pode ser apreendido por meio da leitura da reportagem sobre a vida de Olga. O material manipulado por Moraes é o mesmo com que os historiadores trabalham: um amontoado de documentos, fragmentos, relatos verbais, obras historiográficas sobre o período estudado, evidências e deduções. A ele coube costurar, por meio da linguagem, esse material, para transformá-lo em um relato que resistisse à efemeridade dos fatos.

Com as características acima, o relato de Moraes prescinde de julgamento quanto a critérios de verdade. Os fatos não existem por si, só existem quando relatados, narrados, por alguém. E, embora o relator possa reconstruir os dados conforme o seu objetivo, o fato em si não mudará. Por exemplo, para os comunistas, Olga é uma heroína, por isso a constroem de forma a ressaltar o seu heroísmo. Já para as autoridades governamentais da época, em seus relatórios, era apenas a esposa de Prestes, ou seja, meramente referencial, sem a tentativa de recriação, por meio do discurso, de uma possível heroína. Isso não quer dizer que devamos ignorar a possibilidade de que esta forma de reconstrução de uma figura histórica, como Olga, seja intencional justamente para não transformá-la em heroína.

Considerando a afirmação de Moraes, de que a história de Olga, contada por seu pai, sempre o fascinou (1989: 14), podemos pressupor que ele queira passar essa fascinação para as outras pessoas. Talvez, o leitor de *Olga* também terá a chance de se fascinar com a personagem Olga construída por Moraes.

O fato acima mencionado permite colocar uma questão importante, que talvez esteja na própria gênese do livro: como reconstruir, sob capa de personagem, uma pessoa que realmente existiu? Ou, de modo mais complexo ainda, considerando que o escritor não teve

acesso à pessoa, mas à personagem que os diversos relatórios, relatos, testemunhos e confidências a transformaram. Como dar-lhe nova dimensão? Olga não foi inventada, foi uma pessoa real. Como resgatá-la da lenda que o autor ouvia quando criança? E de que modo? E com que matizes e/ou distorções? O autor quis, de fato, resgatá-la com fidelidade documental ou apresentar uma outra Olga, a que construiu em sua mente com os dados que levantou?

A primeira resposta que encontramos, a ser confirmada ao longo desta dissertação, é a que se depreende das manifestações do próprio escritor: reconstruindo a sua trajetória por meio de uma narrativa pessoal, cercada de uma metodologia que, como ele mesmo adverte, cuida o tempo todo de não se afastar da verdade dos fatos que, por seus próprios critérios, considera verdadeiros. Assim colocado, o livro *Olga* começa com um compromisso explícito, se não com a verdade, pelo menos com a objetividade que o escritor se propõe alcançar na manipulação e interpretação de documentos e depoimentos.

Não se pode negar que a Literatura possui técnicas que são necessárias aos jornalistas e aos historiadores. Um livro como *Olga* tem de ser interessante quanto à informação e prazeroso à leitura para almejar sucesso.

Quando se pensa que Olga Benario é uma pessoa que fez parte da história recente do Brasil, pensa-se, naturalmente, ante um livro como o de Moraes, com que recursos, em que medida e com que conseqüências pode ser resgatada dessa realidade que viveu? Ficcionalizando-a? E o que significa ficcionalizar uma pessoa histórica? Extirpá-la de sua realidade e levá-la a um nível de “personagem”? Se a intenção de Moraes, todavia, foi a de ater-se às evidências testemunhais e documentais, qual a medida, em termos de resultado concreto do livro, do maior ou menor distanciamento entre a personagem de *Olga* e a pessoa de Olga Benario Prestes?

Estas questões nos colocam no centro das preocupações do nosso trabalho. À guisa de ilustração, imaginemos a seguinte situação: Olga resgatou Otto de Moabit, porém, todos os

seus companheiros foram mortos na ação do resgate, inclusive o próprio Otto pereceu cinco minutos depois num tiroteio. A polícia, com medo de represália do Comintern e da própria Gestapo, visto que cometera falhas na segurança do prisioneiro, não relatou o acontecimento, que ficou esquecido. Olga morre sem comentar o fato. Como teríamos conhecimento do que aconteceu naquela prisão? Todavia, se um dos seus companheiros tivesse sobrevivido e contado para o seu filho, que por sua vez tivesse contado ao seu filho, que se mudou para o Brasil, onde houvera um descendente deste que escreveu um livro sobre a façanha, os fatos seriam contados de uma forma que, talvez, o heroísmo nem fosse creditado para Olga, mas ao seu companheiro, cujo parente estivesse relatando os fatos. Entretanto, se o sobrevivente da ação fosse um dos guardas ludibriados por Olga, provavelmente, embora o mecanismo de conservação da lenda fosse o mesmo, de geração em geração, a configuração da narrativa do fato seria diferente. Ou seja, o fato só existe se relatado por algo que o testemunhe. Por que algo e não alguém? Porque testemunha pode não ser, exatamente, uma pessoa, mas um objeto, um documento, uma fotografia, um corpo. Como pensaria Sherlock Holmes, um fato pode ser testemunhado por uma evidência. Logo, quando narrado por alguém pode tornar-se uma “história” (lenda, fábulas, caso) ou História, dependendo de quem relata, da sua intenção e métodos.

Todavia, não há uma manipulação da verdade quando um fato é narrado? A melhor resposta é que há muitas possibilidades de angulação na observação da verdade. A verdade pode ser vista de diferentes ângulos que levam a resultados diferentes em termos de relato. Determinada angulação pode ressaltar determinados aspectos e ocultar/omitir, não necessariamente de modo intencional, outros aspectos. Isso não tira a veracidade do fato, pois cada relato não falseia a História, apenas lhe confere diversas representações. Ou seja, à pergunta “Pode-se ficcionalizar uma personagem real ou a realidade pode ser ficcionalizada?”, a resposta é não, se entendemos por “ficcionalizar” falsear a verdade; mas a



resposta será sim, se entendemos que qualquer tipo de referência à verdade, seja o filosófico, o científico, o religioso, o artístico, não constitui “falseamento”, mas “filtragem” da verdade. A narrativa literária, que algumas vezes veste a capa da pura fantasia, outras a da fantasia da História, é um desses resultados de filtragem. A Biografia, gênero que oscila entre o histórico, o jornalístico e o literário, é outro resultado da observação dos fatos por meio de filtros específicos, que visam reconstruir não os acontecimentos, mas a vida de determinadas pessoas.

1.3 O texto

Por que o livro agrada tanto e tem conquistado tantos leitores? A resposta a essa indagação apresenta três vertentes distintas:

- a) porque resgata uma pessoa histórica bastante rica, mas relativamente esquecida;
- b) porque constitui informação nova, não só a respeito dessa pessoa, mas de outras como o próprio Prestes;
- c) porque é um trabalho bem elaborado e escrito, com qualidade textual.

As respostas acima apontam para o fato de que o livro *Olga* encarna-se com estas três propriedades de filtragem: o histórico, o jornalístico e o literário. Assim considerado, permite três formas de abordagem crítica: como História, como Jornalismo, como Literatura. Como História, porque constitui, mesmo que não adote metodologia estrita, observação e análise de documentos e testemunhos; como Jornalismo, porque não esconde a intenção de informar ao público os resultados de uma pesquisa de informações sobre uma figura de interesse do público; como Literatura, porque não somente adota o gênero narrativo, característico da arte literária, mas também porque confere às personagens, aos acontecimentos, às intrigas

históricas metamorfoseadas em intrigas narrativas e ao próprio discurso um *status* literário: o livro *Olga* traz à leitura o sabor da ficção e o prazer de um texto bem planejado e bem escrito.

Não estamos, pelo menos neste momento e neste trabalho, interessados nos dois primeiros aspectos, mas tão somente no terceiro, com base na indagação acima apresentada: por que o livro nos agrada tanto e nos faz mergulhar, como em um mundo ficcional, num mundo que, desde o início, o próprio autor nos adverte tratar-se do mundo real? As tentativas de resposta a esta indagação constituem a parte substancial do presente trabalho.



CAPÍTULO 2

RELATANDO *OLGA*: A ARTE DA NARRATIVA

A vida de Olga ilumina o escuro subterrâneo da história contemporânea e foi contada com o impacto de um livro de suspense.

Standard, Londres.

Este capítulo visa compreender o processo narrativo de *Olga*, ou seja, como a obra se mostra, como ela projeta os seus elementos. Ricoeur (1980: 3-68) aponta que tanto a História quanto a ficção referem-se à ação humana, porém, possuem pretensões referenciais diferentes. Sendo que somente a História poderia articular a pretensão referencial de acordo com as regras da evidência, que é comum a todo o corpo das ciências. Quanto à narrativa de ficção, esta poderia cultivar uma pretensão referencial de outro tipo, desde que de acordo com a referência desdobrada do discurso poético. Ou seja, para o autor, esta pretensão referencial visa apenas redescrever a realidade segundo as estruturas simbólicas da ficção. Embora não afirmemos aqui que *Olga* seja uma obra de ficção, partimos do pressuposto de que faça uso de técnica narrativa para constituir-se. Quando Ricoeur aponta que a narrativa pretende redescrever a realidade, podemos entender que ela criará a partir daí um mundo possível, visto como o “próprio mundo narrativo, construção semiótica específica cuja existência é meramente textual” (Reis & Lopes. 1994: 245). Este mundo, onde ficam as personagens, seus atributos e a esfera de suas ações, é construído progressivamente no momento da leitura de um texto. Embora possa ser semelhante ao mundo onde vivemos, não pode ser confundido com este, pois se baseia em regras pré-determinadas pela Literatura e se realiza, plenamente,

no momento da leitura do texto¹. Ora, se o texto literário recria o “mundo real”, como fica o texto que tenta retratar, justamente, esse mesmo “mundo real”, no nosso caso, o mundo de Olga Benário? Para a narrativa, mesmo que esta faça referências a fatos históricos a origem dos fatos e do “mundo” não tem importância, visto que ela recria o mundo num outro plano: o plano discursivo. Assim, usaremos as palavras de Lefebvre quando chama de “narrativa a todo o discurso que nos dá a evocar um mundo concebido como real, material, situado num espaço determinado, num tempo determinado, reflectido a maioria das vezes num espírito determinado que, ao invés da poesia, pode ser o de uma ou de várias personagens tanto quanto o do narrador” (1975: 170). Dessa forma, convencionamos chamar de narrativa o processo pelo qual a vida em *Olga* nos é relatada.

2.1 Recontando a vida de Olga ou o efeito da narração.

Tomachevski (1978:169-203) concebe a fábula como sendo um conjunto de acontecimentos que são comunicados pelo texto narrativo, representado por uma ordem cronológica e casual. A fábula se opõe à intriga, que seria a organização estética literária da fábula. Ou seja, fábula é o fato, intriga é como este fato é narrado. Em *Olga*, a fábula é a vida de uma mulher que, por um ideal, destacou-se na sua época; a intriga é a forma como essa vida nos é narrada.

Em *Olga*, o evento escolhido para abrir a narração é o resgate de Otto Braun da prisão de Moabit, em 1928. O título nos remete no tempo e espaço para *Berlim, Alemanha, abril de 1928*. Não é o nascimento de Olga, nem a data de sua entrada na Juventude Comunista, eventos que depois são relatados pela obra, mas o mais audacioso plano comandado por Olga na sua terra natal.

¹ Concebemos “leitura” como sendo aquela feita pelo leitor real: o contato com o texto, apreciação deste e a sua apreensão).



Tudo aconteceu em menos de um minuto.

Pontualmente às nove horas da manhã de 11 de abril de 1928, [...]

(1989:1)

A ação foi rápida e o seu relato curto. Este apenas descreve como num jogo a moça de olhos azuis que comanda o resgate. O nome da jovem conhece-se pelas páginas do jornal *Berliner Zeitung am Mittag*: Olga Benario.

Os companheiros de Olga da Juventude Comunista também não são nomeados, apenas descritos, tendo as suas falas resgatadas, — “Para a rua! Para a rua! Quem se mexer leva ‘chumbo’ (idem, grifo nosso)! — linguagem de bandido? Para quem comandava a prisão de Moabit, qualquer termo usado naquela circunstância seria ligado à infração, ao crime. Mas para aqueles rapazes e para o leitor, talvez, o termo só desse um pouco mais de emoção à cena.

A cena produz um efeito que lembra a sensação de despreparo e desespero que os guardas da prisão tiveram naquela manhã, ao mesmo tempo em que nos coloca em contato com os “heróis” da narrativa.

O relato, por meio dos pensamentos de Olga, não demora em nos mostrar quem são os “mocinhos”. Graficamente, a mancha do texto tem dois espaços e reinicia o relato dos fatos, agora no esconderijo de Olga. Esconderijo? Não, este não é o termo adequado, pois o texto apresenta o local como uma típica cervejaria, num bairro operário em Berlim.

— Não tínhamos intenção de ferir ninguém... Se houvesse alguma reação por parte dos fascistas de Moabit certamente a esta hora estaríamos pensando em libertar, além do professor Braun, nossos companheiros que invadiram a prisão. A verdade é que um bando de garotos com armas descarregadas colocou de joelhos os fascistas que mantêm na prisão milhares de trabalhadores alemães.

(1989: 4)



O discurso não é de Olga, mas de uma pessoa nomeada como uma “garota de trancinha”. Ela fala para uma cervejaria lotada de trabalhadores, mulheres e até crianças de colo. Com isso o narrador prova que os jovens e Olga eram benquistos pelo povo, ou seja, que havia empatia do grupo de Olga com os trabalhadores.

A narrativa menciona os nomes dos outros participantes da ação em Moabit por meio das reflexões de Olga: Rudi König, Margot Ring, Erich Jazosch, Klara Bombach.

O narrador sincroniza o momento em que Olga entra em território soviético com o momento em que o chefe da polícia alemã, encarregado de prendê-la, dá uma entrevista aos jornais, dando por encerradas as buscas por que os procurados fugiram do país.

A seqüência utilizada até o momento pelo relato visa à construção de uma personagem heróica, corajosa. Visa também construir o estado em que se encontra a Alemanha: perseguições, injustiças, sonhos, romances, aventuras. Assim, as ações de Olga na Alemanha se encerram com a sua entrada em Moscou, revelando que a protagonista se emociona ao entrar no território comunista.

Emocionada por estar “entrando em território proletário”, Olga não resistiu à tentação de um aceno carinhoso para aquele “soldado do povo”. Para a sua decepção, o soldado fingiu que não viu.

(1989:6)

Este trecho relata a entrada de Olga na União Soviética, nela percebe-se que as aspas dão ao texto um caráter ambíguo: “entrando em território proletário” e “soldado do povo” indicam o pensamento da personagem ou uma intrusão do narrador? Um narrador que se insere como um intruso, se é que podemos chamá-lo assim, visto que a narrativa é dele, no texto, buscando um questionamento, pondo o mesmo em dúvida. Citando Lefebvre, não há

narrativa objetiva, que apenas reproduza fatos, pois ela sempre introduz um ponto de vista, uma ideologia (1975: 186-187). Neste caso, a ideologia do narrador se mescla à da personagem, sendo que ambos idealizam o comunismo na figura do soldado.

Semelhantemente a Olga, Prestes também tem a sua “entrada triunfal” na narrativa. O segundo “capítulo”, descrevendo as aventuras do então líder da Coluna Prestes, com um título construído em paralelo ao primeiro “capítulo” (*Buenos Aires, Argentina, Abril de 1928*), inicia-se assim: “Após duas semanas montando no ‘lombo’ de um boi, atravessando o pantanoso chaco paraguaio, o capitão Luís Carlos Prestes [...]” (1989:7. Grifo nosso).

Assim, as aventuras de Prestes são reconstruídas rapidamente, recriando o episódio histórico e político que fica conhecido, no Brasil, como a Coluna Prestes. Coincidentemente, esse episódio termina em 1928, com o exílio de Prestes.

A narrativa não nos apresenta um homem comum, mas alguém cujos comportamento e ideais o distinguem dos outros. E que homem é este? Um homem que se preocupa com os mais pobres e com a miserável realidade de seu país, que solta os presos políticos e os “ladrões de galinha” – como são chamados, no interior do Brasil, os que são presos por pequenos furtos – um homem casto, zeloso pela moral e bons costumes, visto que Prestes recusa-se a manter relação com as mulheres que seguem a tropa.

A tragédia das condições de vida das populações que a Coluna cruzava pelo interior horrorizava os comandantes, ambos nascidos em famílias da classe média: mesmo tendo convivido com a pobreza do Sul defrontavam-se com um Brasil ainda mais faminto miserável, atrasado. Ao ver criancinhas arrancando raízes do chão para fazerem a única refeição do dia, Prestes se convencia ainda mais da necessidade de mudar a face daquele país.

(1989:10)

É deste Prestes que Olga conhece as lendas em Moscou. Este episódio é relatado no capítulo cujo título é “À sua frente, o ‘Cavaleiro da Esperança’”.

A narração estabelece um jogo, como analisaremos mais a seguir, causando uma ilusão quanto à verdadeira situação das personagens.

Os dois primeiros “capítulos” narram a trajetória de Olga na Juventude Comunista, em Berlim, numa forma de analepse. Ou seja, “Berlim, Alemanha Abril de 1928” e “Buenos Aires, Abril de 1928” não são necessariamente capítulos, funcionam como um prólogo ao relato. Agem como para contextualizar o tempo e o espaço. Além de escolher as maiores façanhas do casal, o texto tenta nos seduzir para buscar o desfecho da narrativa, podendo-se até pensar que esta começa pelo clímax. Entretanto, à medida que os olhos avançam, percebe-se que a antecipação dos pontos altos fazem parte da estratégia de sedução da obra.

Voltando ao prólogo, Reis e Lopes (1994: 343) afirmam que este funciona como uma moldura que enobrece e motiva a leitura. Se concebermos os “capítulos” “Berlim, Alemanha Abril de 1928” e “Buenos Aires, Abril de 1928” como prólogos, entenderemos o estilo e a descrição dos episódios escolhidos, pois eles constroem de imediato na nossa mente a imagem das pessoas que serão retratadas pela narrativa. Ou seja, o narrador desde o início busca nos familiarizar com as aventuras e com o caráter de Olga e Prestes, ao mesmo tempo em que os contrapõe às outras personagens. Isso nos leva a criar uma simpatia com relação a elas, uma empatia que nos faz devanear e por um momento invadir Moabit com Olga ou atravessar o Brasil com a Coluna Invicta.

A nossa identificação com personagens heróicas não é aleatória, pois, como a Psicologia e a própria Literatura nos mostram, faz parte do ser humano pautar-se por modelos. Além disso, nos últimos anos, a busca por esses modelos se intensificou, pois, segundo Herschmann e Pereira (In: OLINTO & SCHOLLHAMMER, H. K. e K. E. *Literatura e Mídia*. Rio de Janeiro: Edições Loyola: 2002, 143), o mundo atual, por causa da velocidade e pluralidade de informação, leva o homem moderno a questionar permanentemente a sua identidade, fazendo com que o indivíduo necessite construir um lugar para si e para os outros. Ainda, segundo o

autor, a narrativa biográfica possibilitaria ordenar a realidade, “cristalizando temporariamente identidades” e “possíveis projetos de vida” (Idem).

Esses modelos são buscados, em maioria, com base em boa conduta moral, em vida aventureira, em grandes histórias de amor. Uma prova disso são, atualmente, os filmes e romances que exploram o “heroísmo” ao máximo, com grandes resultados em termos de público e, às vezes, crítica.

Logo, ao adentrar o relato por meio de prólogos que realçam as suas maiores façanhas na juventude, Olga e Prestes passam a ser vistos de imediato como os heróis desta história (narrativa).

A contagem em capítulos propriamente dita, feita pelo relato, inicia-se em “Na ‘fortaleza Vermelha’”. O primeiro parágrafo trata da chegada de Olga a Moscou, coincidentemente, pois fazia cinco anos que ela entrara numa organização comunista.

Entretanto, a partir do segundo parágrafo, começa um processo de analepse relatando a sedução de Olga pelos ideais comunistas, sua filiação a este partido, como resolvia as questões familiares e seu namoro com Otto Braun.

Como trazer para o presente da narrativa a vida da personagem nos anos que antecederam à invasão de Moabit? Estendendo o relato ou sintetizando-o? O narrador opta pela última solução, ou seja, relata três anos da vida de Olga de uma forma sintética, como se apenas enumerasse os fatos que a levaram ao cargo de “secretária de agitação” de toda a Juventude Comunista Alemã.

Assim, o narrador seleciona as atividades, de 1923 a 1927, visando criar a imagem da menina corajosa, que largara a sua vida para lutar pelas classes trabalhadoras. Os episódios mais relevantes para essa imagem são relatados, construídos por meio de períodos curtos, quase telegráficos, de modo a fazer com que a informação não ocupe muito espaço, ao mesmo tempo em que permite um passeio pela agitada Berlim dos anos 20 (década de 20): “Refregas

como essa ocorriam às dezenas em Berlim. A atividade política crescia na mesma proporção em que a direita se organizava (1989: 28).

Essa tendência, que também se faz presente ao longo da narrativa, à construção das analepses com períodos relativamente curtos, quase desleixados, indica uma necessidade de síntese da narrativa ao mesmo tempo em que há um aumento significativo do volume de informação contida nela. Todavia, isso não o torna pesado ou maçante. Ao contrário, deixa-o mais veloz, mais ágil. Assim, os nossos olhos (olhos de leitor) não param, não ficam presos em uma página por muito tempo, logo passam para outra. Correm pelas ações como diante de uma tela de cinema, com as imagens daquelas pelejas nascendo e se transformando em nossa mente. É como se o narrador quisesse nos colocar em contato com as fortes emoções sentidas pela personagem ao participar de cada ação em que se confrontava com as autoridades alemãs. Dessa forma, o relato nos transporta ao cenário de uma Europa repleta de movimentos políticos e sociais, fazendo-nos sentir participantes destes, torcedores daqueles.

Por trás dos períodos reduzidos, há ainda uma tentativa (com êxito) de captar todas as ações da personagem naquele período, numa tentativa de aprisioná-las num inventário, para depois transformá-las em “seres” (eventos importantes) permanentes no mundo narrado por meio da nomeação dos eventos que as constituem. Para Barthes (1974: 30), inventariar faz parte do desejo que temos de recensar e nos apropriar dos objetos deste mundo. Para ele, as coisas do mundo só passariam a existir por meio desse inventário, em que receberiam nome e função.

A seleção e a organização deste inventário de episódios e dos períodos que os recontam não são aleatórias, pois é possível perceber que visam corroborar a proposta de uma Olga e um Prestes heróicos.

O relato sintético se contrapõe à construção dos prólogos “Berlim, Alemanha Abril de 1928” e “Buenos Aires, Argentina Abril de 1928”, tendo em vista que estes são formados por períodos longos e justapostos, como nos mostra o seguinte trecho.

No auditório, os jovens dividiram-se em dois grupos e se atiraram sobre o secretário Schimidt e o escrivão Nekien, que foi derrubado com violência. Schimidt deu um salto, conseguiu bater a ponta do sapato sobre o botão de alarme instalado no chão – e recebeu uma coronhada no rosto, dada por um garoto enorme, de barba ruiva e cabelo escorrido até quase os ombros. *A jovem de olhos azuis* que comandava o grupo mantinha a pistola apontada para a cabeça do guarda. Depois de desarmá-lo, caminhou de costas em direção à porta, cobrindo o preso com seu corpo e gritando para seus companheiros: [...]

(1989:2)

Neste trecho, devemos fazer um parêntese para apontar que nele já se percebe que a forma física da personagem será enfatizada o tempo todo pelo narrador.

“Buenos Aires, Argentina Abril de 1928”, embora possamos dizer que este não tenha o mesmo esmero que aquele capítulo, possui também o mesmo formato de construção sintática.

Logo, voltando à moldura dos heróis, a construção dos períodos longos funciona como uma quebra do ritmo narrativo, trabalhando com as emoções do leitor, como se este pessoalmente estivesse no ato das ações descritas ou as assistindo em “câmara lenta”. Serve também para prolongar a emoção produzida pelo ato de coragem, como se o leitor estivesse vivendo as ações com os personagens.

Podemos observar essa construção sintática também nas descrições das emoções (angústias, alegrias, ansiedades, etc.), dos pensamentos, das inferências durante os momentos decisivos do relato, como, por exemplo, na morte de Olga. O primeiro exemplo que veremos é um trecho que narra a sua solidão enquanto Otto esteve preso em Moabit, o segundo é referente à lista de nomes chamados pelos alto-falantes do campo de concentração de

Ravensbrück, Alemanha, em fevereiro de 1942, para transferência para um novo campo. Este era na verdade o campo de extermínio de Bernburg, onde Olga perece.

[...] todas as noites, ao dormir, Olga sentia um aperto no peito vendo os objetos do namorado sobre a estante: os cachimbos, a bolsa de fumo, dois pares de botas, uma echarpe de seda pendurada no trinco do banheiro. Aquela ausência era diferente das anteriores, quando sabia que ele podia surgir a qualquer momento, abraçá-la em silêncio, puxá-la para a cama – só muito tempo depois é que começariam a contar as novidades. Agora ela sentia um forte pressentimento de que ficaria sem Otto por muito tempo.

(1989: 32)

[...] Acomodou-as num beliche e ao passar por uma das janelas do bloco viu que estacionavam no pátio os quatro ônibus azul-marinho da Gekrat, uma sociedade beneficente de Berlim, especializada em transportar indigentes e que nos últimos anos prestava serviço à SS e à Gestapo. Eram oito horas da noite quando os alto-falantes do campo deram o último aviso:

— As prisioneiras relacionadas na chamada de hoje têm 30 minutos para recolher seus pertences e se apresentar à oficial, junto aos ônibus.

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

(1989: 283)

Como podemos observar, a narração é construída de forma a criar uma expectativa, a fazer-se ansiar pelo desfecho da ação. Aqui também se vêem as imagens em “câmera lenta”, como no início do relato, quando Olga assalta Moabit, o narrador participa das ações finais dela. Percebem-se também as angústias de quem está prestes a enfrentar a morte. A previsão do destino de Olga não tira a esperança de que a onipotência e onisciência do narrador possam mudá-lo. Todavia, ficamos ao lado dela o tempo todo, ou pelo menos o suficiente para ver

(imaginar) a sua morte; ou melhor, para ver a morte da mulher, porque a figura de uma mulher excepcional nasce neste momento.

A certeza da morte se dá no capítulo seguinte “São Paulo, Brasil Julho de 1945”. Este narra como, já com a vida refeita, após os anos na prisão, Prestes teve a confirmação da morte de Olga nos campos nazistas:

Berlim – As autoridades aliadas acabam de informar que entre as 200 mulheres executadas na câmara de gás da cidade alemã de Bernburg, na Páscoa de 1942, estava a senhora Olga Benario Prestes, esposa do dirigente comunista brasileiro Luís Carlos Prestes.

(1989: 293)

“São Paulo, Brasil Julho de 1945” encerra a história de Olga e Prestes corroborando a contraposição dos prólogos e epílogos aos demais capítulos. Assim, o relato termina como começou: contextualizando o leitor no espaço e no tempo.

No seguinte trecho, é traçado o perfil da situação política brasileira em 1945:

Depois do almoço na casa Tuba e Hirsch Schor, um jovem casal de militantes do Partido, a alta direção do PC brasileiro se reuniu naquela tarde de 15 de julho para um balanço rápido dos preparativos do comício que começaria dentro de minutos no estádio de futebol do Pacaembu. Esta seria a primeira manifestação de massas dos comunistas em São Paulo desde o fechamento, 1935, da Aliança Nacional Libertadora. De terno escuro, barbeado e bem disposto, Luís Carlos Prestes é o secretário-geral do Partido, cargo para o qual tinha sido escolhido em 1943 na clandestina “Conferência da Mantiqueira”, a II Conferência Nacional do PC.

(1989: 285)

Sabe-se, assim, que em 18 de abril, Getúlio Vargas assinara o decreto que concedia anistia aos presos políticos, em virtude do qual Prestes ganha liberdade. A muito simpáticos à

causa das personagens, solidarizamo-nos com Prestes e juntos vamos à Europa em reconstrução à procura de sua esposa nos campos de concentração desativados. Embora o leitor, por dedução, intuição ou conhecimento histórico, saiba da morte de Olga, ele pode chegar a “torcer” por Prestes, numa expectativa final de que ela tenha sobrevivido, não ao campo de extermínio, mas à onipotência e onisciência do narrador, à implacabilidade do texto. Porém, a História se confirma, pela boca do próprio Prestes e citada pelo narrador: “Olga está morta” (Idem: 293).

A narração poderia ter como desfecho esta frase, mas prossegue, transcrevendo o despacho das autoridades em que era noticiada a morte de Olga, comovendo o leitor com o sofrimento de Prestes: “Prestes entrou no trem que já começava a se movimentar rumo ao Rio de Janeiro, caminhou por entre as poltronas em silêncio, sentou-se e leu mais uma vez a notícia, antes de guardar o papel no bolso do paletó” (Idem).

É nítido o jogo de sedução que o narrador faz ao ensaiar o fechamento do relato duas vezes: com a frase de Prestes (“Olga está morta.”) e com o seu comportamento no trem. Entretanto, o relato dá um salto no tempo e avisa que “só mais tarde” ele leria a carta de Olga (aquela que ela escreveu na noite anterior à sua morte) destinada a ele e à Anita (filha de Olga e Prestes nascida na prisão em Berlim). O texto não poderia ter melhor desfecho climático que uma transcrição, na íntegra, da carta escrita por Olga no dia anterior a sua execução, quando ela já estava sabendo (ou prevendo) a sua morte. A seleção da carta, é claro, não é aleatória, porque tudo tem um sentido, tudo se encaixa em tudo, cumprindo, assim, o papel de criar uma história. A ela (carta) cabe o papel de ser a voz de Olga no relato.

“Queridos:

Amanhã vou precisar de toda a minha força e de toda a minha vontade. Por isso, não posso pensar nas coisas que me torturam o coração, que são mais caras que a minha própria vida. E por isso me despeço de vocês agora. É totalmente impossível para mim

imaginar, filha querida, que não voltarei a ver-te, que nunca mais voltarei a estreitar-te em meus braços ansiosos. Quisera poder pentear-te, fazer-te as tranças – ah, não, ela foram cortadas. Mas te fica melhor o cabelo solto, um pouco desalinhado. Antes de tudo [...] Querida Anita, meu querido marido, meu Garoto: choro debaixo das mantas para que ninguém me ouça, pois parece que hoje as forças não conseguem alcançar-me para suportar algo tão terrível. É precisamente por isso que esforço-me para despedir-me de vocês agora, para não ter que fazê-lo nas últimas e difíceis horas. Depois desta noite, quero viver para este futuro tão breve que me resta. De ti aprendi, querido, o quanto significa a força de vontade, especialmente se emana de fontes como as nossas. Lutei pelo justo, pelo bom e pelo melhor do mundo. Prometo-te agora, ao despedir-me, que até o último instante não terão porque se envergonhar de mim. Quero que me entendam bem: preparar-me para a morte não significa que me renda, no entanto, podem ainda acontecer tantas coisas... até o último momento manter-me-ei firme e com vontade de viver. Agora vou dormir para ser mais forte amanhã. Beijo-os pela última vez.

Olga.

(1989: 294)

Para Moisés (1973: 273), na confecção da narrativa, o narrador concentra todas as suas forças para o arremate, pois o epílogo integra as partes desta, harmonizando-as e por vezes amenizando as emoções produzidas pelas outras partes da narrativa. Todavia, a catarse produzida pelo epílogo “São Paulo, Brasil Julho de 1945” não trata de amenizar as emoções, ao contrário, faz justamente o oposto, pois eleva o nível dessa emoção com a transcrição da carta de Olga que, por si só, traz um enorme potencial emotivo, pois contém elementos como: amor de mãe, amor de mulher e luta por um mundo melhor. A carta nos revela não a Olga comunista revolucionária, mas uma mulher que exerce o seu papel de mãe (“pentear-te, estreitar-te”) e de esposa (“meu querido marido”). Finalizar o relato com um texto na íntegra escrito por Olga na noite anterior à sua morte mantém a emoção do leitor em alta, além disso, fixa na mente deste a imagem da revolucionária comunista como idealista e mulher.

2.2 Os elementos narrativos dos quais *Olga* é feita.

Observemos:

— “Ousada cena...”

À noite, no pequeno apartamento que a Juventude Comunista conseguira na rua Zieten para escondê-los, ao lado de seu namorado Otto Braun, Olga lia e relia o noticiário dos jornais e parava sempre na mesma expressão. De fato, ousadia era o único substantivo capaz de traduzir não apenas o que havia feito naquela manhã, mas o sentimento que movia a maioria dos adolescentes comunistas do bairro operário de Neukölln. Olhando para a rua através das cortinas do quarto à meia luz, ela contemplava mais uma manifestação desse estado de espírito. Meia hora antes as tropas da polícia haviam percorrido a região, colando nos postes e muros o enorme cartaz que o promotor superior de Justiça da Alemanha mandara imprimir às pressas, oferecendo a recompensa de 5 mil marcos a quem desse informações sobre o paradeiro do escritor Otto Braun e da datilógrafa Olga Benario. Agora ela podia ver lá embaixo, na rua, o nanico Gabor Lewin e a agitada Emmy Handke, seus companheiros, arrancando todos os cartazes.

(1989: 3)

Este trecho de *Olga* exemplifica bem os recursos literários narrativos sobre os quais o relato da obra se constrói. Ou seja, nele podemos perceber todos os recursos concernentes à ficção literária para recriar a história de Olga Benario. Recursos como o discurso indireto livre ou um mergulho na consciência da personagem, por meio da introspecção, como podemos observar neste período: “De fato, ousadia era o único substantivo capaz de traduzir não apenas o que havia feito naquela manhã, mas o sentimento que movia a maioria dos adolescentes comunistas do bairro operário de Neukölln” (idem). Logo, neste capítulo, analisaremos os recursos narrativos que compõem a reconstrução da vida de Olga.

O jornal *Suddeutsche Zeitung*, Alemanha, refere-se a *Olga* como um “romance-
Olga serão
 analisados aqui. São eles: AÇÃO, ESPAÇO, PERSONAGEM E TEMPO.

Para Moisés (1973: 189), o romance é uma história que se conta e que todos estão presos ao “e depois?” suscitado pela narrativa. Assim, é o que acontece que nos interessa, não o como, pois, na maioria das vezes, buscamos uma sucessão de ocorrências que nos distraia. O autor deixa claro, ainda, que só isso não basta, pois quanto mais culto o leitor, mais exigirá do romance a visão guiadora dos fatos, ou seja, como eles são encadeados pelo narrador. Ora, a história-fábula (líder comunista-judia que é entregue, mesmo grávida, a Hitler), que compõe *Olga*, é (pré)conhecida ou imaginada. Assim, cabe ao narrador manipular o “como contar” ou a trama para prender a atenção do leitor. Daí, a importância do “como contar” para a compreensão da obra.

2.2.1 A ação

Observemos o seguinte trecho:

Tudo aconteceu em menos de um minuto.

Pontualmente às nove horas da manhã de 11 de abril de 1928, o guarda Gunnar Blemke atravessou o salão de audiências revestido em mogno da prisão de Moabit [...] Nesse instante ele sentiu algo duro encostado em sua nuca. Virou a cabeça e viu uma pistola negra apontada contra seu rosto por uma linda moça de cabelos escuros e olhos azuis, exigiu com voz firme:

— Solte o preso!

[...]

Quando entrou no bairro de Neukölln, a moça, Otto e o narigudo puderam afinal respirar aliviados. Em Neukölln estavam em casa.

(1989: 2-3)

Este trecho é o início da narrativa de *Olga*, nele é descrito o resgate de Otto Braun, por Olga, da prisão de Moabit. Podemos traçar um perfil da protagonista: bonita, destemida, inteligente e com grande preparo militar. Porém, podemos chamar isso de ação? Assim, cada ato de Olga seria uma ação, que resultaria em uma reação. Todavia, devemos nos perguntar o que é ação sob o ponto de vista da Narratologia.

Ao consultarmos um Dicionário especializado em Narratologia, encontramos diversas definições como:

[...] a ação deve ser entendida como um processo de desenvolvimento de eventos singulares, podendo conduzir ou não a um desenlace irreversível. Além disso, a ação depende, para a sua concretização, da interação de, pelo menos, os seguintes três componentes: um (ou mais) sujeito(s) diversamente empenhado(s) na ação, um tempo determinado em que ela se desenrola e as transformações evidenciadas pela passagem de certos estados a outros estados.

(Reis & Lopes. 1994:15)

Ou seja, as ações movimentam a narrativa, fazem as transformações necessárias ao andamento da trama. É por meio delas que ocorrem o enlace e o desenlace. Em *Olga*, pode ser catalogada em um montante de quarenta e duas “ações principais”, entremeadas por “ações menos importantes” ou “ilustrativas”, compreendidas entre a invasão de Moabit e a confirmação da morte de Olga por Prestes.

A primeira ação da narrativa é a invasão de Moabit por Olga e seus amigos comunistas. O que motiva a perseguição dela e Otto Braun pela polícia alemã, resultando no exílio dos dois em Moscou. Todavia, deve-se mencionar que a ação do resgate de Braun foi motivada pelas ações das autoridades que, por sua vez, responderam às ações do líder comunista. Essas ações são narradas por meio de analepse. Em Moscou, Olga cresce no partido e é designada

para acompanhar Prestes na empreitada da Revolução de 35 no Brasil. De onde foi deportada para a Alemanha nazista. Uma ação motiva outra ação, dessa forma, a narrativa é movimentada continuamente. No caso de *Olga*, não seria exagero afirmar que a primeira ação desencadeia o restante da trama.

É claro que Olga, nos primeiros capítulos, é a actante da maioria das ações. Quanto a Prestes, este é apresentado ao leitor como ator e (co)autor do episódio que ficou conhecido no Brasil como a “Coluna Prestes”. O herói mostrado por *Olga* é aquele que a personagem Olga imagina ao ouvir, na União Soviética, os relatos a respeito da Coluna Prestes. As ações de Prestes revelam, já no segundo capítulo, um homem forte, corajoso, inteligente, moralista e honesto.

As ações de Prestes e Olga são harmônicas, um perfeito casamento, em que, cada um possui o seu papel pré-definido. Um papel contrário ao da sociedade, visto que esta concebe o homem como protetor da mulher, pois Olga é a proteção de Prestes. Ela pode ser vista como a sua parte forte, militar.

Assim, cabe a ele a estratégia política, as manipulações, ordens e tudo o que deveria resultar na Revolução de 35. A Olga cabe resguardar a vida de Prestes (e também amá-lo). Por isso que no Brasil, ao contrário da Europa, veremos uma mulher mais dócil - talvez esta não seja a palavra adequada - com menos participação nos acontecimentos. Antecipando-nos um pouco, a não participação direta de Olga na Intentona criou um problema para o governo brasileiro na hora de deportá-la para a Alemanha, visto que não há nenhuma acusação formal contra ela. Aliás, após a prisão de Prestes — em que Olga agiu como uma verdadeira heroína, pulando na frente dos soldados armados e ordenando que não atirassem em Prestes devido ao fato de ele estar desarmado —, Olga passou a se movimentar na narrativa conforme as ações dos outros, mais precisamente pelas ações das autoridades brasileiras, que dispunham de sua vida e das de muitas outras pessoas.

A Olga líder comunista de Berlim difere da esposa de Prestes por agir explosivamente, fazendo uso da força física (e mental), como uma pessoa que pensa e lidera um grupo que objetiva derrubar um regime vigente. Não que no Brasil o objetivo fosse diferente, mas o contexto alemão era um pouco diverso do nosso. Lá, os movimentos operários, dos quais Olga fazia parte, são bem organizados, bem representados com o povo (boa parte deste) apoiando-os. No Brasil, a ação dos populares é desestruturada, desarticulada, o que obrigava os líderes comunistas a ter um profundo conhecimento da nossa realidade. Por isso, Olga não era a pessoa mais indicada para a linha de frente das ações no Brasil. Mesmo assim, aqui, seus atos são comparados aos das outras personagens (principalmente, aos das personagens femininas) de forma a ressaltar-lhe o heroísmo.

— Entrem atirando! É Prestes!

Um número indefinido de soldados e policiais civis avançou sobre dona Júlia, de metralhadoras engatilhadas, em direção ao pequeno corredor por onde Prestes entrara. Foi então que aconteceu algo inesperado. 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!

(1989:151)

Como pode ser visto no trecho acima, o momento da prisão de Prestes pela polícia política é um bom exemplo disso.

Voltando às ações das autoridades desencadeadas pelas atitudes das personagens (Olga e seus colegas), no início, a caçada aos desordeiros (Olga e Otto) na Alemanha é descrita como uma movimentação de fuga mais baseada na lealdade do povo do que na esperteza dos caçados. Lá, o povo esconde os fugitivos e, mesmo com o governo oferecendo uma boa recompensa para quem fornecesse informações sobre o paradeiro deles, Olga e Otto não correm perigo até serem colocados num trem para Moscou. No Brasil, não há essa ajuda

popular, salvo o auxílio limitado dos próprios comunistas, o casal foge sozinho da polícia, o que os obriga a planejar a própria fuga, a criar artimanhas para enganar a polícia.

Ou seja, a narrativa cria o ambiente para a “caçada perfeita”, em que a caça só dependerá da sorte e da audácia para sobreviver.

A ação do governo começa com a captura de todos os envolvidos e possíveis suspeitos de participar da conspiração comunista. As pessoas capturadas, importantes ou não para o movimento, são brutalmente torturadas, para isso basta apenas que as autoridades acreditem que possam levá-las a Prestes. Sendo que, o texto deixa isto bem claro, para a maioria dos brasileiros, ao contrário dos outros, a lealdade e a sobrevivência são incompatíveis, Olga e Prestes não podem contar com a ajuda das pessoas, apenas com a esperteza na hora de fugir da polícia. Ao contrário da caçada à Olga e Otto pelos alemães, os fugitivos de Vargas precisam se manter no anonimato, na espreita.

Embora o leitor já saiba de antemão que a polícia os capturará, a narração cria um suspense aterrador, contando passo a passo todas as prisões realizadas pela polícia de Filinto Müller. Um exemplo disso é a descrição das torturas sofridas por Ewert e Sabo.

[...] No camburão ele (Ewert) ele foi sentado num banquinho de lata e teve cada uma das mãos algemada a um cano de ferro soldado na carroçaria do veículo, atrás da sua cabeça. Um dos quatro homens que se aboletaram com ele no carro policial pareceu-lhe louro e esbranquiçado demais para ser brasileiro. Colocando no colo a metralhadora, o policial tirou de um bolso do paletó um quebra-nozes de ferro e passou a abrir as avelãs que tirava do outro bolso. Subitamente, com a mesma naturalidade com que partia as frutas natalinas, ele segurou a mão esquerda de Ewert, presa no cano pela algema, ajustou o quebra-nozes em torno da falange de seu polegar e, com toda a força, esmagou-lhe os ossos do dedo.[...]

(1989:111)

Podemos observar no trecho acima que a dor sentida pelas personagens é narrada de forma que possa ser sentida. O que se leva a imaginar o que aconteceria a Prestes e Olga. Isso

cria uma torcida a favor dos caçados, como se o nosso desejo pudesse interferir no resultado de um fato já acontecido.

A cada ação, a polícia varre a cidade do Rio de Janeiro e outras cidades do Brasil. Assim, vê-se cada um dos principais líderes comunistas caindo nas garras da polícia. Desde Ewert, braço direito de Prestes, a Paraventi, que não tem envolvimento formal com o comunismo, a polícia, muitas vezes, com a ajuda do povo, prende quase todos, menos Prestes e Olga.

No capítulo 11, a polícia descobre por meio do depoimento de Miranda (secretário do PCB) que Prestes está casado com uma estrangeira, ou seja, com Olga. Depois de mostrar as ações da violenta caçada policial, o narrador inicia o relato das peripécias do casal Prestes para fugir da polícia: a fuga de casa em casa, de bairro em bairro, a certeza da traição por parte de alguns companheiros, o que dificulta ainda mais a situação dos fugitivos. O narrador cria um clima de caçada, percorrendo com a polícia as ruas do bairro do Meyer, numa noite chuvosa e fria. O foco narrativo é misto. Ora vê-se através dos olhos da polícia:

[...] em uma casa pegaram alguns livros considerados subversivos e, de outra feita, um homem que tentara escapular da polícia chegou a causar certo alvoroço – mas era apenas um ladrão comum [...] (1989: 150).

Agora, vê-se através dos olhos de Dona Júlia, que dividia a casa com os Prestes: “Dona Júlia acordou sobressaltada e perguntou antes de abrir o trinco [...]”. A narrativa volta a focalizar o casal no momento da prisão de Prestes ao dar a voz à Olga: “—— Não atirem! Ele está desarmado!”. Por meio do discurso direto a narração focaliza o casal e volta-se a tê-los em primeiro plano. Isso constrói as emoções não só dos protagonistas, mas também dos outros personagens envolvidos na ação.

Com o início das ações das autoridades brasileiras para punir Prestes e Olga e de alguns setores da sociedade para impedir que Vargas extradite Olga para a Alemanha, o foco

narrativo volta outra vez para as personagens envolvidas e deixa o casal na dependência das ações daqueles. Outra vez a narrativa trava uma batalha com o leitor, vencendo-a, cujo troféu é levá-lo a torcer por Olga e Prestes (mesmo sabendo qual será o resultado final dessa luta).

Em meio às investigações, a polícia encontra um motivo para condenar Prestes na justiça: a morte de Elvira Cupelo. Garota, como era conhecida, teria sido considerada uma traidora pelo partido, num julgamento feito quando ainda todos fugiam da polícia, por isso foi condenada à morte por ordem de Prestes. Esse episódio é recontado por meio de uma analepse no capítulo 12, onde também é tratada a finalização das buscas da polícia, a morte de Barron e a luta de sua mãe para provar o contrário do que as autoridades dizem: que ele se suicidara. Embora inicialmente possa soar sem propósito, a menção da morte de Elvira e a luta de Edna Hill (mãe de Victor Barron, suposto suicida) pela narrativa, — Não se trata apenas de mera menção, mas tanto a morte de Elvira quanto a batalha de Edna na Suprema Corte dos Estados Unidos são narradas sinteticamente, mas passo a passo. Por exemplo, a morte de Elvira impressiona muito pelos detalhes, como a forma da execução – tem a função de exemplificar os “métodos de trabalho” vigentes na época. A morte de Elvira mostra a seriedade com que os comunistas vêem o movimento, a batalha de Edna mostra como as autoridades oficiais manipulam e distorcem os fatos para obter os resultados desejados.

Embora crie uma torcida a favor do casal, o narrador continua tanto implacável quanto o embaixador do Brasil na Alemanha (“O embaixador do Brasil na Gestapo”), que consegue todas as informações necessárias para a identificação de Olga e para a vingança de Vargas contra Prestes. Ou seja, exceto as ações do PCB, todas as ações são opostas às do casal.

Na narrativa, todo fato gera outro fato sucessivamente, num encadeamento que vai do início ao desenlace. Isso é feito por meio das reações de cada indivíduo diante de alguma ação alheia ou própria. Assim, na cadeia, a reação das pessoas é se adaptar ao ambiente. Num lugar onde se encontra desde simples camponeses a sofisticados intelectuais, como Graciliano

Ramos, a criatividade acaba por tornar o ambiente mais ameno. Olga pode ver como o povo do seu marido enfrenta com bom humor as adversidades da vida. Pelos olhos do narrador, pode acompanhar todas as ações engendradas pelos presos para enfrentar as autoridades.

O Capítulo 11, “Uma ‘estrangeira nociva’”, narra toda a angústia de Olga frente à possibilidade de expulsão do Brasil. A título de exemplificação, é contada a batalha travada pela sociedade para evitar a deportação de Genny Gleizer, judia romena, para a Europa, batalha esta perdida. Se com uma simples estudante Vargas foi impiedoso, imagine com a companheira de seu maior desafeto político?

Assim, o narrador começa a criar a expectativa quanto ao desfecho das ações contrárias à expulsão de Olga. As ações como as do Socorro Vermelho, que resgata os comunistas, às vezes, em alto mar, impedindo-os de chegar aos países nazi-fascistas, e a mobilização dos presos e de alguns setores da sociedade em prol de Olga dão a esperança de que eles conseguirão evitar a sua morte na câmara de gás. O mecanismo criado pelo entroncamento dessas ações por um momento falseia a certeza do destino da personagem, o que cria a sensação de provável *happy end*.

É claro que isso não só prolonga o inevitável, mas, além de tudo constitui uma história claramente ideológica, em que os revolucionários, comunistas ou não, são vistos como leais, bravos, vítimas de um poder autoritário que descumpre todos os direitos básicos do ser humano. Direitos estes como o tratado internacional que proibia mulheres em estágios avançados de gravidez de viajar de navio.

Isso fica comprovado pelas ações das personagens na Alemanha. Olga fica presa em Berlim, onde nasce Anita. A partir do nascimento, tudo está voltado para a conservação da vida da menina. Todas as ações de Olga e de outras pessoas como Dona Leocádia concentram-se na possibilidade de livrar mãe e filha das “garras nazistas” (a Alemanha era governada pelo Partido Nacional Socialista ou Partido Nazista). Outra vez, estabelece-se o

“mecanismo de torcida”, ou seja, volta-se a torcer pela “cruzada de Dona Leocádia” contra as autoridades alemãs. O resultado dessa cruzada é que a mãe de Prestes consegue a guarda da filha de Olga, apenas a guarda da criança. Dona Leocádia não pode nem ao menos visitar a nora na prisão.

A partir daí começam duas ações paralelas: de um lado estão as autoridades alemãs (nazistas), de outro está Olga, tentando não só sobreviver, mas também organizar uma espécie de resistência.

O que motivava as ações das autoridades nazistas é o fato de que, para elas, Olga cometera dois crimes graves: o primeiro era ser judia, o segundo era ser comunista, além, é claro, de ter humilhado as autoridades alemãs diversas vezes. Por isso, não é estranha a percepção do narrador ao contar as torturas e arbitrariedades sofridas por ela na prisão. Assim, nos campos de concentração, ela é colocada com prisioneiras comuns, ladras ou simples refugos humanos, nunca com a elite pensante, aquelas que foram presas por subversão. O texto aponta que as autoridades nazistas consideram que colocar Olga junto a outras presas políticas seria como presenteá-la.

A narrativa mostra que à barbárie nazista ela respondia com força, liderança e ações, visando o fortalecimento de si mesma e do grupo. Um exemplo é o relato da tentativa de criar uma escola, onde eram ensinadas lições de guerra, para as presas. É claro que a “escola” era clandestina. Olga foi delatada e foi castigada pela S.S.

De certa feita Olga foi delatada por uma das presas, que não chegou a ser identificada. A delação não era incomum nos campos. Em troca de uma ração a mais de comida, ou de um cobertor extra, muitos prisioneiros se prontificavam a denunciar colegas que tivessem infringindo os regulamentos. Olga foi chamada ao comando da SS para que entregasse o atlas, que permanecia em segurança sob a blusa da prisioneira Tilde Klose, no pavilhão das comunistas. O atlas foi salvo, mas Olga penou mais três semanas na solitária e sofreu várias sessões de açoites.

(1989: 273)

Como sempre à ação da SS, Olga respondia com outra ação e sempre com coragem, como se observa no trecho abaixo:

Os riscos do confinamento e de repetidas surras não a intimidavam. Ao contrário, quanto maior fosse a brutalidade dos SS, mais ela parecia decidida a continuar agitando o campo de concentração. Semana após a punição por causa do atlas ela resolveu montar uma peça de teatro dentro do pavilhão, às escondidas. O enredo foi criado pelas próprias presas, orientadas por Olga, e depois de alguns ensaios decidiram encenar a história. Quando o “espetáculo” estava para terminar, o pavilhão foi invadido por um pelotão de soldados da SS. “Atrizes” e espectadoras foram arrastadas para fora a socos e deixadas toda a noite sem dormir, de pé, no meio do pátio central do campo. Na manhã seguinte tiveram que seguir direto para o trabalho na Siemens. Quando encontrou algumas mulheres do seu bloco que tinham conseguido esconder-se e escapar das punições, Olga ainda encontrou ânimo para brincar:

— Da próxima vez temos que criar uma peça mais dramática. Assim, talvez a SS nos deixe encená-la em paz.

(Idem)

O narrador não economiza os detalhes para recriar o cenário das torturas às quais Olga e as outras prisioneiras são submetidas:

[...] por uma ou outra razão, porém, ela passou a ser açoitada regularmente durante o período de confinamento. A qualquer momento, os SS entravam na cela trazendo o *Prügelbock* – um cavalete de madeira com o tampo côncavo e correias de couro com fivelas nos quatro pés. Ela era deitada de bruços sobre o cavalete, com o ventre sobre a parte abaulada e tinha os pulsos e os tornozelos amarrados às correias presas nos pés. Imobilizada, era submetida a infundáveis sessões de chicotadas nas costas, nádegas, pernas, até ficar semi-inconsciente. Por vezes, depois das surras, era deixada ali, amarrada naquela banquetta, o dia inteiro. Quando os soldados voltavam para retirá-la, aproveitavam para aplicar novas chibatadas.

(1989: 271)

O narrador menciona que os confinamentos duram em média trinta dias, o que faz crescer a solidariedade com a personagem Olga.

Depois de conseguir a guarda de Anita, filha de Olga e Prestes, os personagens Dona Leocádia e Prestes, praticamente, “somem” da narrativa, aparecendo apenas nas cartas recebidas por Olga. Neste momento do texto, as ações passam nos campos alemães, onde Olga e suas companheiras tentam driblar a morte a cada dia.

O narrador acompanha o desenrolar da história da guerra, mostrando que, no final de 1940, Ravensbrück começa a receber notícias das ações de Hitler, entre elas, a tomada da França, Hungria, Romênia, o que dá uma dimensão do poder da Alemanha. Isso exige mais otimismo da protagonista para ajudar as suas companheiras de campo. Numa narrativa curta e pragmática, o narrador cria o clima de terror que paira sobre os campos de concentração devido às ações das autoridades nazistas. Entre essas ações estão experiências médicas e o projeto de extermínio em massa dos judeus. Algumas dessas experiências são contadas para que se possa ter uma noção do que acontece ali e para ampliar o clima de terror. Dessa forma, conhece-se: a pesquisa com o bacilos de Kock (tuberculose), de tétano, de estafilococos e de doenças venéreas em mulheres, a exposição dos testículos ao raio X, os transplantes de membros com os doadores vivos; tudo isso com os “pacientes” sem anestesia ou tratamento, visto que as experiências eram apenas para observação, além disso, a todos os submetidos às experiências era concedido a “morte por clemência”.

As últimas ações da personagem fazem jus ao seu heroísmo: arrisca-se ao ajudar as vítimas das experiências médicas, enfrenta as adversidades no campo, quando sabe da seleção para a viagem a Bernburg: consola duas velhinhas que choram, escreve uma carta de despedida ao marido e à filha e, fica implícito, caminha de cabeça erguida até o fatídico ônibus azul para Bernburg.

Quanto às ações de Prestes, que a narração deixa num ostracismo forçado após a prisão dele e de Olga, comparam-se às ações de Olga durante os anos de prisão na Alemanha: ele é anistiado e continua a lutar por um país melhor. Mesmo tendo idéia do que aconteceu com sua esposa, não procura se vingar de Vargas, mas até apóia-o quando percebe as mudanças em curso no país. O personagem Prestes age com dignidade, com sentimento, mas sem pieguismo, diante da confirmação da morte de Olga por um despacho das autoridades aliadas na Alemanha.

Voltando à definição de Reis e Lopes para ação, quando estes apontam que ação é um processo de desenvolvimento de eventos singulares e a ela acrescentando os apontamentos feitos por Moisés, que diz que “o romance apresenta *pluralidade dramática*, isto é, uma série de dramas, conflitos ou células dramáticas que podem compor a ação de um romance. Ao ficcionista, importa *escolher* aqueles que possuam a virtude específica de se organizar harmoniosamente ao longo da obra” (Moisés. 1973: 191).

Observando as ações de Olga (*Olga*), pode-se afirmar que elas se configuram de forma a criar uma ação maior que o próprio ato de viver. Se somos covardes ou corajosos, falsos ou verdadeiros, as ações nos refletem de forma a se tornarem o espelho do nosso interior. Nos episódios em que Olga esteve à frente, ela sempre se comportou como uma heroína: corajosa, brava e inteligente. A sua força não se esvai quando “cai em desgraça”, pois mesmo presa nos campos de concentração suas qualidades a destacam dos outros, como se a sua coragem, lealdade e esperança a mantivessem imune às perversões em que aquele ambiente estava imerso. Sabe-se que pelo seu poder de liderança, ela poderia se tornar uma *kapo* — judeus, que pela facilidade de liderança, trabalhavam junto às autoridades nazistas no controle dos prisioneiros em troca de alguns “privilégios” — mas Olga age como sempre agiu, volta-se para as necessidades de todos.

As ações das autoridades nazistas visam à construção de um país segundo a sua ótica: forte (economicamente, militarmente), bonito e livre das “raças inferiores”. Embora a maioria das ações das autoridades alemãs possa chocar qualquer pessoa, elas são vistas aqui apenas como reforço para construção da personagem Olga, pois elas servem como uma espécie de medidor de força para a protagonista. Sendo que quanto mais difíceis as ações opostas mais fortes e obstinadas são as ações de Olga.

2.2.2 O espaço

Outro elemento importante para o desenvolvimento da narrativa é o espaço. Tão importante que em algumas obras ele é a própria personagem, o que pode ser visto em obras como *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, em que tudo gira em torno do cortiço, um espaço a que converge tudo e que tem uma vida própria por meio de outras vidas que ele suga. Em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, cuja primeira parte “A terra” retrata o sertão nordestino. Na obra de Azevedo, o protagonista pode ser considerado o próprio cortiço. Quanto à obra de Euclides da Cunha, com certeza ficaria mais difícil a compreensão dos fatos que levaram à Guerra de Canudos sem o conhecimento topográfico da região.

Fatos como os acima mencionados demonstram a grande importância e complexidade que pode assumir o espaço na narrativa. Moisés (1973: 193-194) define o espaço narrativo como sendo o lugar onde ocorrem os acontecimentos. Sendo que esses lugares são essenciais para a narrativa, pois eles, muitas vezes, motivam as ações das personagens, além, é óbvio, de caracterizá-las. Um exemplo disso é a casa onde vive Luísa de *O primo Basílio*, de Eça de Queirós. Diz Moisés a respeito:

Luísa vive numa casa de pesadas cortinas emolientes; um ar de modorra comunica-se a tudo, convidando à sesta espreguiçante e longa; uma penumbra viciosa estimula a

devanear à rédea solta; tudo respira o requinte, o “chic” sensual. Não estranha que, vivendo num ambiente assim, Luísa cedesse logo às falas de Basílio, que a arrancava do tédio para a aventura e a fantasia.

(Moisés: 1973: 194)

Ou seja, isso nos leva a concluir que o espaço não é meramente ilustrativo, sob pena de a obra se tornar desarticulada, ele é a ligação, no caso do espaço físico, física, reconhecível da história e, muitas vezes como no caso de Luísa, motiva as ações das personagens.

Dessa forma, Reis e Lopes nos colocam que além das articulações com as outras categorias narrativas, como, por exemplo, a ação, o espaço é importante pelas “incidências semânticas que o caracterizam” (1994. P. 135), o que explica casos como *Os sertões* e *O cortiço*. O espaço narrativo não é apenas retratado por construções físicas, mas pode ser construído por tipos característicos de certos ambientes sociais, como, por exemplo, um ambiente rico pode ser criado por meio de figuras ricamente trajadas postas ali; um ambiente intelectual pode ser criado pelas conversas. Ou, como os autores acima o chamam, o espaço social.

Quanto à focalização, o espaço pode ser percebido pelos olhos de um narrador onisciente, aquele que tudo vê, ou através dos olhos de uma personagem, com suas impressões. Este último pode revelar ainda uma outra categoria de espaço: o espaço psicológico, que “constitui-se em uma função da necessidade de evidenciar atmosferas densas e perturbantes, projectadas sobre o comportamento, também ele normalmente conturbado, das personagens” (Idem: 136).

Para uma possível compreensão, pode-se dizer que o espaço funcione como uma “carta curinga na narrativa”, pois a ele cabe, como diremos, o papel da pele na constituição do corpo, protegendo e dando forma às outras categorias. Diante disso, não é estranha a

afirmação de que o espaço tem um caráter ideológico, ou seja, pode-se ver nele atributos sociais, econômicos, históricos, dependendo, é claro, da intencionalidade da história.

O espaço que, na maioria das vezes, é físico, embora esteja numa ficção, pode ser real. É o que acontece, por exemplo, nos romances que têm o episódio da Segunda Guerra, principalmente o holocausto de judeus e outros, como tema. Nesses romances, os cenários como os campos de concentração e extermínio são reais, as ruas bombardeadas de Berlim ou Nuremberg também, porém, algumas personagens e as histórias destas são fictícias. Frederick Forsyth, em *O dossiê Odessa* (Rio de Janeiro: Edibolso, 1975.), transforma campos de concentração em cenário para as desventuras do judeu Salomon Tauber. Na Literatura Brasileira, tanto no Romance, quanto na Poesia, ocorre a mesma coisa, basta lembrarmos do sertão nordestino, que já foi o espaço de muitas obras, como, por exemplo, *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos e “Vida e morte Severina”, de João Cabral de Melo Neto. Nestes e em outros, o sertão aparece sempre árido, seco, quase morto pela falta de chuva, mas como uma “forma de vida” pulsante, cuja finalidade é dificultar (praticamente impossibilitar) a vida de quem depende dele. O resultado disso é que as personagens são empurradas rumo à chuva, que, normalmente, está no litoral ou no sul. Dessa forma, como na realidade, na ficção nasce a figura sofrida do retirante que sem esse “espaço propício” não existiria. O espaço físico na narrativa pode ser criado, como é o caso da casa de Luísa, e já existente, como é o caso do sertão nordestino ou os campos de concentração. Quando bem trabalhados, os dois tipos de espaços motivam as ações das personagens.

No caso de *Olga*, embora não tenha o papel que em outras obras, o espaço tem a sua configuração servindo aos propósitos do narrador. Ao narrador de *Olga*, cabe selecionar os espaços onde acontecem os episódios mais significativos. E que espaços são estes? Lugares onde a personagem teve que usar toda a sua inteligência para, de certa forma, sobreviver a eles.



O primeiro espaço mencionado é o “salão de audiência revestido de mogno da prisão de Moabit”, em Berlim. Esta cidade é também descrita de forma que podemos perceber a efervescência de um ambiente revolucionário, onde comunistas, nazistas e social-democratas ainda lutam para alcançar o poder. Numa estratégia narrativa que servirá também para reconstruir a cidade do Rio de Janeiro de 1935, o narrador concebe a cidade de Berlim, de 1928, sem descrever os espaços físicos, mas, por meio das ações e sentimentos das personagens, cria-se um ambiente quase palpável de confrontos e perseguições políticas:

Refregas como essa ocorriam às dezenas em Berlim. A atividade política crescia na mesma proporção em que a direita se organizava. O *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*, o Partido Nacional Socialista Alemão dos Trabalhadores – ou, simplesmente, Partido Nazista – aumentava sua pregação junto à classe média e a setores do operariado. Em contrapartida, os comunistas procuravam multiplicar suas células. A revolução tinha triunfado havia menos de dez anos na Rússia, mas o isolamento político e a distância geográfica da capital da recém-nascida União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, somados aos crescimentos do *Kommunistische Partei Deutschland*, Partido Comunista alemão, faziam com que Berlim deixasse de ser apenas a capital do comunismo alemão, ou europeu, para tornar-se a meca da insurreição social.

(Moraes. 1989: 28)

Berlim também é vista através da descrição do bairro de Neuölln e da cervejaria Müller:

Alguns meses após chegar a Berlim, ela já era a secretária de Agitação e Propaganda da mais importante base operária do PC alemão, o bairro vermelho de Neukölln. Durante o dia, reuniões, passeatas e atividades de rua. À noite, intermináveis assembléias nos fundos do velho prédio da rua Zieten, onde funcionava a cervejaria da família Müller. O mesmo salão que durante o almoço era tomado por trabalhadores das imediações para rápida refeição de batata-salsicha-e-cerveja, à noite virava sede da Juventude Comunista do bairro. Ninguém precisava de senha para entrar. Como a maioria daquela gente ainda não tinha idade para beber, Müller reagia maquinalmente quando aparecia alguma cara nova diante do gasto balcão de mármore. Apertando os olhos entre o vasto bigodão e a calva que lhe tomava a cabeça, dizia simplesmente:

— Juventude? Dê a volta pelo corredor, é lá nos fundos.

Olga já conhecia bem, de história que ouvira em Munique, tanto a cervejaria como o seu dono. Mais que isso, sabia até o canto em que, durante muitos anos, Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht – dois destacados dirigentes do PC alemão, assassinados em 1919 – conspiraram politicamente entre si. Quando piorava a situação financeira dos Müller [...] a notícia corria pelo meio operário, até mesmo de fora de Neukölln. Durante algumas semanas, as cervejarias da região se esvaziavam em benefício de Müller; a freguesia se multiplicava, até que suas finanças voltassem ao normal.

(1989: 22)

Excetuando a descrição da cervejaria Müller e do pequeno quarto, onde Olga e Otto viviam em Berlim, os ambientes internos e externos não são descritos sob o aspecto físico. O narrador valoriza um ambiente social-político e psicológico. Tanto que a cervejaria Müller só é descrita por ser o centro de convergência comunista e servir de uma ilustração histórica — Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht — para a criação de uma atmosfera de conflito de ideais. O período que antecede ao governo de Hitler e ao holocausto não é muito conhecido por nós brasileiros (1928 a 1936), o que exige do narrador uma espécie de contextualização para que se possa entender as ações que levaram Olga à Moabit. O nazismo nesta época já era uma ameaçadora promessa, porém, ainda podia ter a sua bandeira tremulando ao lado, em janelas de um mesmo prédio, de uma bandeira comunista ou social-democrata. O narrador usa isso para ilustrar as passeatas de rua, criando o clima propício para o conflito de diversos ideais. O cenário de incerteza é reforçado pela forma como a polícia repreende as passeatas: cassetete, jato de água e cavalaria.

Na capital brasileira, por meio da nossa imaginação, visto que apenas menciona algumas praias e o trajeto feito por Olga ao chegar à cidade, o narrador traça o perfil de uma cidade linda e maravilhosa, mas acuada, com medo, perseguida, onde vizinho delata vizinho. Diferente das cidades européias, que não têm os aspectos físicos descritos, o Rio de Janeiro é descrito rapidamente por meio dos olhos de Olga, a narração da cidade é feita de forma a

acompanharmos as primeiras impressões de uma estrangeira num lugar estranho, bem diferente de sua terra natal. Os espaços são compostos em função da protagonista, sendo que as cidades européias são já conhecidas por ela e o Rio de Janeiro é novidade, por isso o narrador pormenoriza a descrição da cidade brasileira.

O trajeto entre a entrada da cidade e o hotel no bairro de Botafogo foi suficiente para maravilhar Olga Benario. Com um milhão de habitantes, o Rio estava longe de ser uma metrópole cosmopolita como Nova York ou Berlim – mas ela não teve dúvidas de que estava diante da mais bela cidade que já vira. Pela primeira vez Olga encontrava uma paisagem natural tão luxuriante. Da praça Paris, no começo do Flamengo, era possível ter uma idéia geral daquele exagero: à direita, montanhas cobertas de vegetação; à esquerda, quilômetros de praias de areia finíssima. Espremida no meio, a cidade, seus casarões coloniais, os bem recortados jardins imitando Versalhes e incontáveis igrejas de todos os tamanhos e estilos. Ao fundo, emoldurando aquela visão paradisíaca, o perfil do Pão de Açúcar.

(1989: 78)

Faz-se necessário mencionar que a maioria das cenas é vista através dos olhos de Olga.

Essa descrição contrasta com o clima em que a cidade se mergulha depois que o governo coloca a Aliança Nacional Libertadora na ilegalidade. E é óbvio que o clima piora com a revolução, deixando o espaço de certa forma “mais tenso”.

A primeira cidade a sentir os efeitos da revolução foi a cidade nordestina de Natal, Rio Grande do Norte, transformando a sua rotina numa espécie de carnaval, com o povo invadindo os quartéis, os bancos, viajando de graça nos coletivos. O Rio de Janeiro é colocado em semi-estado de sítio:

Todas as tropas federais assentadas no Rio de Janeiro tinham entrado em rigorosa prontidão na noite de 23 para 24 de novembro, após chegarem à capital federal as informações da tomada de Natal pelos revoltosos.

(1989: 102)



Como aconteceu com a descrição de Berlim, o Rio se transforma em um espaço de caçada aos comunistas. Entretanto, a repercussão aqui é de uma tentativa de golpe político. E em Berlim, eram apenas dois jovens que lograram a polícia. A cidade ganha ares de prisão, onde o povo precisa de salvo conduto e autorização para sair dela. Isso dá uma configuração irônica aos espaços. A “Ilha das Flores” torna sinônimo de terror e tortura e um navio torna-se prisão flutuante: “o natal encontra um Brasil transformado em praça de guerra, imerso em terror” (Idem. 107).

Isso obriga Prestes e Olga a buscar lugares distantes do centro para viver, pois o espaço fica cada vez mais restrito — o que corrobora a predileção do narrador pelos espaços opressores. O refúgio no bairro do Meyer é fundamental para prolongar a caçada e a provisória liberdade das personagens, visto que é um o bairro de trabalhadores — pessoas sem tempo para vigiar os vizinhos — e extremamente populoso.

Os espaços internos quando têm elementos opressores também possuem a predileção do narrador, é o que nos mostra o trecho abaixo, que descreve o ambiente compartilhado por Olga e Otto em Berlim:

[...] da janela do quarto, no sótão do pequeno sobrado, Olga contemplou a rua Weser: então ela estava ali, no coração de Neukölln. Para quem passara a infância e a adolescência no confortável bangalô dos Gutmann Benario, na Karlplatz, em Munique, aquele cômodo minúsculo estava muito longe de merecer o nome de apartamento. Três passos dados com suas pernas longas eram suficientes para trombar com as paredes. Como mobília, duas camas, uma mesinha de canto, uma cadeira e uma cômoda com gavetas, que fazia as vezes de guarda-roupa. Nos vãos entre um e outro móvel, tábuas apoiadas em blocos de concreto vergavam sob tantos livros, papéis e documentos. (1989: 20-21)

O minúsculo quarto é comparado à residência da família Benario e depois tem a sua dimensão e mobília descritas. Para reforçar o tamanho do quarto e a beleza de Olga, o narrador o compara à anatomia da personagem: “Três passos dados com suas pernas longas eram suficientes para trombar com as paredes”. (Idem)

Tem-se a sensação que Olga teve, neste ambiente, as dificuldades de adaptação a um espaço diverso daquele onde ela fora criada. Como, por exemplo, ter cautela na hora de se movimentar dentro do quarto. O que leva o leitor a indagar a respeito do que faria uma moça, ainda adolescente, trocar o conforto de uma família rica por uma militância cujo ideal é o de igualdade na distribuição de renda. A rápida adaptação de Olga à nova realidade acrescenta mais uma característica heróica à sua personalidade. Como no caso de Luisa, *O primo Basílio*, em *Olga* o espaço interno serve para motivar as ações das personagens, por isso, a sua descrição pormenorizada.

A personagem precisa domar o espaço hostil e transformá-lo, tornando-o mais agradável. É o que acontece com os pavilhões do campo de concentração onde Olga foi presa. O pavilhão além de sujo “fedía a fezes e urina”. As mulheres que o habitam têm o seguinte aspecto: “cabelos desgrehados, semi-nuas, a maioria parecia não ver água há muito tempo”. A isso, juntava-se o medo e a baixa auto-estima das prisioneiras. Olga reage imediatamente à situação. Como é designada para liderar o bloco das judias e das anti-sociais (ciganas, doentes mentais e homossexuais), ao entrar no pavilhão, ela convoca uma reunião com as colegas, na qual só ela fala, para discutir uma forma de manter a ordem e a higiene no ambiente. Ela consegue adesão aos seus planos: limpar o barracão, tomar banho cotidianamente e fazer ginástica. É claro que ela precisa usar como argumentos a beleza das mulheres e a esperança de reencontrar os maridos e namorados, mas o que conta é o resultado: enquanto ela permanece no pavilhão, não há brigas, e as mulheres mantêm a ordem. Porém, a ordem é quebrada com a ausência periódica de Olga, o que lhe confere mais trabalho ainda.

Embora este seja apenas um exemplo da adaptação de Olga aos espaços opressores, percebe-se que o próprio espaço é uma forma de castigo. Voltemo-nos para a descrição das cidades. A cidade de Moscou, onde Olga passou um tempo estudando e recebendo treinamento militar, obriga-a a se adaptar a lugares que não oferecem conforto nem luxo. O hotel “Desna”, onde ela se hospeda nos primeiros dias, é comparado ao luxuoso hotel “Lux” que é reservado aos estrangeiros ilustres. O edifício para o qual são transferidos, Olga e Otto, segue o padrão econômico e desconfortável do PC: “um pequeno quarto com banheiro, guarda-roupa e cômoda” (1989: 39).

Moscou também nos é mostrado pelos olhos de D. Leocádia, mãe de Prestes, por meio das dificuldades pelas quais a família passou: racionamento de alimentos e vestuário. Como Olga, Prestes se molda ao padrão local e, mesmo podendo usufruir dos privilégios concedidos aos estrangeiros, decide viver como os russos. Isso corrobora a tese de que o narrador seleciona espaços e situações que destacam as qualidades dos protagonistas.

A próxima cidade onde Olga, agora ao lado de Prestes, vive é o Rio de Janeiro. Embora esta tenha se apresentado à Olga como a “cidade maravilhosa”, logo se vê envolta em um clima de terror, com o governo, por meio da polícia política, perseguindo, prendendo e torturando os cidadãos suspeitos de fazerem parte da revolução, o que faz ela e Prestes a fugir para a periferia. O contraste da “cidade maravilhosa” com a “cidade perseguida” fica evidente no trecho abaixo:

O Rio entrava em fevereiro, mas nada havia que identificasse a cidade com a “capital universal da alegria e do Carnaval”, como escreveu um cronista mundano da época. Primeiro por causa da chuva, que caía intermitente há semanas, tirando das ruas o colorido e a graça da decoração carnavalesca. Em seguida, porque o capitão Filinto Müller não media a aplicação de seu poder no cerco a Prestes e sua recém-revelada esposa, a estrangeira Olga de Tal. Não importavam as leis: o que valia eram as portarias que ele conseguiu fazer com que o Carnaval de 1936 entrasse para a história como o mais acabrunhado e sem alegria de todos os tempos. Já no começo do ano Filinto decretara que

durante a vigência do estado de sítio ninguém poderia usar máscara nos bailes, festejos carnavalescos e ranchos.

(1989: 146)

O narrador deixa bem clara a diferença do Rio encontrado por Olga ao chegar e o Rio transformado pela perseguição política desencadeada por Vargas: “O Rio entrava em fevereiro, mas nada havia que identificasse a cidade com a “capital universal da alegria e do Carnaval”. Para se esconder da polícia, o local escolhido é o bairro Meyer por ser populoso e afastado do centro. A casa onde o casal vai morar, com outro casal, é descrita:

A casa era muito modesta e os obrigava a cuidados especiais para não serem identificados pelos vizinhos. Dentro ficavam duas salinhas pequenas, dois dormitórios e uma cozinha. Nos fundos, num cômodo separado da casa, o banheiro. Como os muros laterais do quintal eram muito baixo e havia vizinhos de ambos os lados, só podiam ir ao banheiro à noite, atravessando o quintal pelas sombras e com as luzes apagadas.

(1989: 146)

Essa casa se diferencia da que o casal habitava antes da perseguição, não só pelo aspecto físico, a outra era mais confortável, mas por ser uma espécie de prisão doméstica. Nela, Olga passa seus dias e noites se esquivando dos olhares dos vizinhos. Para matar o tempo, eles lêem e traduzem poemas. As roupas de Olga é Prestes que costura, pois na fuga não tiveram tempo de levar nada consigo. Ou seja, outra vez o espaço se faz difícil, exige adaptação.

Quando presa, Olga conhece um outro lado da cidade maravilhosa: as suas cadeias. Mesmo para ela, ficar presa num ambiente estranho não é agradável e o fato lhe causa medo. O narrado cria o terror que se apossa dela no momento de conhecer o seu novo espaço. Lá, ela encontra todos os “inimigos do estado”:

O receio de ser colocada junto com ladras e assassinas explicava o ar de pânico que Olga Benario estampava no rosto quando foi deixada dentro de uma cela onde se encontravam mais de dez mulheres. O medo, entretanto, durou poucos minutos: ali estavam médicas,

escritoras, atrizes, algumas operárias, duas advogadas e, para surpresa de Olga, sua amiga *Sabo*, a mulher de Ewert. Todas, sem exceção, estavam presas pelos mesmos motivos que ela – envolvimento da revolta de 27 de novembro [...]

(1989: 174)

Adaptar-se ao espaço hostil já não é um privilégio dos corajosos. As pessoas presas ali transformam um ambiente triste e agressivo num mais ameno, mais humano e até mais divertido. Esta também era uma forma de enfrentar as autoridades. Foi um grupo de pessoas tentando sobreviver, com muitas delas traumatizadas pelas torturas, que Olga encontra na Casa de Detenção:

A cela dupla das mulheres ficava na parte menor do U, ao lado de uma pequena enfermaria. A posição dava às suas ocupantes o privilégio de divisar todo o presídio, à exceção das duas celas que ficavam exatamente sob o piso, no andar térreo. E como o chamado “salão das mulheres” havia sido originalmente duas celas cuja parede divisória fora posta abaixo, as presas contavam com conforto dobrado, em relação aos homens: duas latrinas de barro vitrificado, instaladas ao rés do chão, e duas pias de ferro. Cortinas de pano surrado, presas no alto em arames, garantiam a privacidade das usuárias das *toilettes* improvisadas. Na parede oposta à que separava a cela da enfermaria tinha sido instalado um “guarda-roupas” – na verdade uma armação de cabos de vassoura coberta com lençóis grudados por tachinhas – e que, muito mais do que guardar o que quer que fosse, escondia um orifício cavado na parede, possibilitando a comunicação com os presos da cela vizinha. Através do “periscópio”, como chamavam o buraco, as presas que tivessem maridos ou namorados na Detenção podiam passar alguns minutos por dia ali, depois do banho de sol dos homens, trocando rápidas e furtivas declarações de amor. O pátio central do pavilhão, para onde davam as portas de todas as celas e onde os presos tinham o direito de circular “livremente” até às sete horas da noite, quando eram novamente trancafiados nas celas, tinha recebido a denominação de “Praça Vermelha”. Era ali que se realizavam os comícios e os cursos de marxismo, de matemática superior, de alfabetização, de línguas, de história do Brasil e, por exigência de alguns tenentes revoltosos, aulas de ginástica.

(1989: 178)



O espaço é construído rápida mas solidamente por meio da descrição física e do comportamento dos presos: as invenções (como, por exemplo, o *merdafone* – uma forma de se comunicar com o outro pavilhão através do sistema sanitário), as “festas”, os discursos, a rádio improvisada, o hábito de cantar o hino da Internacional Comunista, o hino da Aliança Nacional Libertadora e o show de humoristas.

Para o narrador o aspecto físico da prisão e das pessoas é importante, pois o espaço interfere nas pessoas e vice-versa. Por isso tanto as prisões brasileiras quanto os campos de concentração e prisões alemãs têm uma construção (descritiva) pormenorizada. Na prisão brasileira, o narrador atém-se mais aos aspectos positivos do local e de sua população: um povo que mesmo sob fortes pressões e dificuldades não esmorece e continua a sorrir e planejar o futuro.

A narração é heterodiegética onisciente, ou seja, é aquela em que a narração é em terceira pessoa, com um narrador que sabe tudo e vê tudo. Embora em diversos momentos faça incursões no íntimo das personagens, o narrador opta por mostrar o estado psicológico dos prisioneiros, suas angústias, medos e esperança por meio de suas ações, improvisos e camaradagem. Descrever o periscópio por onde os homens e mulheres namoravam, trocavam carícias e palavras é uma forma de mostrar o estado em que todos se encontravam ali. Ou seja, o espaço serve também para ilustrar o íntimo das personagens.

Um contraponto, não no sentido de oposição, mas de complemento, do espaço criado pelo narrador moraisiano é o espaço criado pelo narrador autodiegético construído por Graciliano Ramos. *Memória do Cárcere*, cujo autor conheceu Olga na prisão, apresenta um narrador que conta as suas desventuras na Casa de Detenção da Rua Frei Caneca, porém ele se atém ao aspecto psicológico das outras personagens e seu próprio, visto que o narrador é autodiegético. Na obra de Graciliano, o espaço não é construído apenas pela descrição dos

aspectos físicos, mas também por meio das ações das personagens, como podemos ver na descrição da “Praça Vermelha”:

Ganhamos a Praça Vermelha. A um canto muitos indivíduos se comprimiam, alguns inteiramente nus, enxugando-se, vestindo-se à pressa. Findos esses arranjos, subimos batendo os cascos nos degraus de ferro, em seguida encaracolamos por uma escadinha espiral, desembocamos lá em cima num grande terraço. Deixando a sombra, recebemos de chofre uma inundação de luz. Montes, arranha-céus, a agitação rumorosa da Central, trechos do Mangue, o enorme gasômetro da Light, a massa dura da Favela, muros altos a rodear-nos, a Casa de Correção, vizinha.

(RAMOS. 1989: 219, vol. I)

Percebe-se que o narrador deste trecho prefere construir o espaço por meio da consciência das personagens, ou seja, uma possível consciência, visto que a narração é autodiegética, o que o coloca numa posição de acesso limitado ao íntimo das outras personagens. É o que mostra o seguinte trecho:

Estávamos ali umas sessenta pessoas, várias conhecidas no porão do Manaus: depois de nós, outros haviam chegado, em pequenos grupos bisonhos, e os faxinas andavam numa azáfama, transportando camas e colchões, arrumando células. Afeito à solidão no quartel, à promiscuidade animal na viagem, habituara-me com surpresa à vida nova. Homem rural, desconfiado e silencioso, propenso a estender-me em compridos monólogos, admirava-me do Coletivo, das lições, especialmente da perícia daqueles citadinos na exposição de idéias em conversas simples e claras. Não conseguiria manifestar-me assim. De ordinário a expressão me fugia, decompunha-se o pensamento, e era uma tortura vencer a estupidez, procurar dizer qualquer coisa gaguejando um vocabulário escasso, miserável. Na manhã luminosa, olhando postes e fios, prédios cinzentos, arvoredos e muro, ainda uma vez me aniquilei no pasmo que a palavra falada sempre me causa.

(RAMOS. 1989: 219, vol. I).

O episódio em que Graciliano Ramos é apresentado narra a chegada dos prisioneiros nordestinos, que viajaram a bordo do navio *Manaus*, à Casa de Detenção. Por meio do

discurso direto, o narrador apresenta não só o escritor, mas também a visão deste a respeito da guerra, ao analisar o discurso que Ghioldi fizera em homenagem aos recém-chegados.

— Muito prazer, senhor Ghioldi, meu nome é Graciliano Ramos. Estou muito contente e o felicito por suas palavras tão bonitas. Mas reconheça, aqui entre nós, com sinceridade: o senhor não acredita em uma única vírgula do que acabou de falar, não?

(1989: 180)

Isso mostra que a recriação do espaço da prisão em *Olga* é fruto de um trabalho de ambientação em que entram componentes humanos, físicos e psicológicos. O mesmo pode ser observado nas outras prisões. Todavia, nas prisões alemãs, a descrição dos campos de concentração, dos aspectos físicos, é mais efetiva que a das prisões brasileiras. Visto que nas prisões alemãs, além das autoridades primarem por crueldade nunca antes descrita na História — prova disso aí estão todas as narrativas históricas ou não sobre o holocausto judaico promovido pelos nazistas —, a intenção não era apenas deter o “criminoso”, mas aniquilá-lo. Por isso, talvez, a predileção pelo espaço opressor demonstrada pelo narrador moraisiano.

É o caso da viagem de extradição de Olga para a Alemanha. O narrador descreve o espaço reservado à Olga e Sabo no navio: uma cabine próxima da casa de máquinas.

O policial pediu que Olga se recolhesse ao quarto, pois segundo suas ordens durante a noite ela teria que permanecer lá, com a porta trancada por fora. Caso precisasse de alguma coisa, antes da instalação da campainha, deveria bater na porta que ele a atenderia. Uma hora depois de deitar, Olga ouviu um barulho estrondoso, que fez tremer toda a cabine. Só aí percebeu que lhe tinha sido reservada uma cabine ao lado dos motores do navio. [...] A primeira noite foi de insônia e vômitos. A cada meia hora Olga era obrigada a caminhar até a pia do pequeno banheiro para tentar aliviar a náusea. Além do balanço do navio e do ronco do motor, a proximidade com a casa de máquinas transformava a cabine numa estufa, que tinha como ventilação apenas uma pequena entrada de ar no teto. Ao nascer do dia o navio estava jogando menos – e só então conseguiu dormir.

(1989: 219)

Olga e Prestes fizeram parte de suas viagens em um navio quando deixaram Moscou para instalar a revolução no Brasil. Porém, o narrador não descreve como ocorre com a descrição do *La coruña*, a cabine reservada a eles. O narrador deixa bem claro os tormentos pelos quais passa a personagem, que tem os seus suplícios naturais da gravidez — Olga está grávida quando embarca — aumentados pela viagem.

Na Alemanha, os espaços tornam-se cada vez mais opressores e torturantes. Ao começar pelo carro onde Olga viaja de Hamburgo a Berlim:

Foram quase sete horas de viagem sob uma temperatura que beirava zero grau. Na escuridão do amplo compartimento de presos, as únicas imagens que os olhos de Olga distinguem são vagos perfis de soldados, iluminados por brasas de cigarros ou por instantâneas chamas de fósforos que se acendiam alternadamente. Com as mãos estiradas ao lado das pernas e algemadas a argolas soldadas ao banco de metal do camburão, Olga passou a sentir fortes câibras a partir da primeira meia hora de viagem, mas achou melhor não falar nada e resistir até a chegada.

(1989: 223-224)

Ou em:

[...] um cubículo de dois metros por dois, com chão de cimento áspero, um colchão fino, colocado sobre uma laje de concreto, um ralo coberto de flanela” [...] “uma pia e uma latrina no chão. Esticando-se nas pontas dos pés ela conseguia ver o pátio interno através de uma pequena clarabóia cortada na parede e defendida por grades de ferro [...]

(1989: 224)

Estes espaços requerem toda a força e poder de adaptação de Olga para sobreviver a eles.

O próximo espaço é o campo de concentração Lichtenburg. Ali, antes de ficar entre as outras presas, ela ficou durante meses numa solitária:

[...] conduzida por corredores de chão de pedra e teto baixo e abobadado, *Olga tinha a impressão de estar sendo introduzida numa catacumba*. A cada dez passos um novo

portão de ferro era aberto à sua passagem e ruidosamente fechado em seguida, até que chegaram a um túnel longo e escuro, com duas dúzias de portas simetricamente distribuídas por ambos os lados. Pararam diante de uma das portas de madeira maciça, sem janelas. [...]

(1989: 250. grifo nosso)

Na citação acima, pode-se observar que o espaço vai se delineando aos olhos da personagem. A sensação de aprisionamento é dada pela quantidade de portões, pelos túneis longos e escuros. O termo “catacumba” é a metáfora perfeita para a condição da personagem: morta viva. Visto que “morto vivo” era o estado de quem fosse considerado inimigo do Reich, Olga o era. As autoridades do III Reich consideraram os judeus, comunistas, sociais-democratas e “imperfeitos” (doentes mentais, ciganos, homossexuais, testemunhas de Jeová e outros) nocivos à construção de um estado forte, limpo e hegemônico. Para se adaptar e não perder a sanidade mental, Olga faz a mesma coisa que fizera antes na prisão da rua Barnimstrasse: joga xadrez e faz ginástica. A última serve para mantê-la saudável, porque a cela é extremamente fria.

A transferência para o campo concentração de Ravensbrück pode ser usada como exemplo de espaço apreendido pelos olhos da personagem. O espaço é focalizado através do olhar de Olga:

Depois de passar um ano num lugar de aspecto tão aterrador como a fortaleza de Lichtenburg, Olga surpreendeu-se, ao descer do ônibus, com a aparência com a aparência bucólica de Ravensbrück. A entrada do campo ficava espremida entre um bosque de choupos e uma ponta do lago Schwedt que parecia querer invadir a área construída. À esquerda, sobre uma elevação do terreno, ficavam as casas e os alojamentos, feitos de alvenaria, destinados ao comandante do campo, ao chefe de segurança, ao chefe de administração, aos oficiais da Gestapo, aos médicos e às enfermeiras da SS e, enfileirados lado a lado, os seis blocos onde se encontrava acantonado um batalhão de 600 soldados da SS, divididos em quatro companhias de combate e 16 pelotões de choque. Do mesmo lado, pouco depois dos alojamentos da tropa, havia doze barracões para o arsenal e o

almoxarifado dos soldados. Quinhentos metros além, à direita da entrada, na parte plana do terreno, estava o campo de concentração propriamente dito: 60 enormes pavilhões de madeira construídos simetricamente um ao lado do outro e, ao fundo, cinco barracões menores, também de madeira, onde ficariam os prisioneiros do sexo masculino que eventualmente passassem por Ravensbrück. Mais à direita do campo, protegidos pelo lago e sob um pequeno arvoredo, vinte barracões de alvenaria onde as indústrias Siemens começavam a assentar as máquinas de uma de suas unidades industriais para nelas utilizar o trabalho das prisioneiras na produção de bens destinados ao esforço de guerra nazista. O campo terminava, ao fundo, em treze blocos de madeira destinados às crianças presas pela polícia nazista. No caminho entre o portão principal e os pavilhões de mulheres estava o *bunker*, a única edificação de dois pavimentos, construída em alvenaria, onde ficavam as celas-fortes e as solitárias.

(1989: 260-261)

É importante ressaltar que essa “visão geral” do campo não é aleatória ou inocente. Na verdade, ela mostra a percepção do narrador quanto à ironia da situação: um campo de morte encravado num lugar de aparência bonita, tranquilizadora. Não é exagero afirmar que tudo é selecionado ideologicamente, visando à construção de uma personagem, pois o espaço faz parte dessa construção. Nada melhor do que mostrar por meio da oposição, neste caso, apenas um passeio dos olhos de Olga, entre o “inferno” do campo e “paraíso” onde ele se localizava.

A focalização do espaço interno do campo e dos blocos também é feita a partir do olhar de Olga:

[...] horas depois ela era instalada no bloco número 11, onde se encontravam pouco mais de 100 austríacas e cerca de 30 alemãs. Dentro do pavilhão, o cheiro nauseante que pairava no ar mostrava que a primeira providência era impor rigorosa disciplina quanto aos hábitos de higiene: o lugar fedia a fezes e urina.

(1989:262)

Acompanhando a narrativa, podemos “ver” mulheres fétidas, descabeladas e sujas. Olga, que é designada para liderar esse bloco, reage de imediato ao caos do espaço e impõe entre outras coisas o banho diário. No interior do campo de concentração de Ravensbrück, o clima e o

espaço são de terror absoluto, visto que ali é um campo de trabalhos forçados e extermínio. As pessoas agem de forma primitiva: perdem o trato pessoal, delatam os companheiros por comida e muitos acreditam que nunca mais verão os seus parentes e amigos. O que leva a personagem a seguinte reação:

— Se não cuidarmos do nosso corpo, os nazistas farão de nós o que quisermos. Estamos todas no mesmo barco e se quisermos ser tratadas com dignidade, temos primeiro que nos comportar como seres humanos e não como animais. Fui escolhida para ser a responsável por este bloco e a partir de amanhã cedo as coisas vão mudar aqui.

(1989: 263)

Chamar as mulheres a se comportarem como seres humanos devolve às mesmas a condição humana que lhes fora roubada. Embora elas não tenham ainda consciência do real objetivo dos campos de concentração, ou seja, extenuar os prisioneiros “úteis” e eliminá-los assim que não agüentassem mais o labor, sendo que velhos, crianças e doentes físicos e mentais são eliminados sumariamente, as mulheres sabem que para sobreviver o maior tempo possível é necessário obedecer à S.S. em tudo e ser “útil”. Essa condição de objeto, as prisioneiras não são sujeitos de absolutamente nada, leva-as a perder a auto-estima e a desejar, em boa parte dos casos, a morte. Voltar à condição de sujeito, de ser humano, por meio do cuidado com a habitação, com o próprio corpo, é talvez a forma mais eficiente de desobediência, visto que todos os esforços das autoridades alemãs são justamente no sentido de animalizar aquelas. A interferência da personagem nesse espaço criado quebra, pelo menos naquele momento, o processo de animalização.

Um dos espaços destinados aos castigos é a solitária, descrita da seguinte forma: “semi-subterrâneo, o lado leste do prédio era tão úmido que uma das paredes estava coberta por uma gosma verde, como se nem o limo pudesse crescer naquele lugar lúgubre” (1898: 270). A estadia na solitária também tem sessões de torturas:

A qualquer momento, os SS entravam na cela trazendo o *Prügelbock* — um cavalete de madeira com o tampo côncavo e correias de couro com fivelas nos quatro pés. Ela era deitada de bruços sobre o cavalete, com o ventre sobre a parte abaulada e tinha os pulsos e os tornozelos amarrados às correias presas nos pés. Imobilizada, era submetida a infundáveis sessões de chicotadas nas costas, nádegas, pernas, até ficar semi-inconsciente.

(1989: 271. Grifo nosso).

O *Prügelbock* é um objeto (mais especificamente uma peça de mobiliário) usado para imobilizar as pessoas para as sessões de chicotadas. Além de uma minuciosa descrição do seu aspecto e de seu uso, o objeto tem seu nome mantido no idioma original, caracterizando assim uma espécie de memória da tortura. Isso por que as prisioneiras, mesmo as de outros países, não é o caso de Olga, convivem o tempo todo com o idioma alemão, com o som do termo *prügelbock*, cujo significado é, por extensão, dor física e moral. Com certeza, as prisioneiras que sobreviverem terão gravado o som desse objeto numa memória traumatizada, dolorida, inesquecível e tremerão de medo ao ouvir aquele nome pelo resto de suas vidas.

À medida que o desfecho da história se aproxima, a narração se torna mais densa e mais pesada. O espaço a acompanha, tornando-se mais apertado e sufocante. Nele ocorrem experiências com cobaias humanas, isolamento total, torturas, execuções e viagens com destino desconhecidos. O espaço, os muros e cercas de Ravensbrück, começa a sufocar as personagens e a própria a narrativa, que a esta altura começa a mostrar a real situação de todos ali. Se antes existia o trabalho, a obediência, as torturas, a invencibilidade de Olga, agora só há certeza da morte. A opressão do espaço se estende além dos muros do campo, passa para uma cidadezinha próxima. Bernburg completa a sensação de sufocamento produzida pelo campo, visto que nesta cidade a morte se dá por inalação de gás tóxico. Ilustrando a agonia da morte e a forma como esta é executada, o narrador constrói o espaço por meio de um “passeio” pela História passada e futura do hospital psiquiátrico transformado em campo de extermínio.

À pergunta “Por que o tratamento especial para com o espaço opressor?” devemos responder que este é vital para a construção da protagonista. Buscando o apóio de Moisés, citado no início deste tópico, afirmamos que o espaço articula e motiva as ações, por consequência, a narrativa. Em *Olga*, não seria diferente, visto que o herói/protagonista deve subverter as regras, desafiar as condições difíceis. Neste caso, não é importante para a narrativa, no global, o aprofundamento na caracterização dos espaços onde ela habita com, por exemplo, conforto, pois os espaços que oferecem perigo para a vida exigem mais da protagonista, evidenciando assim as suas qualidades.

2.2.3 O tempo

O século XX é marcado pela transitoriedade das formas de vida e pelas rápidas mudanças econômicas e sociais. Para Mendilow (1972: 3 – 12) essas mudanças influenciam o pensamento do povo e fazem nascer uma crescente obsessão pelo controle do tempo. A obsessão por este caracteriza todos os atos humanos: tudo possui um lugar no tempo ou um tempo próprio. Aprender o tempo também é uma saudável obsessão para a narrativa. Isso por que um fato só passa a existir quando relatado. Ou seja, ele se presentifica ao ser narrado. O acontecimento tem o presente como tempo, mas no momento do seu relato seu tempo se torna passado. Essa transformação é realizada pelo discurso, pois somente este possui os recursos necessários para trazer um presente anterior (passado), que ficou lá trás, para um presente agora.

Quem tratou da Narratologia com certeza tratou também do tempo. Isso por que ele é umas das fundamentais categorias dessa ciência. Moisés aponta que:

O romancista cria enredo, personagens e tempo. Este, intimamente identificado com as personagens, é categoria fundamental: dir-se-ia que o caráter demiurgo do romancista se

exerce e se revela exatamente na criação do tempo, que é tudo ou impregna tudo na obra, e é nada ou impalpável como um “dado imediato da consciência”. É o tempo, final de contas, que o romancista diligencia criar ou apreender, por meio dos demais componentes romanescos (a história, os protagonistas, a natureza), que seriam a concretização, a corporificação dele. Da mesma forma que o tempo histórico se marca pelos “monumentos” (catedrais, palácios, esculturas, etc.), assim também o tempo no romance se marca por aqueles ingredientes característicos, numa harmonia própria e inalienável. Mas, por isso mesmo, ostenta um contorno extremamente complexo e dinâmico, pois oferece uma enfiada de ângulos e de possibilidade para o romancista.

(1973: 196-7)

O tempo contextualiza a personagem, coloca-a num contexto histórico, referencial. Este pode ser apreendido por meio de, por exemplo, datas, episódios reconhecíveis, etc. Sem receio de exagerar, podemos afirmar que a narrativa, o relato, se dá em função do tempo, porque é visando trazer um fato ao presente do leitor que o mesmo é narrado. A propósito de esclarecimento, devemos dizer que chamamos de presente do leitor o momento em que este entra em contato com o ocorrido no passado, ou seja, o próprio momento da leitura.

Para Moisés, o tempo dentro da Narrativa se dá por meio de duas dimensões: o tempo da história e o tempo do discurso. Reis e Lopes (1994: 406) apontam que o tempo da história é, em primeira instância, o tempo cronológico da sucessão dos eventos dentro da história. No caso de *Olga*, seria a sua entrada na juventude comunista, viagem a Moscou, viagem ao Brasil, revolução, extradição e morte no campo de extermínio, sendo que todos estes episódios são rigorosamente datados.

O tempo cronológico é importante para a Narrativa por que faz parte da experiência de vida do ser humano, tendo em vista que a Narrativa reapresenta (recria) a própria vida. Já o tempo do discurso é o tempo proposto pelo relator dos fatos, ou seja, dependerá da forma que o narrador dará ao seu relato. Genette (1972:77-182) sistematiza essa categoria como tendo

três áreas codificáveis: ordem, velocidade e frequência, nas quais se inserem outras categorias: analepse, prolepse, cena e pausa descritiva.

Se o tempo cronológico da vida de Olga trata, contextualiza, os eventos que marcaram a sua existência, o tempo do discurso de *Olga* subverte-o, pois os eventos nos são apresentados sempre como “consequência e causa” e não o contrário “causa e consequência” como seria o tempo cronológico.

Todorov (1966: 126-151) propõe uma distinção entre história e discurso. Para o autor, a história corresponde à realidade evocada pela narrativa (inserem-se aqui categorias como personagens e fatos) e o discurso corresponde ao modo como o narrador projeta essa realidade para o leitor. Em *Olga*, desde o nascimento da protagonista até o seu desaparecimento (morte), passando por todos os episódios grandiosos ou não, tudo isso constitui a sua história. Já o discurso é o próprio relato que faz desta história. O discurso não precisa seguir cronologicamente o tempo, pode relatar os acontecimentos de forma que deixe a narração mais atraente.

Para que possamos entender como isso se dá em *Olga*, devemos compreender o que são as categorias do tempo do discurso mencionadas acima. Começemos pela “ordem temporal”. Genette (1972:78-9) aponta com relação a esta que “estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem de disposição dos eventos ou segmentos temporais na história”. Ou seja, na narrativa um evento quase sempre suscita um outro, entretanto, o relato de um não necessariamente será cronologicamente sequencial ao do outro. O estudo desta relação se fará necessário quando a mesma for importante para o efeito do relato.

Em *Olga*, essa relação é muito importante para o efeito da narrativa, pois o uso da analepse é quase uma regra. Como analepse entende-se o recurso pelo qual o narrador faz um *flash-back*, ou seja, volta ao passado visando, na maioria dos casos, explicar uma situação do presente. O contraponto da analepse é a prolepse, que é a “viagem ao futuro” da narrativa, ou

seja, a narrativa dá um salto ao futuro para antecipar a consequência de uma determinada ação. O estudo dos conceitos propostos por Genette (1972: 90-105) não deve se ater apenas à descrição pura e simples de suas funções, mas, como aponta Reis e Lopes (1994: 30-1), “deve transcender a pura descrição da sua configuração formal e orientar-se no sentido de atingir a contextura semântica da obra”. Isso por que elas, analepse e prolepse, dão ao relato uma dinâmica diferente, seduzindo o leitor, com as incursões ao passado e ao futuro.

a) Analepse

Como já foi dito acima, em *Olga*, o uso da analepse é quase uma regra, isso por que o tempo da história é totalmente submetido ao tempo do discurso. A sucessão de eventos que vão se delineando na narrativa é construída de forma que primeiro é mostrada a consequência, depois a causa. Ou seja, primeiro é relatado o fato, depois o que o motivou.

Por exemplo, em “Berlim, Alemanha Abril de 1928”, “capítulo” que abre a narrativa, o narrador informa: “pontualmente às nove horas da manhã de 11 de abril de 1928, o guarda [...]”. O episódio, resgate de Otto Braun por Olga, é consequência de outras ações da personagem: entrada para a juventude comunista, ascensão no partido, militância e prisão. Todavia, estes fatos só serão relatados no primeiro e segundo capítulo, numa volta ao passado da personagem, através de sua memória:

Ao preencher a ficha de entrada, Olga notou que, por curiosa coincidência, exatamente cinco anos antes ela entrara pela primeira vez em uma organização comunista.

Foi no verão de 1923, em Munique, sua cidade natal, poucos meses depois de seu 15º Aniversário.

(1989:15)

Assim, o narrador faz um resumo da vida de Olga desde o seu nascimento ao topo (Secretária de Agitação e Propaganda) da carreira política no Partido Comunista Alemão, culminando com o plano do resgate a ser executado no dia 11 de abril.

É também por de uma volta ao passado que a personagem Prestes tem a sua história relatada. “Buenos Aires, Argentina abril de 1928” abre-se relatando a chegada de Prestes a Argentina, depois volta-se a um passado recente, relatando a deposição das armas pelos integrantes da Coluna Prestes.

[...] um ano antes, levando nos ombros a divisa de general revolucionário, e tendo ao lado seu companheiro de epopéia, o general Miguel Costa, Prestes conduzira até o exílio boliviano sua tropa de 620 homens [...]

(1989: 7)

Para explicar o surgimento desta, o narrador volta até o ano de 1922 e passa a fazer um breve relato e caracterização dos principais episódios desse movimento. Considerando a data apresentada no início de “Buenos Aires, Argentina abril de 1928”, percebe-se que a narração apresenta três tempos: presente, que se dá no momento da narrativa, “abril de 1928”; passado, que se faz conhecer através do relato do início, meio e desfecho do movimento; futuro — “Em março de 1930 é eleito o paulista Júlio Prestes para suceder na Presidência a Washington Luis [...] (Morais. 1989: 13) — que é representado pela continuidade das ações de Prestes. Essas ações o levarão a conhecer o Comunismo.

Observa-se ainda que o processo analéptico é usado quando há relato de uma ação ou episódio significativo para o desenvolvimento da narrativa. Por exemplo, em meio ao relato da prisão e indiciamento de Prestes, por meio de *flash-back*, dá-se o relato do julgamento, condenação e execução de Elvira Cupelo (esposa de Miranda, secretário do PCB). Esse episódio é importante para a narrativa, porque ele dá uma condição de assassino a Prestes. Já para a narrativa, o episódio em questão possibilita a única cena explícita de morte. As outras cenas de morte violenta, mesmos as ocorridas nas prisões alemãs, são discretas, apenas

sugeridas. O episódio ocorrido numa tarde, no final de fevereiro, é criado por meio de uma linguagem que trabalha com os sentidos: causa susto, medo, asfixia e náusea.

Episódios significativos para as personagens também são narrados por meio da analepse. É o que acontece com a campanha, na Europa, feita por Dona Leocádia em favor de Olga e sua filha. Não só a campanha é narrada, mas também o seu desfecho. Anita é entregue à avó. Todavia, aqui se dá o seguinte processo: primeiro são narradas a campanha e depois o desfecho desta, que é a recuperação da menina pela avó, o desespero de Olga, frente ao fato de ter sua filha arrancada de seus braços e levada pelos guardas da prisão para um destino ignorado, é narrado no capítulo seguinte. Ou seja, primeiro é a vitória de Dona Leocádia, depois o sofrimento de Olga. Não que elas fossem oponentes, como Olga ignorava o resultado da campanha da sogra, ela não soube na hora o destino a ser dado a Anita. Essa forma de narrar corrobora com a nossa tese de que o tempo cronológico é feito em função do tempo do discurso. Logo, a campanha de Dona Leocádia deveria surtir efeito, como consequência, contentando-a.

No dia 21 de janeiro de 1938, acompanhadas por Drujon, Lígia e dona Leocádia entraram no presídio feminino de Barnimstrasse, em Berlim. [...] A emoção de resgatar a garotinha e o medo de que pudessem criar novos problemas para a saída deles do país se confundiram na cabeça de Lígia e dona Leocádia. [...]

(1989: 246)

Todavia, Olga não ficou sabendo do destino de sua filha, apenas a viu ser arrancada de seus braços. As emoções da personagem só serão conhecidas no capítulo seguinte “Com Sabo, na Fortaleza nazista”; neste, são narradas a sua luta inglória para impedir que levassem a menina, o seu desespero e a sua luta para se recuperar do golpe.

Faz-se necessário ainda a observação de que, na maioria dos episódios relatados por analepse, predomina a emoção. O efeito disso para a narrativa é que a estrutura consequência-causa acaba por subjugar a história ao discurso, tornando a narrativa mais atraente.

b) Prolepse

Quanto à prolepse, embora não tenha a mesma intensidade que a analepse, é importante observar que ela se faz presente no relato em alguns episódios, cujos desfechos são sugeridos. Por exemplo, a frase dita por Dona Leocádia, mãe de Prestes, no dia da sua partida, remete o leitor ao desfecho da história da mesma, funcionando como uma prolepse: “— sinto que nunca mais verei meu filho.” (1989: 53). Dona Leocádia faleceu no México quando Prestes ainda cumpria pena numa prisão no Brasil. O mesmo ocorre quando é narrada a decisão de Olga e Prestes de dispensar o serviço de motorista prestado por Érika Gruber, cujo marido se revelará traidor mais tarde: “movidos por alguma arte do instinto”. Uma viagem ao futuro, década de 70, também é feita quando é tratado do aliciamento de jovens oficiais do exército:

No dia em que, metidos no trabalho de aliciamento, os tenentes Lauro Fontoura, Edwar Prado e Ilcon Cavalcante, do Centro de Preparação de Oficiais da Reserva — CPOR—, tentaram ganhar para as idéias de Prestes e da ANL o jovem primeiro-tenente Sílvio Frota — *que, nos anos 70, seria ministro do Exército e tentaria ser presidente da República à força.*

(1989: 84. grifo nosso)

Todavia, é importante frisar que observações como as citadas acima são comuns na narrativa de *Olga*, porém, nem sempre com o mesmo valor. No caso da frase de Dona Leocádia, há uma antecipação da história, porque, se atento, o leitor perceberá que algo não sairá como o planejado: Prestes é preso e sua mãe morre durante o exílio no México. Já a última antecipação citada não traz nenhuma informação relevante para o desenrolar da história em

questão, apenas ilustra com mais uma informação, que poderia ser classificada como uma “curiosidade”, ou informação adicional.

O mesmo é observado no capítulo “A revolução está nas ruas”, em que são narrados os preparativos para a revolução. Ele antecede o capítulo “Um espião entre os comunistas”, que trata do desfecho da Intentona Comunista. Ao contrário dos outros capítulos importantes, aqueles que tratam de episódios decisivos para a história, “A revolução está nas ruas” é linear, tem como desfecho e consequência o próximo capítulo. Todavia, quando olhado atentamente revela que já prediz o fracasso que ocorre no capítulo seguinte.

O primeiro parágrafo do capítulo “A revolução está nas ruas” diz que:

Olga procurava não se intrometer nas questões internas do PC e da Aliança, mas nem por isso deixaria de manifestar mais de uma vez, a Prestes e a Rodolfo Ghioldi, sua preocupação com alguns fatos que considerava inexplicáveis. Ela não entendia, por exemplo, como *Miranda* — a quem Ghioldi se referia como “um tipo semi-analfabeto e sem preparo político” — pudera chegar a secretário-geral do Partido, exercendo influência e autoridade sobre tantos intelectuais e militantes com uma longa história de lutas. E embora estivesse no Partido há menos de dois anos, era ele quem dava as cartas, com poder cada dia maior.

(1989: 91)

Neste trecho, as dúvidas de Olga em relação à ascensão de Miranda são indícios de que a revolução não sairá a contento.

Outro indício de que algo sairá errado é a transcrição da carta de Miguel Costa, cujo trecho transcrevemos aqui:

[...] mas, se você tivesse, em vez de pregar o assalto ao poder, recomendado a mais viva congregação em torno da Aliança, não se teriam precipitado os acontecimentos. Habitando-se a massa popular a cumprir as palavras de ordem, aos poucos, ela cumpriria a tomada do poder quando a direção, mais tarde, assim o determinasse. *Mas tal ordem só deveria ser dada quando o governo já se encontrasse na impossibilidade material de reagir. O contrário foi como atirar uma criança desarmada contra um elefante.*

(1989: 93. grifo nosso).

O trecho citado, escrito por um general, sugere a impossibilidade militar e estratégica de os revolucionários vencerem o governo.

“Um espião entre os comunistas” traz no segundo parágrafo, em prolepse e discurso direto, a fala de Rodolfo Ghioldi:

Rodolfo Ghioldi diria *anos depois*, melancólico: — greve geral imaginada por *Miranda* não conseguiu paralisar ninguém. E o prometido apoio da Marinha de Guerra à revolução não mobilizou nem as barcas da Cantareira

(1989: 101)

Primeiro o desfecho, provado pelo trecho acima, depois as ações das quais este é resultado.

O narrador joga o tempo todo com o encadeamento dos fatos. Para isso ele usa todos os recursos disponíveis, sendo que o tempo é um de seus aliados nesse jogo. A antecipação de alguns desfechos faz quem acompanha a narrativa lembrar-se, por um momento, de que o desfecho já é pré-conhecido. No entanto, essa lembrança é rapidamente esquecida, pois o narrador envolve-nos na artimanha de sobrevivência estabelecida pelos personagens e volta-se a torcer pelo êxito destes.

c) Tempo cronológico

O tempo cronológico se faz presente quando as ações necessitam de um “espaço temporal”, de uma contextualização. Por exemplo, o relato da viagem feita pelos agentes comunistas ao Brasil traz para a narrativa uma aparente linearidade: os eventos sucedem uns aos outros cronologicamente. Aparente linearidade por que o capítulo 5 — “Do mundo inteiro, rumo ao Rio”, que trata dos preparativos tomados pelo Partido Comunista Internacional para instalar a Revolução no Brasil — faz uma retrospectiva, uma volta ao

passado, para narrar as viagens dos diversos líderes e agentes comunistas ao Brasil. A narração se detém mais tempo na história de Arthur Ewert. Este se tornou muito importante para a Revolução e para a narrativa, pois como já vimos anteriormente é descrevendo as torturas sofridas por ele e sua mulher Sabo — e o seu destino: “loucura” — que o narrador ilustra toda a brutalidade das autoridades brasileiras. Em meio ao relato da vida de Ewert, é contado o desfecho, ascensão, da carreira de Otto Braun: representar o Comintern na recém revolucionária China. A ênfase no tempo cronológico é importante visto que autentica o discurso.

Para o desfecho do relato, os eventos que marcaram a tentativa de revolução no Brasil são vitais. Por isso a suas datas cronológicas são precisamente mencionadas: “noite de 23 para 24 de novembro”; “ao clarear o dia 27”; “na manhã do dia 26 de dezembro”; “madrugada de 5 de março de 1936”.

Um jogo se estabelece na narração da fuga do casal Prestes, em que o tempo cronológico é manipulado pelo tempo do discurso de forma a criar toda a angústia de ser alvo de uma caçada implacável. O narrador volta ao mês de abril de 1925 para explicar o empenho, já em 1936, com que Filinto Müller caçava Prestes: Filinto fez parte da Coluna Prestes, sendo expulso por deserção e roubo.

Voltando à questão das marcas temporais, a menção das datas festivas cria um de pano de fundo para a narração. Por exemplo, Olga acompanha o atípico Carnaval de 1936 por uma fresta na janela da casa onde se escondia da polícia: “O Rio entrava em fevereiro, mas nada havia que identificasse a cidade com a ‘capital universal da alegria e do Carnaval’” (1989: 146). Neste caso, o tempo cronológico e linear é a base para o aumento da angústia que permeia a espera pelo destino da personagem (campo de concentração e morte). Todos os exemplos aqui citados mostram que, como todos os outros elementos narrativos, o tempo cronológico faz parte da rede de signos que criam a significação da obra.

d) Tempo cronológico versus discurso

Pode-se dizer que o tempo do discurso se sobrepõe ao tempo cronológico, pois o primeiro está a serviço do narrador para criar os efeitos desejados. Por exemplo, no caso da campanha feita por Dona Leocádia que resultou no seu contentamento, este não se opõe ao contentamento de Olga, apenas não coincide, pois se esta soubesse que a menina seria entregue àquela, não haveria um sofrimento tão grande, visto que a mãe apenas sentiria saudade, não temeria pela vida da filha. Neste caso, o tempo da história, tempo histórico, corrobora o tempo do discurso, porque cabe ao narrador apenas manipular as informações para trazer até nós o sofrimento da personagem.

Observa-se também que a partir do episódio do resgate de Anita por Dona Leocádia, a narrativa torna-se quase linear. A narração torna-se mais rápida e concisa. São seis anos que têm os seus episódios mais significativos contados de forma proléptica, como salto ao futuro, e analéptica. O narrador faz uma volta ao passado para contar a transformação de um hospital psiquiátrico em campo de extermínio no caso de Bernburg; a História da construção de Ravensbrück também é rapidamente narrada: “a construção do campo de Ravensbrück fora iniciada alguns meses antes, em fins de 1938, por 500 prisioneiros, homens e mulheres, vindos do campo de Sachsenhausen” (1989: 260).

A iminência da morte de Olga é sugerida no trecho:

Logo no começo de fevereiro de 1942, um pouco antes do dia em que Olga completaria 34 anos” [...] “Dez dia depois, quando o caminhão voltou a Ravensbrück com as roupas das mulheres embarcadas naquela noite, Emmy Handke correu a procurar o vestido de Olga. Apalpou sofregamente a barra e dela tirou um pequenino pedaço de papel onde estava escrita apenas uma palavra: Bernburg.

(1989: 282-3)

A confirmação se dá na leitura de um despacho feita por Prestes alguns anos mais tarde:

Berlim – As autoridades aliada acabam de informar que entre as 200 mulheres executadas na câmara de gás da cidade alemã de Bernburg, na *Páscoa de 1942*, estava a senhora Olga Benario Prestes, esposa do dirigente comunista brasileiro Luís Carlos Prestes.

(1989: 293. Grifo nosso)

É interessante observar que a narrativa mostra duas possíveis datas para a execução da personagem Olga. A primeira é o início de fevereiro de 1942, a segunda é a Páscoa do mesmo ano. Considerando que a Páscoa desse ano foi no dia 5 de abril, existe uma lacuna temporal em que as ações da personagem não aparecem. Se a primeira data for a correta, o que será que aconteceu com a lista das mulheres executadas no período compreendido no mês de fevereiro? Por que Olga não aparece nela? Todavia, onde Olga esteve se for verdadeira a notícia de sua execução na Páscoa de 1942?

No caso de *Olga*, pode-se concluir que por meio do manejo das categorias temporais, a narração cria um tempo todo voltado para as ações das personagens. Isso porque, no caso da analepse, quando mostra-se o desfecho de uma ação, desloca-se a expectativa do desfecho para os seus atores e o método sob o qual esta foi executada. No caso da prolepse, a ida ao futuro quebra a expectativa do desfecho, já que apresenta o resultado da ação, assim valorizando o presente, o momento, e a forma como esta é executada. Ou seja, a narração não se prende apenas pelo “e depois?”, mas ao “como?”, ao “por que?”.

2.2.4 Personagens.

Moisés, a respeito da personagem, aponta que:

São as “pessoas” que vivem dramas e situações dentro da narrativa, como se fossem seres vivos, idênticos a nós próprios. Mas como são “representações” verbais, “ilusões” ou

“sugestões”, recebem o nome de “personagens”.

(MOISÉS. 1973:227)

Se observarmos o que aponta Vilas Boas:

Em ficção, o indivíduo é projetado como real, mas totalmente determinado pela criação. O autor interpreta a “pessoa viva” na pele de outra pessoa – “o personagem de ficção”. O autor elabora esta interpretação “com a sua capacidade de clarividência e com a onisciência de criador, soberanamente exercida”. O biógrafo não faz ficção, não cria seus personagens, não inventa destinos.

Em uma biografia é exatamente o oposto. O biógrafo tanto guia-se como é guiado pelos fatos. Parte de um real devidamente apurado por meio de múltiplas entrevista (se for o caso) envolvendo múltiplos personagens que viveram, conviveram ou de alguma forma conheceram o biografado; e/ou por meio de leituras de cartas, documentos oficiais e não-oficiais, diários, memórias, autobiografias, artigos e até outras biografias, se houver. O modo de acessar, investigar, selecionar e organizar a massa de informações é que irá ajudar a “revelar o retrato”.

(Vilas Boas. 2001: 84-5)

Ao narrador biográfico não cabe criar uma personagem, inventá-la do nada, recriá-la; cabe-lhe mostrar os fatos de forma a reconstruir a personagem. As personagens não têm a lógica da ficção, que é definida por Antônio Cândido (2005: 53-80) como sendo aquilo que, no romance, impõe limites mais apertados, o que torna as personagens menos livres, sem livre arbítrio. Assim, as personagens de uma biografia agiriam segundo as suas consciências e necessidades, não haveria a manipulação por parte do narrador. A este caberia apenas a organização dos fatos de forma coesa e coerente.

Todavia, é a linguagem quem dá vida à pessoa que morreu, ou seja, aquela personagem que viveu um dia. É através das tramas da linguagem que esta pessoa passará a existir. É claro que isso se dá com todas as formas de narrativas. A narrativa oral, por exemplo, sempre revive a história e todos os seus elementos. A pessoa/personagem que tem os seus feitos

narrados por algum motivo deixa de existir num mundo real e passa a integrar o mundo da linguagem.

No caso de *Olga*, as personagens não se comportam como personagens biográficas, pois elas não têm a liberdade, o livre-arbítrio que são característicos da Biografia, somente são criadas conforme o objetivo da narração, ou seja, cada uma delas têm um papel definido. As personagens são traçadas, e este termo só serve para algumas delas, de forma a criar uma história visando à celebração da existência de apenas dois deles: Prestes e Olga. Assim, as personagens que mais se destacam na narrativa são: os Ewerts — Elisa e Artur — Elvira Cupelo, Dona Leocádia, Prestes e Olga.

a) Os Ewerts

Voltando ao que Moisés afirma que as personagens são seres que vivem as situações dentro da narrativa. Brait (1990:11) aponta que as personagens não são pessoas, pois só existem no texto e na linguagem. Nas situações vividas pelos Ewerts, coube a eles não apenas auxiliar Prestes no projeto da Intentona Comunista, mas auxiliar o narrador na criação da brutalidade e arbitrariedade com que as autoridades brasileiras tratam os seus oponentes.

Buscando uma possível classificação para os Ewerts dentro da narrativa, recorreremos ao conceito de personagem auxiliar/adjuvante, que, segundo Lefebvre (1975: 50), é aquele que auxilia o herói. A narração aponta que Artur Ewert tinha uma ficha extensa de trabalhos bem sucedidos na Europa, China, Estados Unidos a serviço do Partido Comunista. Por isso, foi selecionado para atuar no Brasil, sendo o “braço direito” de Prestes. Sabo auxiliava o marido em sua tarefa.

Artur e Sabo se fazem conhecer no capítulo “Do mundo inteiro, rumo ao Rio”, que trata da vinda dos estrangeiros ao Brasil para a execução do projeto da Intentona. Nele, o narrador por meio de analepse mostra como Olga conhece Artur:

Pelo menos um dos membros da equipe – por sinal- o mais graduado e experiente de todos – Olga conhecia bem. Uma das poucas mulheres inscritas no curso de política da Divisão Internacional da Universidade dos Povos, em Moscou, durante seis semanas, ela teve como instrutor um corpulento e bem humorado patricio seu, cujas fotos já vira publicadas tanto no *Estrela Vermelha* quanto na imprensa de Berlim. Era Artur Ewert, que viria a se transformar num dos mais respeitados quadros políticos internacionais do Comintern. (1989: 68)

A partir daqui o narrado volta ao passado, mais precisamente, alguns anos antes da Primeira Guerra Mundial, para contar a trajetória de Artur Ewert e sua esposa Elisa. A narração da trajetória do líder comunista serve para ilustrar o perfil das pessoas que vinham ao Brasil a mando do Comintern, além de nos mostra como a política perde com o desaparecimento destas pessoas — Elisa perece num campo de concentração e Artur enlouquece.

O papel mais importante da narrativa para os Ewerts, porém, é o sofrimento físico e psicológico. Deve-se apontar que, a não ser as surras levadas por Olga nas prisões alemãs, ela e Prestes não aparecem na narrativa recebendo castigos físicos ou com dor física, moral, apenas a dor na alma causada pelas situações adversas e insanas pelas quais eles passam. A descrição da tortura brutal sofrida por Artur Ewert, cujo trecho já foi analisado no item “Ação” deste trabalho, choca-nos pela violência e pela vivacidade com que foi construído. Por meio desta cena, o narrador ilustra todo “o tratamento” recebido por aqueles que por desventura caíssem nas mãos das autoridades. O narrador vai mais longe, entra no pensamento de Ewert e nos mostra o medo, e a causa deste, sentido por ele. O discurso é

indireto livre: “se aquele era um policial alemão, como parecia, ele não sairia vivo do Brasil. E, se saísse, talvez fosse até pior: seria deportado para os porões da Gestapo, em Berlim”. E a constatação: “então era verdade — a Gestapo estava ajudando Filinto Müller”. (Idem. 110).

Conclui-se que tanto Artur quanto Elisa S. Ewert são traçados na narração de forma a auxiliar os personagens principais: Prestes e Olga e a própria narrativa, visto que com suas histórias, como a da tortura, ilustram, por exemplo, as atitudes das autoridades e a consequência destas para a suas vítimas. Elisa, por causa do tratamento recebido pelas autoridades brasileiras e depois pelas autoridades alemãs, é vitimada pela tuberculose; já Artur enlouquece.

b) Elvira Cupelo

Elvira Cupelo, ou Garota, era esposa de Miranda, secretário do PCB. A ela cabe mostrar a seriedade com que os membros do Partido Comunista Brasileiro tratam as questões de disciplina e mostrar a única cena de morte da narrativa. Por ser presa e libertada várias vezes seguidas, ela acabou sendo condenada à morte por traição por um tribunal do PCB.

A narração não esclarece se Elvira é ingênua ou traidora. Todavia, a sua morte é reforço para a prisão de Prestes. Ele torna-se co-autor de um assassinato. O episódio em questão também serve para ilustrar a seriedade com que o PCB tratava os seus assuntos. Para a narrativa, Elvira cede o momento de sua morte. Esta cena, que é a única de morte descrita pela obra, é narrada em detalhes que, quando lidos, suscitam terror:

Garota quis resistir e tentou erguer-se da cadeira, mas Cabeção, um homem enorme, atirou-se sobre ela e jogou-a no chão. Subjugada, Elvira foi estrangulada pelo grupo. O único a não participar foi Abóbora, que diante da violência da cena pôs-se a vomitar num canto da sala. O corpo foi carregado para outro cômodo, onde Cabeção, auxiliado pelos

dêmais, dobrou-o em dois, juntando os pés à cabeça e aterrorizando o grupo com o ruído dos ossos que se partiam.

(1989: 160)

A cena é construída a partir de elementos sensoriais como asfixia, sons, medo e náusea. Esses elementos formam a lembrança que permeará o nosso pensamento a partir do contato com cena.

c) Dona Leocádia

A narrativa dá à Dona Leocádia (mãe de Prestes) o papel de mãe, sogra e avó. Além de acompanhar o filho para todos os lugares aonde ele ia, ela é responsável pela campanha na Europa para a libertação de Olga e Anita. Presos Prestes e Olga, Dona Leocádia passa a ser a base e o apoio de ambos: ela cuida da filha deles, procura formas de libertá-los e os conforta, por meio de cartas. Acaba por se tornar, mesmo sem nunca tê-la visto, a mãe de Olga. Esta se refere à sogra como “mamãe” em suas cartas: “mamãe escreveu contando que você falou com o doutor Sobral Pinto.” (1989: 255).

Há uma oposição entre Dona Leocádia e a mãe de Olga Eugénie Gutmann Benario. Enquanto a primeira percorre toda a Europa procurando por uma forma de ajudar Olga, a segunda responde a uma solicitação para ajudar a própria filha assim: “ — Nesta casa não permito absolutamente que se trate desse assunto! Olga não é mais minha filha! Por favor, retirem-se daqui imediatamente!” (1989: 236). Ou seja, há uma inversão de papéis: a mãe se torna “madrasta” e sogra se torna a mãe.

Já para a narrativa, Dona Leocádia empresta a sua voz para uma previsão do futuro, ou seja, uma pista deixada pelo narrador sobre o resultado da contenda. No momento em que ela se despede de Prestes em Moscou — ele está vindo ao Brasil para a Revolução — comenta

com a filha: “sinto que nunca mais verei o meu filho”. (1989: 53). Isso colocado, por meio de discurso direto, logo no primeiro parágrafo do capítulo que trata da viagem de Prestes e Olga ao Brasil indica que o resultado da empreitada não sairá a contento.

Toda a peregrinação da mãe de Prestes pela Europa e pelos escritórios de advogados no Brasil lhe rende um capítulo inteiro, cujo nome é “Dona Leocádia enfrenta a Gestapo”. Este também pode ser lido como: uma mulher enfrentando sozinha a poderosa Inteligência Policial Alemã responsável por apurar e combater os crimes contra o Estado. A sua nora e até a sua neta encaixam neste perfil. Uma mulher brasileira que cresceu com as dificuldades e sofrimentos e reagiu a eles de forma diferente, como várias outras mulheres que esta narrativa contempla: Olga, Elisa, Maria Werneck, as companheiras de Olga na Juventude Comunista e nos campos de concentração.

d) Prestes

É assim a entrada de Prestes na narrativa: “Após duas semanas montado no lombo de um boi, atravessando o pantanoso Chaco paraguaio, o capitão Luis Carlos Prestes, de 30 anos, aproximava-se em uma balsa do porto de Buenos Aires.” (1989: 7). No capítulo “Buenos Aires, Argentina Abril de 1928”, são narradas as aventuras de Prestes”, que atravessou o Brasil com um “exército de esfarrapados”, desafiando as autoridades e o governo da época. A narrativa volta ao passado para explicar que a Coluna Prestes iniciou-se na verdade a partir da “Grande Marcha” de 1925 a 1927. Foi o ponto culminante de um movimento militar, denominado *Tenentismo*, cujo ideal era derrubar as oligarquias que dominavam o país e, posteriormente, desenvolver um conjunto de reformas nas instituições, com o intuito de eliminar os chamados “vícios da República Velha”.



O personagem se desenvolve por meio das peculiaridades da sua liderança: respeito aos bons costumes, à moral e à justiça, o que o torna gigante como o próprio movimento: “a Coluna engrossava a cada povoado”. A liderança dele é ressaltada: “a rígida disciplina imposta à tropa por Prestes tornava os soldados respeitados pelo povo” (1989: 10). Resumindo, Prestes é apresentado como o protagonista da narrativa (referimo-nos à narração das aventuras da Coluna Prestes). A personagem também se destaca pela coragem e severidade com que enfrenta as adversidades. Por exemplo, ao saber da traição de Elvira Cupelo, cobra dos membros do partido a sua condenação e execução; ao saber da morte da companheira (Olga) na Alemanha, não tem uma atitude de desespero ou piegas, mas conversa a serenidade, como se a dor fosse só sua.

As atitudes de Prestes durante a Coluna Prestes criam uma lenda em torno dele. Essa lenda é conhecida por Olga em Moscou por meio do relato de um exilado latino americano, o que leva a personagem a criar fantasias a respeito de Prestes: um gigante latino. No entanto, essa fantasia se desfaz no momento em que Olga o conhece e verifica que ele é um homem miúdo, de pequena estatura. Contrastando com a estatura da personagem, está a sua atuação. Fazendo fama de bom líder ou convencendo os líderes do comunismo internacional, como provam as palavras de Dmitri Manuiski, secretário da III Internacional:

— Um dos mais corajosos comunistas que conhecemos insiste em retornar a seu país. Ele e seus companheiros de partido nos convenceram de que este é o momento de levar a revolução comunista ao sopé do mundo. [...]

(1989: 50)

A forma como Prestes trata os seus inimigos e as formalidades destes tornam-se evidente durante a sua captura e interrogatório. Às perguntas que lhe faziam as autoridades, Prestes dá respostas sintéticas, grossas, em tom autoritário, não representando alguém que estava à mercê dos seus inimigos, o que no caso em questão poderia significar a morte. Visando desestabilizar o líder, os policiais dizem que quem o delatara fora Victor Barron e que depois se suicidou. O narrador deixa bem claro que, como um verdadeiro líder que conhece os seus liderados, Prestes não acredita nessa versão.

Prestes fica preso até 1945, quando foi anistiado. A prisão serve, além de punir, coibir os criminosos, para isolar “os subversivos”. E é isso o que acontece: Prestes fica isolado dos outros. Dessa forma, o movimento se desarticula aos poucos.

A partir da prisão, Prestes fica impossibilitado de agir. A não ser as cartas que escreve e recebe e pelos pedaços de jornais implantados na sua cela, ele não tem notícias do mundo. A narrativa passa a acompanhar Olga e os esforços para mantê-la no Brasil. O seu companheiro passa a ser pano de fundo, sendo mencionado apenas pelas cartas dela.

A narração volta a focar Prestes no último capítulo, ou epílogo, em que são narrados a situação do país, o desfecho da revolução de 1935 e o desfecho da narrativa de Olga. O ano é 1945. Prestes recebe um comunicado informando que Olga fora executada numa câmara de gás na Páscoa de 1942.

Ansioso, Prestes levou o pedaço de papel aos olhos e leu-o com o rosto crispado, diante do silêncio dos amigos que o fitavam. Levantou a cabeça e disse apenas três palavras: — Olga está morta.

(1989: 293)

Como já foi dito antes, o comportamento do personagem ao saber da morte da companheira Olga é uma atitude corajosa: nada de lamento, nada de vingança, apenas a dor.



O que pode ser dito com certeza da construção da personagem Prestes é que todos os detalhes são usados para criar ou fazer a imagem de um homem heróico sob todos os aspectos. Quais são esses detalhes?

O narrador moraisiano trabalha com aquilo que torna a personagem um herói: sua coragem, bom caráter, seus sonhos, inteligência, senso de justiça, a seriedade com que encarava tudo o que fazia. Ou seja, Prestes é o herói da narrativa. É assim que seus companheiros vêem-no. É assim que Olga o vê. O narrador moraisiano também o vê dessa forma, porque é para a construção da vida desta que ele cria a figura de Prestes.

e) Olga

O interesse da narrativa é pelas pessoas que vão surgindo no emaranhado textual. Brait (1990:70) aponta que “as personagens são e estão no texto”. A Olga tratada aqui é aquela apresentada pelo texto. Todos os movimentos deste é para compor uma protagonista que se destaque em todos os sentidos.

A narrativa constrói uma mulher que nasce em 1908, em Munique, Alemanha, e morre 34 anos mais tarde, em 1942, na cidade de Bernburg, Alemanha. Pode ser uma história comum como de tantas outras pessoas, porém, ela passa a sua vida lutando pelo que acredita ser o ideal para o seu povo e outros povos. Morre por causa do que acredita. Considerada ainda a sua origem (a família Benario era abastada), verifica que ela precisa se colocar no lugar dos que passam por privações para sentir o quão os pobres necessitam de igualdade social (o comunismo prega a igualdade social); considerando que, na época em questão, as mulheres desempenhavam papéis diferentes dos homens, teremos uma pessoa que viveu à frente de seu tempo, ou seja, essas qualidades a fazem o protótipo da heroína. Essa pessoa que vai se delineando aos nossos olhos é uma heroína/protagonista construída a partir da seleção

de seus mais significativos atos, contrapostos aos atos dos outros, sendo que neste embate vencem os dela. Mesmo quando morre, a sua carta como ato final da narrativa nos mostra que ela permanece até o fim uma guerreira, que, ao mesmo tempo, era mulher e mãe. Isso é observado em todos os elementos narrativos já tratados até aqui neste trabalho.

Qual é a melhor forma de apresentar uma protagonista? Apresentá-la por meio de um feito que a destaque dos outros. Olga nos é apresentada pela ação do resgate de seu namorado Otto Braun da prisão de Moabit. Ela, ainda menina, planeja e comanda o resgate. Depois com uma volta ao passado, temos a sua motivação para entrar no Partido Comunista: luta por justiça social, apesar de que a personagem não faz parte dos que necessitam desta.

A personagem se destaca das outras por ser o ideal de mulher — ela é jovem, tem olhos azuis, cabelos escuros, ou seja, está inserida num padrão de beleza —, além de ser inteligente e disciplinada. Isso provoca admiração dos seus companheiros, ciúme e amor de seu namorado (Otto), e ira das autoridades.

Ao ir para a Rússia, ela se destaca por, além de aprender as teorias marxistas, aprender também as técnicas de combate militar. Entretanto, o seu desejo de conhecer um herói (Prestes) de terras distantes, a sua fantasia com este herói (Olga pensou que Prestes fosse alto e bonito) e sua frustração ao perceber que ele era pequeno de estatura mostram que essa militar é apenas uma mulher. Uma mulher que se destaca das outras.

A distinção de Olga para as outras pessoas é feita por meio do relato de ações que demonstram, por exemplo, a sua disciplina. É o que ocorre quando ela é solicitada pelo secretário do Partido Comunista para acompanhar Prestes ao Brasil. Ela ganha um dia para decidir, embora esteja pronta e aceite a incumbência, espera o tempo dado para responder ao partido. Aqui, os papéis femininos e masculinos são invertidos, visto que ela cuidaria da segurança de Prestes.

Esse papel é recuperado pelo narrador ao apontar que seria impossível Prestes e Olga passarem tanto tempo juntos, vivendo como casal, acreditando nas mesmas coisas, sem se apaixonarem um pelo outro.

No Brasil, Olga assume dois papéis distintos: por um lado é a segurança armada, ela sempre carregava uma pistola, por outro é a esposa dedicada, que aprecia conversa com os amigos, passeios nas praias. A narrativa nos dá outra prova de disciplina da personagem: ela era talvez mais capacitada que Prestes no que se refere às teorias marxistas, mas mesmo assim procurava não se intrometer nesses assuntos, ela era responsável por mantê-lo vivo. Esse papel Olga desempenha até o fim, quando, durante a prisão deles, pula diante de soldados armados, impedindo que estes atirem em Prestes:

Um número indefinido de soldados e policiais civis avançou sobre dona Júlia, de metralhadoras engatilhadas, em direção ao pequeno corredor por onde Prestes entrara. Foi então que aconteceu algo inesperado. Uma mulher alta pula na frente de Prestes, protegendo-o com o 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!

(1989: 151)

O narrador deixa bem claro o impacto causado nos soldados ao verem uma mulher como protetora de Prestes. Enquanto este tentava fugir, ela o protegia.

Ao ser presa, Olga perde um pouco o poder de ação. Passar a ser objeto da ação das autoridades. Mesmo assim, as ações de Olga primam pelo bom senso no momento em que as autoridades tentavam tirá-la da casa de detenção para embarcá-la para a Europa: Olga estimulou os seus companheiros, que lutavam para não impedir a sua extradição, a não reagir:

Ela dizia que a resistência era uma manifestação heróica dos brasileiros, mas não levaria a nada. Seriam todos massacrados pelas tropas que cercavam o prédio. Além disso, Olga

temia que Filinto Müller invertesse a situação, fazendo de Prestes o seu refém. Seu pavor era que, continuando a resistência, eles acabassem por matá-lo. Para convencer os mais renitentes, que pretendiam manter a rebelião até o fim, ela fez um apelo:

— Deixem-me ir para o hospital, quero ter meu filho aqui no Brasil...

(1989: 213)

Ou seja, para Olga a segurança de seus companheiros e de Prestes estava acima da sua própria.

Podemos dizer que Olga volta à ativa ao chegar a Alemanha. Como já estudamos nos itens anteriores, na sua terra natal, Olga precisa usar de toda a sua inteligência, heroísmo e liderança para sobreviver às adversidades das prisões.

Os campos de concentração nazistas são descritos como verdadeiros “infernos na terra”. Neles, Olga e suas companheiras foram submetidas a todo tipo de tortura e ultraje. Por meio dos itens ação, espaço e tempo, o narrador reconstrói a vida dentro e fora dos campos. Passo a passo, percebe-se que as ações de Olga se destacam tanto das ações de suas companheiras, quanto das autoridades. Um exemplo disso é o sofrimento de Olga diante da tomada de sua filha: ela chora, fica dias sem se alimentar, mas depois começa a reagir e volta a sonhar; o jogo de xadrez esculpido em pedaços de pão também é um bom exemplo dessa reação.

A protagonista cresce com os desafios. Torna-se cada vez mais audaz, mais forte. É o que mostra a resistência organizada por Olga dentro dos campos e prisões por onde passa.

A resistência organizada por Olga consistia em organizar os blocos², ensinar marxismo e estratégia de guerra às companheiras, enfrentar a Gestapo, o clima e o medo (este por meio da injeção diária de otimismo e esperança) e ajudar as companheiras. Até quando tem a confirmação de que está na lista de possíveis condenadas à morte (esta lista traz o nome das mulheres que deveriam viajar a Bernburg), ela consegue tempo para escrever uma carta à família e consolar uma senhora que chora. A transcrição desta carta encerra a narrativa.

Na construção da protagonista, são usados os principais elementos da narrativa: ação, espaço, foco narrativo e tempo, sendo que todos estes servem para destacá-la em meio às outras personagens, relevando sua beleza, personalidade, habilidades, inteligência e ideologia.

As ações de Olga são as de alguém que provoca o poder, de quem o busca, tendo em vista que ela se destacava dentro do Partido Comunista. Por meio de suas atitudes, ela se torna temida, pois mobiliza toda a polícia de Berlim ao resgatar Otto Braun da prisão, e admirada pelos iguais. Suas ações desencadeiam reações violentas de seus opositores, de forma que sempre tem que usar a astúcia e inteligência para sobreviver.

Os espaços são construídos para desafiar a personagem. São preparados para lhe causar asfixia, medo, desânimo e dor. Todavia, Olga os supera e os aproveita para crescer. Isso prova que eles existem somente em função da personagem.

O foco narrativo está a serviço da personagem, mostrando os seus pensamentos e ações (sabemos o que Olga pensa, sente, vê e intui). Um exemplo disso é a descrição da vista geral do campo de concentração de Ravensbrück, em que, através dos olhos de Olga, vê-se o local onde estava inserido o campo, o bosque de choupos, o lago, os blocos, as casas dos comandantes: “Olga surpreendeu-se, ao descer do ônibus com a aparência bucólica do lugar” (1989: 260).

Nos momentos importantes para os adversários de Olga, o foco lhes é dado. Por exemplo, no caso da perseguição do casal depois da tentativa de revolução, a polícia brasileira tem a sua busca narrada passo a passo. Isso ocorre por que essas ações são importantes não só para o desfecho mas também para a personagem. No caso da perseguição, o foco só volta para Olga quando esta se atira na frente de Prestes e impede que o soldado o mate.

Em relação ao tempo, quando se trata dos protagonistas (Olga e Prestes), pode dizer que o relato do discurso privilegia, na maioria das vezes, o desfecho de um episódio, partindo do

² Barracões coletivos onde as prisioneiras eram abrigadas.



presente para buscar a sua origem (no passado). Isso realça as ações mais importantes, ou seja, ou pontos altos da narrativa.

Voltando a Moisés, quando este diz que “as personagens são pessoas que vivem situações e dramas dentro da narrativa” (1973: 227), ou a Brait (1990:11), que aponta que as personagens estão no texto, pode-se concluir que o texto é tecido com uma finalidade única, que é criar a Olga. Para isso, usa, com êxito, os principais elementos disponíveis na narrativa, criando uma mulher cujo brilho a faz destacar-se entre todos.

Este capítulo visa compreender o valor dos elementos narrativos discutidos no capítulo anterior para a significação do livro. Para isso retornamos à indagação feita no final do capítulo 1 – “por que é Olga nos agrada tanto e nos faz mergulhar, como em um mundo ficcional, numa história que, desde o início, o próprio autor nos advertia estar-se do mundo real?” Poderíamos responder que é a forma como o livro em questão é escrito, se não fosse assim que a boa escrita é o diferencial de um bom livro. Mas não é disso responder que isso se deve à narrativa dos fatos ou como as ações (os fatos) se configuram na narrativa.

Ribeiro aponta que:

O texto, antes de mais nada, é um produto. Nasce do trabalho humano e dele testemunha material eloquente. É testemunho do esforço de criação individual, das condicionantes sociais, das dimensões culturais, das condições econômicas, das condições éticas e das condições políticas, que configuram o espaço em que foi gerado e publicado. Assim, sua leitura e compreensão demanda que se desdobrem, de sua superfície, múltiplas dessas realidades, para o que ficará limitado a um jogo de achar significados que é sempre uma parte do legado cultural de que somos herdeiros.

(2006, on line)

Se Barthes (1972: 19), em “Introdução à análise estrutural da narrativa”, aponta que a narrativa está presente em todos os lugares, em todos os tempos e em todas as sociedades,

CAPÍTULO 3

O EFEITO DO CONTAR, DO NARRAR.

A vida de Olga ilumina o escuro subterrâneo da história contemporânea e foi contada com o impacto de um livro de suspense.

Standard, Londres.

Este capítulo visa compreender o valor dos elementos narrativos discutidos no capítulo anterior para a significação da obra. Para isso retornamos à indagação feita no final do capítulo 1 - “por que o livro nos agrada tanto e nos faz mergulhar, como em um mundo ficcional, num mundo que, desde o início, o próprio autor nos adverte tratar-se do mundo real?” Poderíamos responder que é a forma como o livro em questão é escrito, se não fosse óbvio que a boa escrita é o diferencial de um bom livro. Mas não é óbvio responder que isso se deve à narração dos fatos ou como as ações (os fatos) se configuram na narrativa.

Ribeiro aponta que:

O texto, antes de mais nada, é um produto. Nasce do trabalho humano e é dele testemunho material eloqüente. É testemunho do esforço de criação individual, dos condicionamentos sociais, das dimensões culturais, das condições econômicas, dos conflitos éticos e das contradições políticas, que configuram o espaço em que foi gerado e publicado. Assim, sua leitura e compreensão demanda que se desentranhem, de sua teia de signos, indícios dessa totalidade, sem o que ficará limitado a um jogo de armar destituído das significações que o tornam parte do legado cultural de que somos herdeiros.

(2000, *on line*)

Já Barthes (1972: 19), em “Introdução à análise estrutural da narrativa”, aponta que a narrativa está presente em todos os lugares, em todos os tempos e em todas as sociedades.

Pode-se dizer que a narrativa é um “texto” (este pode não ser necessariamente escrito) que se constrói sobre o ato de contar ou construir uma história, construir uma vida.

Voltando ainda à questão dos fatos explorada no capítulo 1: estes adquirem vida própria, de forma que passam a ter uma configuração que enleva e seduz tanto, que esquecemos a sua natureza.

Em *Olga*, o narrador cria, faz e desfaz fatos, trajetórias e vida. A trajetória de Olga começa em Berlim, 1928, (não com o seu nascimento, mas com o fato que a projetou para o mundo) e acaba em Bernburg, 1942, com a sua morte. Ela não é exatamente a vida da personagem, visto que trajetória está limitada dentro de um tempo e espaço, porém, faz parte do processo de construção desta, agregando os fatos que a marcaram. A trajetória não é a vida da personagem, porque a vida é composta por tudo que compõe o ser: caráter, sentimentos, ações, interação dela com os outros seres, enfim, tudo que a singulariza e a faz existir. A trajetória serve aqui para apresentar essa personagem. O narrador de *Olga* apresenta várias trajetórias, como, por exemplo, a dos Ewerts ou a de Elvira Cupelo, para construir a vida de Olga e Prestes. Assim, o que se depreende é que, como já visto no capítulo anterior, as outras vidas constroem a protagonista. Ou seja, são episódios que costurados uns aos outros criam e dão vida à narrativa de forma que acaba por nos envolver em sua trama, entretendo-nos.

Sabemos que a Literatura é infinitamente maior do que “um entretenimento”. Todavia, Moisés (1973: 189-190) propõe o exame do romance também como uma forma de entretenimento. Ele aponta que, por ser uma história que se conta, todos ao ler um romance estão presos ao “e depois?” suscitado trecho a trecho. No caso da narrativa de *Olga*, o “e depois?” é trocado por “como”, ou seja, a narração não se prende apenas pelo “e depois?”, mas ao “como?”, ao “por quê?”. Isso porque os fatos são pré-conhecidos, além disso, são apresentados por meio de uma volta ao passado (analepse), em que primeiro se sabe a sua consequência, depois a sua causa. O fascínio não se dá pelo desfecho, mas pelo processo desencadeador desse desfecho.



Assim, quem “vê” a felicidade de Dona Leocádia ao segurar a neta (Anita) nos braços, saindo da prisão feminina de Barnimstrasse, não percebe a dor e desespero em que, neste exato momento, Olga está mergulhada. Primeiro comemora-se a felicidade da campanha empreendida por Dona Leocádia, depois se chora com Olga que não conhece o real o motivo para lhe tirarem a filha. O medo da personagem de que algo de ruim acontecesse à filha é tanto que ela consegue a nossa solidariedade, que mesmo sabendo do paradeiro de Anita, sofremos com ela. Por um momento esquece-se de que Anita está com a avó e só se vive o medo e a tristeza de Olga.

Moisés (idem) coloca ainda que o leitor não busca apenas divertimento, mas uma “cosmovisão ensinante e guiadora”, sendo que “o entretenimento se oferece no primeiro plano da obra”; “o mais só aparece para quem o ultrapassar”. Quem ultrapassar o primeiro plano, o plano da narração em si, encontrará um “verdadeiro complô” (dos elementos narrativos já visto no capítulo anterior) para transformar a personagem Olga em uma espécie de heroína desta história. Elementos como espaço, tempo e ações estão voltados para essa transformação.

O espaço (como já visto) é construído visando ao engrandecimento da personagem, pois a desafia o tempo todo. As personagens oponentes de Olga constroem os espaços para destruir a sanidade mental, a saúde física e a própria sobrevivência (auto-estima) de seus opositores. Todavia, a protagonista usa o espaço para se fazer, invertendo a função ao quebrar-lhe a resistência, visto que o próprio deveria fazer isso com algumas personagens.

Já o tempo, embora seja representado com as formas verbais no “convencional” pretérito perfeito, é construído de forma que opõe o futuro ao passado. Ou seja, primeiro a narrativa mostra a consequência, depois causa de uma dada ação, o que pode ser interpretado como uma permanente busca pela memória (representada aqui pelo passado), onde estão todas as respostas para o presente da personagem. Assim, narra o resgate de Otto Braun da prisão, depois o narrador conta a entrada de Olga para juventude comunista; a felicidade da sua sogra

ao pegar Anita no colo, depois o desespero de Olga sem saber o que foi feito da filha, a partir daí uma narração perspicaz (sintética e densa; povoada de medo, tortura, enfrentamento e esperança) e um tempo contraditório, pois é rápido e lento ao mesmo tempo, conduz a personagem e também o leitor ao fatídico embarque para Bernburg. O tempo joga com o desfecho que só é confirmado anos mais tarde quando a personagem Prestes lê a notícia da morte de Olga. Os seus sentimentos causados pelo nome na lista de possíveis condenadas à morte só são conhecidos bem mais tarde quando o mesmo Prestes lê a carta escrita por ela naquela noite. Finalizar o texto com esta volta ao passado (dia em que Olga escreveu a carta) não apenas mantém a emoção, como dissemos no capítulo 2, mas resgata parte desta emoção que foi perdida ao longo do epílogo “São Paulo, Brasil Julho de 1945”. Visto que este faz uma espécie de “digressão contextualizadora” para narrar as mudanças ocorridas no Brasil desde o ano da Intentona Comunista, incluindo a liberdade de Prestes e o seu perdão à política de Getúlio (o texto sugere que Prestes estava reconhecendo as mudanças feitas pelo governo), perde-se um pouco da emoção do capítulo anterior quando Olga é selecionada para Bernburg. Durante a narração, o tempo é sempre usado para criar expectativas, que mantém capítulo a capítulo. No desfecho, ele transforma as expectativas em uma descoberta, a de que a personagem é humana: ama não só os seus ideais, mas também a família e a si mesma (ela teme a morte), o que aproxima mais ainda a personagem de nós.

As ações de Olga sempre se sobressaem às ações das demais personagens, até mesmo do próprio Prestes (é ela que o salva dos soldados, é ela que percebe a incompetência do secretário do PCB, Miranda). São as ações de Olga que acalmam a casa de detenção quando os soldados tentam levá-la para a viagem forçada para a Alemanha; que organizam os blocos no campo de concentração; que oferecem resistência ao confinamento com o jogo de xadrez esculpido em pão; que escrevem uma carta (que finalizará a narrativa) para filha e o marido.

As ações contrárias à protagonista são sempre violentas e cruéis: separação forçada do marido, extradição (com ela grávida), separação da filha (sem que a mesma soubesse o destino da menina), solitária, torturas, trabalho escravo, convivência permanente com a possibilidade de morte, o planejamento meticuloso da morte pelos adversários (autoridades nazistas) e a execução em câmara de gás.

Deve-se observar também que as ações do Partido Comunista, do qual Olga é um proeminente membro, são quase sempre “politicamente corretas”: pregam a igualdade social, racial e religiosa (implícito no texto, visto que Olga é judia e Prestes latino-americano e ambos são tratados com respeito e admiração pela chefia do partido), a justiça, a luta contra a exploração capitalista. Até a seriedade como o PCB trata os seus assuntos é ilustrada com a morte de Elvira Cupelo.

Um exemplo de como o narrador usa conceitos ideológicos como o Comunismo para compor a personagem é o trecho do capítulo “Na “fortaleza vermelha””, que narra as memórias da personagem (como ela se tornou comunista). No trecho em questão, também é apresentado o pai da personagem, como sendo a pessoa que ela mais admirava.

[...]

Ao falar do pai, Olga nunca escondia o carinho que sentia por ele. Era, sim, um burguês social-democrata; mas diferenciado. Ao doutor Benario recorriam invariavelmente os trabalhadores que pretendiam fazer demandas judiciais contra os patrões e que não tinham dinheiro para pagar advogados. *Com Leo Benario, pagava quem pudesse.* Para os que nada podiam pagar, trabalhava de graça. “*E com mais afinco*”, costumava lembrar Olga. A observação da clientela que freqüentava a elegante residência da Karlplatz, no centro da cidade, levava a jovem a interessar-se cada vez mais pela sorte daquela gente. Pelo escritório do pai passavam diariamente — e discutiam à frente da adolescente — os mais abastados e os mais miseráveis habitantes de Munique. “A luta de classes ia visitar-me todos os dias em casa”, ela brincava.

E visitas não faltavam — trazidas pela dramática situação econômica que decompunha o país desde o fim da Primeira Guerra. A brutal espiral inflacionária chegou a tal ponto que

um dólar, que me meados de 1922 valia mil marcos, passou a custar 350 milhões de marcos já no ano seguinte. O ativo operariado alemão estava à beira da miséria e a classe média se proletarizava velozmente. A aparente falta de saída para a crise fazia com que os sindicatos de trabalhadores, controlados na maioria por comunistas e sociais-democratas, perdessem força junto à população operária. *Olga acreditava que tinha solução, pelo menos a sua solução: dedica-se mais e mais à causa comunista.*

(1989: 16-17. Grifo nosso)

No parágrafo anterior à citação, no mesmo capítulo, o narrador faz uma breve descrição da mãe e da avó de Olga, caracterizando-as como duas elegantes e conservadoras senhoras da sociedade de Munique. Comparando-as ao pai Leo Benario e à filha, percebe-se que ambas são opostas a Olga e ao pai, porque representam os adversários do ideal da personagem: igualdade entre as pessoas — “Com Leo Benario, pagava quem pudesse” — por isso ele ajudava quem não tinha condições. Esse ideário continua sendo reforçado no trecho seguinte, pois o relato mostra a situação dos países europeus — “E visitas não faltavam — trazidas pela dramática situação econômica que decompunha o país desde o fim da Primeira Guerra”. A ênfase no Comunismo como sendo a única saída para a crise é feita por meio da focalização na crença da personagem: “Olga acreditava que tinha solução, pelo menos a sua solução: dedica-se mais e mais à causa comunista”.

Tudo isso faz com que a personagem cresça na narrativa, adquira não só presença, mas essência, ou seja, ela passa a existir, a lutar por um mundo melhor, representando, assim, todos aqueles que têm o mesmo ideal. Portanto, a narração sai do “apenas contar impunemente uma história” e entra num campo com ideais bem definidos onde os comunistas (Olga e seus companheiros) são os heróis e as autoridades brasileiras e alemãs são as vilãs. Isso faz com que texto e personagem ganhem simpatia de quem acompanha a história.

Ao criar essa oposição entre bons (comunistas) e maus (“getulistas” e nazistas), o narrador nos intima a escolher um partido, induzindo-nos a ficar ao lado de Olga. Todavia,



isso não se inicia no trecho citado acima, mas já na abertura da narrativa (“Berlim, Alemanha abril de 1928”), quando o narrador sobrepõe as ações de Olga às ações dos demais.

Os procedimentos narrativos observados em *Olga*, mencionados acima, são os alicerces da construção do texto e do significado deste. Ainda no texto citado no início deste capítulo, Barthes (1972: 28) aponta que tudo na narrativa é significativo, “funcional”. Por mais insignificante que um detalhe possa parecer, ele é significativo para a história. Deve-se acrescentar que o autor não fala especificamente da narrativa literária, porém o dito vale para esta também. Ou seja, a ordenação de cada característica, cada ação, cada sentimento, cada espaço ou o tempo, não importando se cronológico ou discursivo, transforma o texto narrativo em uma rede de signos que à medida que são apreendidos se transformam numa atraente e prazerosa história. Este é, segundo pensamos ter demonstrado ao analisá-lo como narrativa, um dos grandes predicados do livro “Olga” de Fernando Moraes — ser uma atraente e prazerosa história, que cativa o leitor da primeira à última linha.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início deste trabalho, afirmamos que se este tivesse como objetivo confrontar a História com a Literatura deveria começar perguntando: o que é a Literatura? Todavia, não foi este nosso objetivo mas o de verificar o quanto o método narrativo e o talento do escritor podem transformar uma obra que em princípio não se propõe como ficção. Voltando à afirmativa de Coutinho — a Literatura é um jogo de palavras, — percebe-se que esse jogo faz com que obras como *Olga*, *Estrela Solitária*, de Ruy Castro, ou *Chatô*, de Fernando Morais, ganhem status de “Literatura Ficcional”, seja pelo prazer que despertam, seja pelo trabalho com que foram concebidas.

No entanto, não se deve esquecer que estas obras são frutos de exaustivas pesquisas, entrevistas e documentação, o que lhes confere ainda o status de História. Além disso, os seus autores são “jornalistas confessos”, ou seja, as obras têm influência do gênero jornalístico, ou, como define Lima, livro-reportagem. Como o assunto de ambas é a vida de pessoas que, por algum motivo, tornaram-se célebres, as obras em questão são Biografias.

Se as vemos como História, autores como Carr, Besseler ou White mostram que o fazer historiográfico não é inocente, puro ou ingênuo. Um exemplo disso é a metáfora do peixeiro, citada no primeiro capítulo deste trabalho, usada por Carr (em *O que é História?*). Esses mostram que tanto a pesquisa (Carr), quanto a narrativa (White), são feitas de forma a privilegiar a ideologia e os propósitos dos autores, o que sugere que, mesmo sob o epíteto da História, essas obras também tenham outros contornos.

Se vistas como jornalismo, devemos considerar que o mesmo tem a linguagem como instrumento de trabalho, além do que, por mais comprometido (ou descomprometido) com “a verdade”, o jornalismo não é isento de ideologia, de seleção e organização dos fatos conforme



a vontade do autor. Isso mostra que mesmo como livro-biografia, obras como *Olga* têm o *status* de ficção literária.

Já como biografia se dá a mesma coisa que nos gêneros anteriores, pois embora a personagem seja uma pessoa real, no momento em que tem a sua vida narrada cria-se a partir daí um outro ser, que passa a “ser personagem de uma história”. Ou seja, passa a ter “comportamento de personagem”.

Logo, como já apontamos no início deste trabalho, sob qualquer dos aspectos apontados acima, obras como *Olga* podem também ser focalizadas pela metodologia dos Estudos Literários. Foi o que este trabalho buscou realizar.

Partindo do pressuposto de que a obra se alicerça na narrativa literária, foram analisadas a narração, as ações, o espaço, o tempo e as personagens. Verificou-se que todos os elementos foram usados com uma finalidade única: construir uma personagem que sobrevivesse à ação do tempo, que ficasse na nossa memória depois do primeiro contato. Ou seja, desde o “caráter brincalhão” da narrativa (primeiro conta a consequência, depois a causa), passando por personagens cuja principal função é ilustrar cenas de violência, caso de Elvira Cupelo, até espaços que se constroem em torno das personagens de forma que as sufocam e nos sufocam, todos os elementos do texto criam uma protagonista que se agiganta à medida que a obra é lida.

É importante observar que esse processo é o mesmo usado em obras ficcionais, o que mostra que a diferença entre obras como *Olga* e, por exemplo, *O Dossiê Odessa* — para continuarmos tendo o holocausto como tema — é apenas que a primeira tem componentes baseados em fatos reais e se colocam como real, enquanto a segunda não tem isto como preocupação. Todavia, nos dois casos a narrativa se constrói da mesma forma. Sendo assim, é justa a afirmação de que a diferença se dá apenas na proposta de conceituação que cada obra

faz para si; a estrutura e o trabalho com a linguagem, em graus de profundidade diferente, são os mesmos.

Além de buscar discutir o que torna obras como *Olga*, *Chatô* ou *Estrela Solitária* tão digeríveis, palatáveis ou prazerosas, buscou-se também estudar o porquê de não serem elas exatamente o “refúgio perfeito da verdade absoluta”, mesmo por que esta não tem a menor importância para o significado total da obra. Este é construído elemento a elemento, trecho a trecho, ao longo do contar da história. Assim, *Olga* faz-se uma personagem forte, cuja história vai se tornando aos poucos parte daquela nossa vivência que é construída por meio da leitura — cada livro, cada texto, ajuda a construir uma parte da nossa memória.

A uma provável questão a respeito da importância de *Olga* para a Literatura, devemos responder que o livro informa, distrai e gera um discurso narrativo baseado no movimento constante das ações, na construção ideológica dos espaços e na total manipulação do tempo, colocando gêneros bastante desprezados, como a Biografia e o Livro-Reportagem, no mesmo patamar da ficção literária. Isso suscita outra questão: seriam obras como *Olga* ficção? Não inteiramente, tendo em vista que o material que lhe deu origem é formado fundamentalmente por documentação, fatos e histórias reais, apesar da contribuição inegável da imaginação e da sensibilidade do autor. Muito provavelmente em virtude deste ingrediente último, todavia, o seu comportamento é o da ficção, o prazer despertado é o da ficção.

Quanto a uma possível contribuição deste trabalho para os Estudos Literários, embora tenhamos apontado na “Introdução” não ser esse nosso objetivo, percebemos, neste encerramento, que a abordagem adotada joga um pouco de luz na conceituação de obras como *Olga*, porque revela como estas são construídas e quais são os seus trunfos quando bem sucedidas. Pode-se concluir, nesta linha de pensamento, que a leitura e a comparação da narrativa *Olga* e de uma obra ficcional canônica podem revelar diferenças qualitativas tanto a favor da segunda como da primeira. Isto nos faz inferir que o sucesso mercadológico do livro



de Fernando Morais talvez não se deva tanto ao tema e aos fatos realmente históricos e, de certo modo, “patrióticos” abordados, mas à escolha do gênero, à estruturação narrativa e à qualidade de um discurso, que, como os das melhores narrativas literárias, provoca desde o início a atenção e o prazer do leitor.

ALVAREZ, Abelio. *O sertão*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

BRAT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

BROWN, Stephen. *As invenções da história: estudos sobre a representação da passado*. São Paulo: Editora UNESP, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

———. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Boitempo, 1998.

BARTHO, R. *O ruído da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BARTHO, R. *Novos ensaios críticos: a gran zeta da escritura*. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

BASSELAR, J. V. O. *Introdução aos estudos históricos*. São Paulo: Editora Hucitec, 1972.

BELTRÃO, Luis. *Introdução à filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora EDUSP, 1992.

BORTH, Wayne C. A. *Estética da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1994.

CAMPES, H. *Intertexto*. São Paulo: Unicamp, 1977.

CÂNDIDO, Antônio. *A personagem do romance*. In: *A personagem da ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

FABR, E. H. *O que é História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

CARVALHO, F. *Lembranças de W. Rio de Janeiro*. Editora do Museu de Arte, 1981.

CASTRO, João. *Documentário do Nordeste*. Rio de Janeiro: Impo Gráfica, 1993.

CASTRO, Roy. *Estética volúntaria*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 1988.

COUTINHO, Afênia. *Notas de Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, s/d.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril, s/a.
- AZEVEDO, Aluisio. **O cortiço**. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- BANN, Stephen. **As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado**. São Paulo: Editora UNESP, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins fontes, 1992.
- **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BARTHES, R. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARTHES, R. **Novos ensaios críticos: o grau zero da escritura**. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.
- BASSELAR, J. V. D. **Introdução aos estudos históricos**. São Paulo: Editora Herder, 1972.
- BELTRÃO, Luís. **Iniciação à filosofia do jornalismo**. São Paulo: Editora EDUSP, 1992.
- BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.
- CAMPOS, H. **Ideograma**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CÂNDIDO, Antônio. A personagem do romance. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CARR, E. H. **O que é História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- CARVALHO, F. **Lembraí-vos de 35**. Rio de Janeiro: Editora Biblioteca do Exército, 1981.
- CASTRO, Josué. **Documentário do Nordeste**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1945.
- CASTRO, Ruy. **Estrela solitária**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro. Forense. 1982.
- COUTINHO, Afrânio. **Notas de Teoria Literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.



CULLER, Jonathan. **Teoria Literária**. São Paulo: Beca, 1999.

CUNHA, Euclides. **Os sertões**. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a Diferença**. São Paulo: Perspectiva, S/D.

EPSTEIN, Jason. **O negócio do livro**. Rio de Janeiro: Record, (2002).

FIGUEIREDO, Vera Follain. **O romance histórico contemporâneo na América Latina**. Disponível In: <<http://members.tripod.com/~lfilipe/Vera.html>>. Acesso em: 20 de jun. 2002.

FORSYTH, Frederick. **O dossiê Odessa**. Rio de Janeiro: Edibolso, 1975.

FREITAS, M. T. Romance e História. In: **Uniletras EUPGPRLETRAS**. N: 11/12/1989.

— **Literatura e História**. São Paulo: Editora Atual, 1986.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa: ensaio e método**. Lisboa/Portugal: Editora Arcádia, 1972.

GINZBURG, Jaime. Idealismo e consciência política em teoria da literatura. **Rev. ANPOLL**. N. 13, jul/dez. 2002, p. 51-71.

LACOUTURE, Jean. A história imediata. In: LE GOFF, J. (org.). **A História Nova**. São Paulo. Martins Fontes. 1990. P.216 - 240.

LAGE, Nilson. **Linguagem jornalística**. São Paulo: Ática, 1985.

LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO e JATAHY, Sandra (Orgs.). **Discurso histórico, narrativa literária**. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

LEFEBVE, M. J. **Estrutura do discurso da Poesia e da Narrativa**. Coimbra/Portugal: Livraria Almeida, 1975.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas: o livro reportagem como extensão do Jornalismo e da Literatura**. Baruei/SP: Editora Monel, 2004.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. São Paulo. Editora Cultrix: 1976.

MENDILOW, A. A. A obsessão do século XX pelo tempo In: — **O tempo e o Romance**. Porto Alegre: Globo, 1972.

MORAIS, F. **Olga**. 15ª edição. São Paulo: Alfa-Omega, 1989.

— **Chatô**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

— **Corações Sujos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.



- **A Ilha.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MOISÉS, M. **A criação literária.** São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1967.
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa.** São Paulo: Editora Ática, 1988.
- OLINTO & SCHOLLHAMMER, H. K. e K. E. **Literatura e Mídia.** Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2002.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: construção do personagem.** São Paulo. Editora Ática: 1989.
- POUND, Ezra. **Abc da literatura.** São Paulo: Cultrix, 1970.
- RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere.** Rio de Janeiro: Editora Record, 1989.
- REIS & LOPES, C. e A. C. **Dicionário de Narratologia.** 4ª edição. Coimbra: Almedina, 1994.
- RIBEIRO, Luis Filipe. Geometrias do Imaginário. **Santiago de Compostela:** Edicións Laiovento, 2000. Disponível em: <http://www.rbleditora.com/revista/geometria/historia.html>. Acesso em: 12 de set. 2004.
- RICOEUR, Paul. Pour une théorie du discours narratif. In: **D. Tiffeneau (ed.), La Narrativité.** Paris: C.N.R.S., 1980, 3-68.
- SCHOLES & KELLOGG, Robert e Robert. **A natureza da Narrativa.** São Paulo: 1977.
- SILVA, Hélio. **1935 a revolta vermelha.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969. Volume III.
- TAVARES, H. **Teoria literária.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1978.
- TODOROV, T. **Gêneros do discurso.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 1966.
- TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, B. **Teoria da Literatura: formalistas russos.** Porto Alegre: Editora Globo, 1978.
- WELLEK, R. WARREN, A. **Teoria da Literatura.** Lisboa: Europa-América, S/D.
- WERNER, Ruth. **Olga: a história de uma mulher corajosa.** São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1989.
- WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso.** São Paulo: EDUSP, 1995.
- **Meta-História - A imaginação histórica do século XIX.** São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo - EDUSP, 1992.



—— Teoria literária e escrita da história. **In: Estudos Históricos.** Rio de Janeiro, vol.7, n. 13, 1994.

WOLFE, Tom. **The New Journalism.** New York: Harper&Row, 1973.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a historia: Foucault revoluciona a historia.** Brasília: Editora UNB, 1998.

VILAS BOAS, S. **Páginas da vida: a arte biográfica e perfis.** Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.



