

A SHOÁ EM OLGA BENARIO PRESTES, DE JOACIL DE BRITO PEREIRA
SHOAH IN OLGA BENARIO PRESTES, BY JOACIL DE BRITTO PEREIRA

Luciara Lourdes Silva de Assis*

RESUMO

Este artigo pretende analisar a obra *Olga Benario Prestes* (2003), de Joacil de Britto Pereira, com vistas a estabelecer algumas reflexões sobre a representação da Shoá nesse texto, que é um dos vários relatos biográficos sobre a mulher do líder comunista brasileiro Luiz Carlos Prestes e uma das vítimas do nazismo.

ABSTRACT

This article analyzes the work *Olga Benario Prestes* (2003), by Joacil de Britto Pereira, aiming to establish some reflections on the representation of the Shoah in this text, which is one of several biographies about the communist leader's wife Luiz Carlos Prestes and one of the victims of Nazism.

Palavras-chave: Olga Benario Prestes, biografia, *Shoah*

Keywords: Olga Benario Prestes, biography, *Shoah*

Em abril de 2005, em João Pessoa, Paraíba, foi encenada, pela primeira vez, sob direção de Fernando Teixeira, a peça *Olga Benario Prestes*, de Joacil de Britto Pereira, advogado e escritor, membro da Academia Paraibana de Letras. O texto rendera ao autor, três anos antes, a premiação na categoria

* Graduada em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais
luciara@ufmg.br

“Teatro” do Prêmio Literário Cidade do Recife, tendo sido publicado pela Fundação Cultural daquela cidade.

São colocados, em cena, os principais momentos da vida de Olga, desde que conheceu Luiz Carlos Prestes, até sua morte na câmara de gás de Bernburg, Alemanha. Desse modo, o texto dramático constitui um tipo de biografia, que envolve, em sua concepção, tanto uma representação factual do passado, quanto um alto teor de inventividade.

Considerando-se tais elementos, surge uma questão instigante: já que Olga está entre os milhões de vítimas da *Shoah*, que provocou radical transformação no pensamento sobre os limites da representação e da linguagem, como o evento aparece representado na obra, construída entre fato e ficção? Assim, este artigo pretende analisar *Olga Benario Prestes*, a partir da questão proposta, procurando extrair, dela, algumas reflexões.

Fortuna biográfica

Olga Benario Prestes é uma obra pouco conhecida. A apresentação do espetáculo restringiu-se a algumas cidades paraibanas, e o livro também teve circulação reduzida. Mas a peça constitui parte do que poderíamos chamar “fortuna biográfica” de Olga Benario, isto é, o arquivo dos principais relatos (ou retratos) biográficos da personagem.

A primeira biografia de que se tem notícia é *Olga Benario: a história de uma mulher corajosa (Olga Benario: die Geschichte eines tapferen Lebens)*, publicada na extinta República Democrática Alemã (RDA) em 1961. A autora, Ruth Werner, conheceu Olga quando jovem, na militância comunista. Há, também, registros de uma peça teatral sobre Olga, escrita em 1965 por Rachel Gertel e intitulada *Não há tempo para chorar*. Ao que parece, a obra continua inédita no Brasil, tendo sido encontradas pouquíssimas informações sobre ela.[†]

Em 1985, publica-se *Olga*, de Fernando Morais. Até então, segundo o próprio biógrafo, ela era praticamente desconhecida no Brasil, sendo identificada apenas como a mulher de Luiz Carlos Prestes, o líder do

[†] Todas as referências ao texto que foram levantadas têm a mesma origem: um comentário do tradutor Reinaldo Mestrinel na edição brasileira da biografia alemã.

fracassado movimento comunista de 1935. Atualmente em sua décima sétima edição, o livro tornou-se um *best-seller* (tendo alcançado a marca de mais de seiscentos mil exemplares vendidos).

O texto de Werner é anterior à *Olga* de Fernando Morais, mas sua publicação no Brasil (1990) deu-se apenas quando o relato do jornalista brasileiro já era bem conhecido entre os leitores brasileiros. Morais cita, como uma das fontes de pesquisa, os depoimentos que a escritora colheu durante seu trabalho de investigação e que não usou integralmente em seu livro. William Waack (2004, p. 1) chega a afirmar que boa parte da biografia escrita por Morais foi compilada de *Olga Benario: a história de uma mulher corajosa*.

Em 2003, mesmo ano de publicação da peça de Joacil de Britto Pereira, o cineasta Galip Iytanir dirigiu, na Alemanha, o semidocumentário (ou docudrama) *Olga Benario: uma vida pela revolução* (*Olga Benario: Ein Leben für die Revolution*). O filme estreou no Brasil em 2004, no Festival de Cinema do Rio de Janeiro, mas teve alcance bastante restrito e, até o momento, não foi comprado por nenhuma distribuidora, o que impossibilita sua exibição em circuito nacional (ABBADE, 2004, p. 1).

O filme *Olga: muitas paixões em uma só vida* (2004), dirigido por Jayme Monjardim, com roteiro de Rita Buzzar, é uma adaptação do livro de Morais. O longa-metragem teve grande sucesso junto ao público, porém foi recebido com ressalvas pela crítica, principalmente pela semelhança do filme com as telenovelas, especialidade do diretor.

Finalmente, em 2006, estrearam duas produções cênicas sobre Olga Benario Prestes. Em agosto, no Rio de Janeiro, a Companhia Ensaio Aberto apresentou, pela primeira vez, a peça de teatro-documento *Olga Benario: um breve futuro*, sob a direção de Luiz Fernando Lobo. A peça não possui um texto ficcional, utilizando-se unicamente de documentos e cartas organizados em um espaço multimídia.

Já em outubro, a ópera *Olga*, de Jorge Antunes, com libreto de Gerson Valle, estreou no Teatro Municipal de São Paulo. Antes de chegar aos palcos, a obra percorreu um longo caminho. Sua composição iniciou-se em 1987 e

terminou apenas dez anos depois. Apresentada ao maestro Jamil Maluf em 2005, a ópera pôde, finalmente, ser executada, na íntegra, no ano seguinte.

Percebe-se, assim, que o texto de Britto Pereira não é fruto de um empreendimento isolado de reconstrução da vida de Olga, mas insere-se em uma tradição do fazer biográfico da personagem. As obras, em conjunto, ajudaram a construir, em torno dela, um imaginário que lhe conferiu status de heroína da história política brasileira recente. Assim, tendo situado *Olga Benario Prestes* em seu contexto específico, passa-se ao tratamento das questões principais que são objeto deste artigo.

A escrita da vida, ou a vida escrita

A forma literária mais comumente usada na escrita biográfica é a narrativa, o que a faz aproximar-se do romance. Entretanto, é cada vez mais comum o uso de outros meios, como o teatro, o cinema e a fotografia, com seus recursos expressivos próprios, para se contar a história de vida de alguém. Nesse sentido, o caso de Olga é particularmente significativo, pois, como já se viu, os retratos biográficos da personagem pertencem aos mais variados gêneros, tanto literários quanto não literários.

Qualquer que seja, porém, o tipo de linguagem empregada, sempre se tem em mira a grande questão da biografia, que é a da:

tensão constante entre a vontade de reproduzir um vivido real passado, segundo as regras da *mimesis*, e o polo imaginativo do biógrafo, que deve refazer um universo perdido segundo sua intenção e talento criador (DOSSE, 2009, p. 55).

Trata-se, portanto, de um gênero híbrido, que mescla história e ficção. Por um lado, o biógrafo traz à tona, pela escrita, acontecimentos e dados que podem ser comprovados por documentos e relatos testemunhais, remetendo à ideia de autenticidade e veracidade, no sentido do pacto referencial proposto por Lejeune (2008, 36). Por outro lado, para tecer os vários fios de uma existência passada, conferindo-lhe aspecto de unidade e totalidade, o escritor

deverá, necessariamente, recorrer à ficção, que, além de preencher as lacunas deixadas pela documentação, organiza os dados dispersos da pesquisa histórica, formando um todo coeso e coerente.

Algumas abordagens atuais sobre o gênero biográfico têm colocado em discussão essas ideias. O principal questionamento, nesse caso, dirige-se à noção de vida como um tecido contínuo, que, iniciando-se no nascimento, vem a ser arrematada pela morte e, assim, alcança sua totalidade. Criticando fortemente essa visão, advinda do senso comum, Pierre Bourdieu denuncia, em conhecido ensaio de 1986, “a ilusão biográfica”. Segundo ele, pensar na vida como uma história, isto é, como “uma corrida, um *cursus*, uma passagem, uma viagem, um percurso orientado, um deslocamento linear, unidirecional” (2006, 183), é algo problemático porque redutor e insuficiente. Mais adequado seria considerar a vida sob uma perspectiva fragmentária e não linear:

O real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos, porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório (ROBBE-GRILLET *apud* BOURDIEU, 2006, p. 185).

Em que pese a postura excessivamente estruturalista de Bourdieu, evidenciada, no decorrer do ensaio, pela recusa a qualquer historicidade e pertinência do sujeito, suas reflexões sobre a ilusão de continuidade e totalidade da vida representam relevante contribuição ao pensamento sobre a biografia. Pode-se considerar, desse modo, a partir de Bourdieu, que a biografia deve reconstruir, no plano da escrita, a ilusão de vida, ou seja, de continuidade e totalidade, surgindo, daí, a aludida tensão entre ficção e história.

Alguns biógrafos de Olga parecem pretender contar sua vida “tal qual foi” e não se dão conta de que este é o horizonte impossível da biografia, conforme as palavras de Lejeune (2008, p. 39). É o que acontece com Fernando Morais, se consideramos várias de suas afirmações no texto que apresenta *Olga*:

A reportagem que você vai ler agora relata fatos que aconteceram exatamente como estão descritos neste livro. [...] este livro não é a *minha versão* sobre a vida de Olga Benario ou sobre a revolta comunista de 1935, mas aquela que acredito ser a *versão real* desses episódios (MORAIS, 1985, p. XIII-XIX).

Assim, Morais parece não perceber a impossibilidade de reconstituição plena da vida, que, em si, já é uma ficção.

Encontra-se, em Roland Barthes, um gesto teórico e crítico que questiona essa busca de totalidade pelo gênero biográfico. No prefácio, bastante significativo, ao livro *Sade, Fourier e Loyola*, Barthes revisita o conceito de biografia pela elaboração da noção de *biografema*. De acordo com o autor, os biografemas seriam “alguns pormenores, alguns gostos, algumas inflexões” (2005, p. XVII) que diriam melhor do sujeito que uma narrativa exaustiva dos acontecimentos de sua vida. Barthes reconhece, assim, a fragmentariedade do objeto da biografia e tem em mira um sujeito disperso, esburacado, aos pedaços, “um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte” (2005, p. XVII). Esse gesto irá redundar, mais tarde, na escrita do ensaio autobiográfico *Roland Barthes por Roland Barthes*, no qual encontra-se não um relato linear de sua vida, mas fragmentos de uma existência em que não se distingue o vivido do escrito. Para José María Posuelo Yvancos, a forma da obra é bastante adequada àquilo que Barthes queria ser: um contínuo reflexo de traços descontínuos, diversos, fragmentados (2006, p. 215).

Interessa ver, portanto, a partir das questões levantadas, como o real e o ficcional se configuram na representação da *Shoá* no relato biográfico em estudo.

Olga em cena

Joacil de Britto Pereira é conhecido, na Paraíba, pela carreira de advogado e pela autoria de monografias, ensaios e de biografias a que poderíamos classificar como “tradicionalistas” (entre as quais estão *Joaquim*

Nabuco: o libertador de uma raça, Odon Bezerra Cavalcanti: homem de lutas e de letras, Ascendino Leite: escritor existencial). Assim, causou certa surpresa, no meio intelectual paraibano, a publicação de obras dramáticas, estando já o autor em idade avançada. Depois de *A maldição de Carlota* (1998), que tem como protagonista uma sertaneja vivendo o flagelo da seca à época da Revolução Praieira, veio *Olga Benário Prestes*. Antifascista convicto, embora não comunista, Britto Pereira, no prefácio à obra, explica que a escolha pela figura da Olga deveu-se à admiração que nutria por ela e por Prestes, símbolo das vítimas da Ditadura Vargas. Assim, de acordo com Altimar de Alencar Pimentel, a peça é “um libelo dos mais fortes contra o fascismo e, igualmente, singular exaltação a Luiz Carlos Prestes e a Olga” (apud PEREIRA, 2003, p. 10).

A história de Olga na peça, do ponto de vista, estrutural, lembra as tragédias gregas. Isso se deve à presença do corifeu, que, no teatro clássico, tinha a função de reger o coro. O corifeu corresponde à figura do narrador, que, conforme Raimundo Nonato Batista, “conduz e direciona a ação, fixa e define as cenas, estabelece e determina a emoção e a dramaticidade do conflito” (apud PEREIRA, 2003, 16). Assim, o corifeu investe o texto dramático de uma narratividade, além de delimitar seu conteúdo interpretativo.

A peça é dividida em quatro atos, dos quais o último nos interessa mais diretamente. O primeiro segue a trajetória de Olga desde seus treinamentos militares na Rússia, passando pelo encontro com Luiz Carlos Prestes, até a chegada ao Brasil e o momento dos preparativos do movimento comunista de 1935. Curiosamente, não há qualquer referência a um dos feitos mais aclamados de Olga, que, em outros relatos, ocupa lugar de destaque: a liderança da operação que libertou seu antigo namorado, Otto Braun, da prisão de Moabit, na Alemanha. Essa escolha talvez se justifique pelo objetivo manifesto do autor, qual seja, fazer um elogio de Olga e Prestes, concentrando-se, para isso, no curto período de tempo da convivência entre os dois.

No segundo ato, transcorre a eclosão da revolta, que em poucas horas é contida pelas forças a serviço de Getúlio Vargas. O instante crucial desse ato é

o episódio, meses após a fracassada revolução, da prisão de Olga e Prestes. Em uma atitude ousada que se tornou lendária, Olga coloca-se à frente de seu marido para evitar que ele fosse alvejado pelos policiais que invadiram a casa.

O terceiro ato traz os interrogatórios a que Olga foi submetida, a descoberta da gravidez, a passagem pela solitária e o convívio com as companheiras de prisão. É nesse ato, também, que ela recebe a notícia de sua iminente extradição à Alemanha nazista.

Por fim, o quarto ato apresenta o último capítulo da saga de Olga, estendendo-se de seu embarque no navio que a levaria de volta a seu país natal até o anúncio de sua morte feito a Prestes.

Ainda no Brasil, Olga, grávida de sete meses, vislumbra o prenúncio de seu destino. Depois de todos os vãos esforços para se impedir sua deportação, ela é levada pela polícia ao porto do Rio de Janeiro, onde avista um navio cuja “bandeira que tremulava no mastro ostentava uma cruz suástica” (PEREIRA, 2003, p. 100).

O único alento na longa e penosa viagem é a presença da amiga Elise Ewert, a Sabo, que, junto com o marido, Arthur Ewert, fora duramente torturada, em vão, para que revelasse o esconderijo de Olga e Prestes. Um foguista do navio, sem nome e sem rosto, em um gesto humanitário, proporcionava, às duas mulheres, valiosa ajuda: “Quem é esse homem, que toda madrugada nos serve água fresca e nos dá esses minutos de convívio com a natureza?” (PEREIRA, 2003, p. 103). O foguista permanece anônimo e misterioso, mas, para Olga, isso não tinha a menor importância, pois bastaria saber “que é um trabalhador alemão que nos ajuda” (PEREIRA, 2003, p. 103).

Chegando à Alemanha, Olga e Sabo são enviadas à prisão de mulheres da Gestapo, onde são separadas. Pouco tempo depois, Olga dá a luz. Em carta que o marido não receberia, Olga lhe diz: “Carlos, nossa filha. [...] Dar-lhe-ei o nome de Anita Leocádia para homenagear duas heroínas: Anita Garibaldi e a sua mãe, que você me ensinou a admirar” (PEREIRA, 2003, p. 105). Olga poderia ficar com Anita enquanto pudesse amamentá-la e, para isso, precisava alimentar-se da indigesta comida que lhe ofereciam.

Ao final de janeiro de 1938, quando Anita contava um ano e dois meses, Olga foi brutalmente separada de sua filha e não pôde saber sequer para onde ela seria levada. Na peça, esse episódio aparece retratado com grande carga de dramaticidade:

A corajosa mulher que não puderam dobrar pela tortura arrastava-se agora pelo chão e soluçava como Raquel chorou seus filhos e não queria ser consolada. Olga ficou no mais profundo desespero (PEREIRA, 2003, p. 113).

A imagem de Olga que perpassa todo o texto é a de uma mulher firme, decidida, incapaz de se abalar mesmo diante das maiores adversidades. Contudo, os nazistas conseguiram atingir seu lado mais frágil: a maternidade. É bastante significativa, nesse sentido, a evocação da profecia de Jeremias:

Assim diz o Senhor: Ouvia-se um clamor em Ramá, lamentação e choro amargo. Raquel chora seus filhos e não se deixa consolar a respeito deles porque já não existem” (Jr 31, 15).

De acordo com Suzana Chwartz, nessa passagem, “Raquel emerge da sombra do esquecimento como *mater dolorosa* que pranteia seus filhos, no caso, todos os filhos de Israel, levados ao exílio da Babilônia” (2008, p. 1). Olga lança um suspiro de dor, ainda que cheio de esperança na derrota do inimigo: “Anita, Anita... Desde quando os nazistas ficarão assim temporariamente vitoriosos sobre nós?” (PEREIRA, 2003, p. 114).

Olga só veio a conhecer o destino de sua filha no mês seguinte: por meio de carta, respirou aliviada ao saber que Anita estava em segurança com a avó e a tia. Mas, logo depois, houve nova vitória dos nazistas: a transferência de Olga para Ravensbruck, o maior campo de concentração nazista para mulheres, localizado ao norte de Berlim.

Aqui, chama a atenção a concisão da narrativa sobre o período em que Olga esteve presa em Ravensbruck até ser morta na câmara de gás em

Bernburg. O relato desses acontecimentos resume-se a uma fala do corifeu composta por poucas linhas. Ao contrário de outras biografias, *Olga Benário Prestes* passa rapidamente sobre o cotidiano de Olga no campo:

O médico nazista Fritz Mennecke selecionava as que estavam aptas para o trabalho de doze horas por dia, sem remuneração, utilizadas no esforço bélico do Reich. Hitler se preparava para invadir a União Soviética. As prisioneiras que não tinham condições orgânicas seriam enviadas à câmara de gás” (114).

O fato que mereceu maior destaque no trecho foi a visita de Heinrich Himmler, chefe das tropas da SS, insultado por uma voz feminina anônima, vinda de um dos pavilhões de prisioneiras. Impingiu-se, por isso, uma dura punição a oitenta judias e comunistas, suspeitas do ato: a reclusão à solitária.

O relato da morte de Olga passa quase despercebido, entre a visita de Himmler e a libertação de Prestes:

Pouco depois, na Páscoa daquele ano [1942], duzentas mulheres, chamadas pelos autos falantes [*sic*], entre elas Olga Benário Prestes, foram levadas de caminhão, para a morte. Passados três anos, em 18 de abril de 1945, decretou-se a anistia no Brasil e o Secretário do Partido Comunista Brasileiro, Luiz Carlos Prestes, saiu da prisão (PEREIRA, 2003, p. 115).

Diante das várias questões suscitadas pela *Shoá*, essa *rapidez* revela-se provocadora e digna de reflexão.

Já foi ressaltada, neste artigo, a noção de “real” como algo fragmentário, descontínuo. Conforme nos lembra Márcio Selligmann-Silva: “o ‘real’ é – em certo sentido, e sem incorrer em qualquer modalidade de relativismo – sempre traumático” (1999, p. 41). Isso se torna ainda mais agudo em relação à literatura de testemunho: quem viveu o trauma da *Shoá* vê-se diante de um excesso de realidade tão terrível que sente, ao mesmo tempo, a necessidade

de narrar a experiência e a impossibilidade de fazê-lo por causa da insuficiência da linguagem.

Segundo Seligmann-Silva, é preciso manter um conceito aberto sobre a noção de testemunha: “não só aquele que viveu um ‘martírio’ pode testemunhar: todos o podem” (1999, p. 41). Assim, as obras produzidas não pelos sobreviventes, mas por aqueles que se dispõem a contar as histórias dos que “tocaram o fundo” (LEVI, 1988, p. 91) podem dar testemunho das atrocidades cometidas pelo nazismo, embora esse relato seja radicalmente diverso daquele do sobrevivente.

Dessa forma, os filmes, as narrativas e outros tipos de obras sobre a Shoá formam um arquivo de textos que denunciam o horror nazista, advertindo-nos da necessidade de “não esquecer de lembrar” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 61). Entretanto, é preciso também cuidar para que a catástrofe não se transforme em objeto da indústria do entretenimento (e do esquecimento) e, assim, venha a sofrer uma estetização, isto é, tornar-se algo digerível, palatável e, até mesmo, estético. Adorno, já em 1949, alertava a respeito desse perigo: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie” (ADORNO apud GAGNEBIN, 2006, p. 98). Jeanne-Marie Gagnebin recorda-nos que a recepção da sentença foi bastante infeliz, como se ela significasse a negação pura e simples da poesia moderna. Mas, no contexto do ensaio em que aparece (“Crítica à cultura e à sociedade”), ela sinaliza a necessidade de um posicionamento crítico diante da cultura depois dos acontecimentos inimagináveis da Segunda Guerra Mundial. Gagnebin mostra que, em Adorno, a instância ética, nascida da indignação diante do horror, orienta sua reconstituição estética. Para ele, a razão humana não pode permanecer a mesma após Auschwitz, pois o que de mais nobre existe no homem é necessariamente afetado pelo aniquilamento dos corpos, pela negação ao direito de estar vivo. Assim, a criação em arte não deve atuar apenas no sentido de rememorar os mortos, mas também no de acolher o sofrimento sem palavras nem conceitos. A representação sem imagens, a impossibilidade de sentido, são as linhas que orientam uma nova estética.

Assim, pode ser que Britto Pereira, consciente dessas questões, tenha optado por retratar a vida de Olga em Ravensbruck e sua morte de maneira sutil, para não cair, talvez, no outro extremo, isto é, de construir uma cena que conferisse leveza ou beleza à catástrofe. Dessa forma, mesmo que não tivesse elementos para recompor tais fatos, ele não se renderia à tentação de usar a imaginação para recriá-los ficcionalmente. É o que parece acontecer, por exemplo, no filme *Olga*, de Jayme Monjardim. A cena final mostra a personagem de pé, com o olhar firme, dentro da câmara de gás, enquanto os outros supliciados se contorcem e gritam.

A obra *Olga Benario Prestes* apresenta, pelo teatro, fragmentos da vida da personagem, privilegiando o período da convivência com Luiz Carlos Prestes e o nascimento de sua filha, Anita. Não procura ser uma biografia totalizante, mas reconstrói as passagens consideradas, pelo autor, mais significativas. Percebe-se que a reconstituição histórica dos fatos é entremeada pela ficção, e parece até mesmo que, na peça em questão, houve uma maior liberdade imaginativa em relação a outros retratos biográficos. O texto percorre a vida de Olga em Ravensbruck e sua morte de maneira breve, quase como uma menção, deixando, no lugar, um silêncio sem palavras nem conceitos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABBADE, Mario fanaticc. *Olga Benario: uma vida pela revolução*. *Omelete*. [s.l.], 27/09/2004. Disponível em: [<http://omelete.com.br/cinema/iolga-benario-uma-vida-pela-revolucao/>]. Acesso em: 15/05/2010.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier e Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA Marieta de Moraes (org.). *Usos e abusos da história oral*, 8 ed., Rio de Janeiro, FGV, 2006. p. 183-191.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo, Edusp, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne-marie. Após Auschwitz. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.). *História. Memória. Literatura: O testemunho na era das catástrofes*, Campinas: Editora Unicamp, 2006. p. 89-110.

LEJEUNE, Philippe; NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MORAIS, Fernando. *Olga*. 9 ed. rev., São Paulo: Alfa-Omega, 1986.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

PEREIRA, Joacil de Britto. *Olga Benario Prestes*. Recife: Fundação Cultural Cidade do Recife, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). A literatura do trauma, *Cult*, São Paulo, n. 23, junho, 1999.

_____. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: _____. (org.). *História. Memória. Literatura: O testemunho na era das catástrofes*, Campinas: Editora Unicamp, 2006. p. 59-88.

CHWARTZ, Suzana. Dá-me filhos senão estou morta: a concepção na Bíblia Hebraica. *Arquivo Maaravi*. Belo Horizonte, v. 1, n. 2, março, 2008. Disponível em: [<http://www.ufmg.br/nej/maaravi/artigosuzanachwartz-torah.html>]. Acesso em: 15/05/2010.

WAACK, Willian. Olga não tinha saída. *Época*. São Paulo, edição 326, 16/08/2004. Entrevista concedida a Martha Mendonça e Elisa Martins. Disponível em: [<http://arteculturaneuws.com/olga.htm>]. Acesso em: 15/05/2010.

YVANCOS, José María Pozuelo. *De La autobiografia: Teoria y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006.