

sessões do  
**MAGINARIO**

ano XVI | n25 | 2011/1



# 9

## Olga: uma análise das críticas feitas ao filme

Mateus Dias Vilela<sup>1</sup>



**Resumo:** O texto a seguir analisa as críticas recebidas pelo longa-metragem *Olga* (2004), bem como, sua recepção pelos alemães. O filme que teve uma grande bilheteria no Brasil, não teve a mesma aceitação na Alemanha, onde foi lançado dois anos depois, em 2006. Ademais, a maioria dos sites, jornais e revistas que possuem espaço para a crítica fílmica condenaram o uso de uma linguagem estética televisiva (no uso excessivo dos closes, por exemplo) e o afastamento da realidade (visto que o filme se vendia como uma história fiel aos fatos históricos).

**Palavras Chave:** Olga; crítica; imagem; história; identificação.

**Abstract:** This paper analyzes the review received by the feature film *Olga* (2004), as well as its reception by the Germans. The film had a big box office in Brazil, did not have the same acceptance in Germany, where it was released two years later, in 2006. In addition, most sites, newspapers and magazines that have space for critical film condemned the use of an aesthetic language television (the excessive use of close-ups, for example) and detachment from reality (since the film was sold as a true story to historical fact).

**Keywords:** *Olga*; review; image; history; identification.

## Introdução

Olga Benário Prestes (1908-1942) nasceu numa família com excelentes condições financeiras: seu pai era advogado e sua mãe da alta sociedade. Alemã, com ascendência judaica, aos 15 anos se alia à Juventude Comunista, desagradando assim, seus pais. Vem ao Brasil, aos 26 anos, através de uma designação do partido Internacional Comunista para apoiar a ramificação ideológica brasileira.

Na função de guarda-costas, Olga conhece Luís Carlos Prestes<sup>2</sup>, por quem se apaixona e mantém um relacionamento dando origem, futuramente, a Anita Leocádia Prestes, filha do casal. Mesmo grávida, durante a Era Vargas, é deportada para a Alemanha nazista, onde morre em um campo de concentração alguns meses após o nascimento de sua única filha. Enquanto isso, Prestes permanece preso no Brasil por aproximadamente dez anos.

Essa história gerou duas biografias: uma por Ruth Werner, *Olga Benario*, em 1984 e outra em 1985, por Fernando Morais, intitulada *Olga*. A história rendeu ainda um documentário feito na Alemanha pelo cineasta Galip Iyitanir, intitulado *Olga Benário – uma vida pela revolução*<sup>3</sup> (2004). No Brasil, tem-se, por fim, o longa-metragem “*Olga*”, também de 2004, do diretor Jayme Monjardim. O filme teve uma grande bilheteria: cerca de 390 mil pessoas no primeiro final de semana e mais de três milhões<sup>4</sup> durante o tempo em que esteve em cartaz. Ficou assim, entre os dez filmes brasileiros mais assistidos de 2004, tornou-se a aposta brasileira a concorrer aos indicados à melhor filme estrangeiro no Oscar, além de ter vencido diversos prêmios em festivais nacionais.

## *Olga* e a crítica: a linguagem imagético-televisiva

Análise fílmica não é uma tarefa fácil. Francis Vanoye (1994), ao tratar desse assunto revela as dificuldades de analisar um filme, principalmente, devido à impossibilidade de citar a imagem. Roland Barthes (1990, *apud* Fonseca, 2002, *online*<sup>5</sup>) fala também da multiplicidade de sentidos da imagem e de como uma análise, sempre reducionista, nunca dá conta de sua real complexidade. Ainda, segundo Vanoye, analisar um filme é “decompô-lo em seus elementos constitutivos [...] em seguida, [...] estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo” (1994, p. 15). Portanto, uma crítica fílmica não se constitui uma tarefa simples.

As críticas feitas pelos veículos de comunicação nacionais, apesar da boa recepção por parte dos públicos, não foram positivas. As análises negativas mais recorrentes feitas ao filme de Monjardim são com relação à linguagem imagético-televisiva usada no filme, o afastamento da realidade – visto que o filme se anuncia como fiel aos fatos – e a péssima recepção por parte da imprensa e dos públicos alemães.

Apesar de muitas críticas<sup>6</sup> colocarem o filme como tecnicamente bem construído, em questão de luz, cenário e figurino, muitas são as críticas<sup>7</sup> que creditam a linguagem visual-televisiva utilizada no filme, ao fato do diretor do longa, Jayme Monjardim, ter vasta experiência com programas televisivos, e nenhuma com cinema: *Olga* (2004) foi seu primeiro filme. Os críticos destacaram ainda, de forma depreciativa, o uso

excessivo de *closes*<sup>8</sup>, de planos e contraplanos<sup>9</sup> nos diálogos e de música incidental em quase todas as cenas. Mariane Morisawa (2004), da revista IstoÉ Gente, declarou:

[...] *Olga*, o filme brasileiro mais esperado do ano, baseado no best-seller de Fernando Morais, não transfere para o cinema o cuidado visual que Monjardim mostra na tevê. O diretor acha que não existe diferença entre os dois. O problema é que o excesso de closes e sequências em plano e contraplano [...] perfeitos para a tevê, sobressaem na tela grande e empobrecem o filme. (Morisawa, 2004, Revista IstoÉ Gente, *online*<sup>10</sup>).

Tratando sobre as diferenças entre as mensagens de cada meio, Marshall McLuhan (1964), explica que o “meio é a mensagem” porque ele controla e configura as proporções e as formas das ações humanas. O autor cita no livro *Os meios de comunicação como extensões do homem*, Kenneth Boulding, ao afirmar que o significado de uma mensagem é a mudança produzida por ela na imagem.

Atribuindo essa importância aos meios – que também são as mensagens –, McLuhan põe as tecnologias como elementos centrais nas mudanças de como percebemos as mensagens e de como moldamos nossos comportamentos. Acrescenta, ainda, que todo meio afeta de um “golpe o campo total dos sentidos” (McLuhan, 1964, p. 63). Dessa forma, o autor explicita que cada mensagem é dependente do meio pelo qual ela é produzida, alterando assim, a forma como percebemos as informações transmitidas.

McLuhan (1964) sobre a diferença entre as estéticas e as possibilidades do cinema

frente à televisão afirma que comparado a outros meios, o cinema, “tem o poder de armazenar e transmitir uma grande quantidade de informação” (1964, p. 323). Em uma única tomada é capaz de apresentar uma série de elementos que outros meios necessitariam de mais tomadas ou espaço em tela. Fazendo uma comparação entre a qualidade da imagem na televisão e no cinema, o autor estabelece que a TV é capaz de representações grosseiras devido a baixa definição das imagens. Sendo assim, a crítica feita ao filme sobre o uso de uma linguagem visual excessivamente televisiva está em sintonia com as ideias de McLuhan, ao defender que cada meio tem suas possibilidades e limitações e que não há necessidade, então, de trazer as limitações da televisão ao cinema.

Discordando das ideias do diretor do longa, Jayme Monjardim<sup>11</sup>, que defende que a imagem da televisão e do cinema são a mesma coisa, só diferindo pelo tamanho, temos Arlindo Machado (1988). Para o autor, além do modo de gravação das duas imagens serem diferente, o cinema trabalha com a verossimilhança, enquanto a televisão exibe a enunciação da imagem pelos meios técnicos em prejuízo do ilusionismo de realidade. O teórico aborda ainda os planos, afirmando que a televisão é o meio dos primeiros planos (*close*): “se no cinema o primeiro plano é o quadro estranho que mutila a continuidade da cena ilusionista, na televisão trata-se do quadro natural, sem o qual nenhuma imagem figurativa se sustenta” (Machado, 1988, p.48). E acrescenta:

Ora, dentro da tradição figurativa, fazer uma opção radical pelo primeiro plano significa incorporar na própria estrutura os deslocamentos que tal quadro determina. [...] “Cabeças cortadas” era então o nome que se dava a essas estranhas aparições, em que o rosto humano surgia degolado e ampliado

em proporções descomunais. Com o tempo, ele acabou sendo assimilado à linguagem do cinema, mas como um recurso acessório dentro da hierarquia dos planos: um primeiro plano só poderia ser mostrado depois que um plano geral ou um plano de conjunto o situasse num espaço-tempo determinado. [...] O seu campo visual extremamente fechado torna visível o recorte: suprime a profundidade de campo e faz desintegrar a homogeneidade e a continuidade da cena perspectiva clássica (Machado, 1988, p.49).

Dessa forma, *Olga* (2004), ao usar largamente os primeiros planos, abandona as possibilidades técnicas do meio em que está inserido: o cinema, em detrimento da linguagem visual de outro meio, ou seja, a televisão. Essa escolha estética pode ter sido usada por dois fatores: pela experiência do diretor, Jayme Monjardim, em televisão (o que pode ter viciado seu olhar) ou pode ter sido uma escolha estética, visto que o público brasileiro tem mais contato com a televisão e, dessa forma, a linguagem imagética seria de mais fácil absorção, não causando qualquer tipo de estranhamento.

### **Olga e o afastamento da realidade**

Outra crítica constante foi o afastamento da realidade e, até mesmo, uma tentativa de “romanceamento” da histórica ao se utilizar de arquétipos extremamente bem delimitados como: o vilão (Getúlio Vargas), o mocinho (Prestes) e a mocinha (Olga Benário). O crítico de cinema da Folha de São Paulo, José Geraldo Couto, ao classificar o filme comenta, entre outras coisas, a posição maniqueísta do filme em mostrar o então presidente, quase como um mafioso, enquanto que o partido, ou antes, os ideais comunistas, como livres de qualquer mácula. É interessante notar que durante todo o filme Getúlio Vargas (Osmar Prado), não se refere nenhuma vez aos

comunistas. Todas as referências são somente a Prestes.

O fato do filme não se aprofundar na questão histórica da ditadura militar, do nazismo e do comunismo pode ser justificada, segundo Cristiane Gutfreind (2009, *online*<sup>12</sup>), pela dificuldade que as sociedades que passaram por períodos ditatoriais têm de reconstrução desse contexto:

Os chilenos ainda hoje tentam compreender o Chile de Pinochet, os franceses têm posições controversas com o regime de Vichy, os alemães possuem muitas dificuldades com o passado hitlerista e nós, brasileiros, com os anos de governo militar. Esses impasses e questionamentos se acentuam, principalmente, a partir do momento que essas sociedades assumem valores contrários aos do Estado autoritário. No caso do Brasil, podemos afirmar, baseando-nos em Daniel Aarão Reis (2005), que a ditadura deixou como herança uma cultura autoritária reatualizada, reforçando as diferenças econômicas, políticas e sociais. Paralelamente, podemos também ressaltar as dificuldades em representar os horrores de períodos autoritários no cinema e nas artes de forma geral (Gutfreind, 2009, *online*<sup>13</sup>, p.132).

Apesar da crítica colocar de forma negativa as mudanças de alguns elementos perante a biografia, autores como Kracauer (2006) e Godard (1998) veem essas alterações como imanentes ao meio. Os teóricos colocam essa capacidade de subversão do cinema como possibilidade de “abrir campos para várias frentes diferenciadas” (*apud* Gutfreind, 2009, p.139). O papel do diretor é decisivo nessas alterações: ele acaba por imprimir perspectivas pessoais na tela ao passo que constrói as cenas em que as personagens atuarão. Assim, qualquer filme apresenta-nos um

aspecto da história a ser contada, a impressão de quem o produz e um universo daquela realidade. Cristiane Nova (1999 *apud* Fischer, 2010, *online*<sup>14</sup>) crê que qualquer filme, seja ele baseado em fatos reais ou não, não faz parte da realidade, mas sim de representações, narrativas fracionadas, selecionadas e, por conseguinte, uma construção do real.

Para Sergei M. Eisenstein (*apud* Andrew, 1989), a montagem seria o principal elemento do filme, é o que dá significado aos planos puros. Dessa forma o autor ratifica que os filmes não podem ser vistos como uma representação fiel da realidade, visto que dependendo da montagem dos planos, a montagem pode produzir diferentes conceitos. Seria então a linguagem criada por esse recurso técnico que, segundo o teórico, nos levaria a uma verdadeira análise do funcionamento da sociedade. Resumindo, mesmo o documentário, ou a película baseada em fatos reais é uma *construção*.

Autores como Dziga Vertov (*apud* Kornis, 1992, *online*<sup>15</sup>) só admitiam o cinema documentário como capaz de representar a realidade e manter fidelidade ao mundo real. Nos anos de 1970, Marc Ferro (1976) se pronuncia sobre essa polêmica refutando as ideias de que o documentário tenha a capacidade de tradução da realidade (ante ao filme histórico ou algo filme ficcional). Para o autor, mesmo os filmes ficcionais ou de contexto históricos devem ser motivos de análises e, assim como Eisenstein, Ferro enxerga todos os tipos de filmes como uma construção.

Até mesmo o conhecimento histórico, e nisso ele se assemelha com o cinema, é uma interpretação de um tema. Através de depoimentos, e mesmo através dos historiadores, sempre se exprime apenas uma leitura dos fatos. Cabe mencionar que nenhuma fonte histórica possui a verdade absoluta ou é isenta

de constatação. François Hartog (1999 *apud* Fonseca, 2002, *online*<sup>16</sup>) aborda essa questão citando Heródoto que teve muitas de suas teses e afirmações desmentidas por escavações e pesquisas mais aprofundadas. O que Hartog chama atenção é ao fato de que não se deve invalidar as ideias e as concepções de Heródoto sobre os fatos que posteriormente foram desmentidos, mas sim, entender através desse fato como *o pai da história* e os gregos viam ou pensavam determinados fatos. Rosenstone (1995) atribui aos filmes históricos a possibilidade de mais de uma interpretação sobre o fato ou o evento histórico, transmitindo, assim, a ideia de mundo múltiplo e complexo.

Marc Ferro (1992) esclarece ainda que, obviamente, todos sabiam que ninguém escrevia a história inocentemente, mas que todo esse julgamento parece ter sido descartado, ou não analisado, até o século XX. O autor comenta o modo como as escritas históricas eram cheias de adjetivações corroborando com a teoria de que os historiadores não usavam de objetividade alguma: “*Dever glorioso, heróis mesmo envolvidos pela lenda, nobres causas, unidade da pátria, leis sagradas que nos fazem livres, soldado, esses termos, esses princípios são encontrados em [...] toda a Europa*” (Ferro, 1992, p.81).

Rosenstone afirma, ao falar dos filmes históricos, que, não importando o tema, se nazismo, comunismo ou ditadura sempre no final a ideia transmitida é de que estamos melhor:

Não importa qual o filme histórico, se o tema é escravidão ou holocausto. A mensagem trazida na tela é quase sempre que as coisas estão melhorando ou ficaram melhor ou ambos. [...] Geralmente, a mensagem não é direta. Um filme sobre os horrores do holocausto ou a queda de certos movimentos idealistas ou radicais, pode na verdade ser

uma refutação através de um exemplo – *counterexample* – (Rosenstone, 1995, p.56).

Robert Rosenstone ainda alerta que o cinema e a televisão, através de séries históricas, documentários e filmes sobre determinados períodos da história são usados pelos públicos como principal fonte de informação. O autor ainda complementa que:

[...] não são o excesso de ficção ou a falta de rigor as duas maiores transgressões do cinema à concepção tradicional da História. Muito mais problemática é sua tendência a comprimir o passado e a convertê-lo em algo fechado, mediante uma explicação linear, uma interpretação exclusiva de uma única concatenação de acontecimentos. Esta estratégia narrativa nega outras possibilidades, rechaça a complexidade de causas e exclui a sutileza do discurso histórico textual (Rosenstone, 1998, p.106).

Dessa forma, julgar um filme pela sua reconstituição histórica é creditar ao fato fílmico uma capacidade de recriação ou janela para o passado, característica que não é própria do meio. Se nem mesmo a história conseguiu ser fiel aos fatos, visto que existe sempre o fator subjetivo nas escritas e nos depoimentos, *Olga* (2004) também carrega essa característica de *interpretação da realidade* e os afastamentos da biografia, não constituem assim, um demérito do longa.

### **Olga e a recepção na Alemanha**

Cabe tratar, por fim, da recepção que o filme de Monjardim teve na Alemanha. Segundo o site Deutsche Welle<sup>17</sup> a versão cinematográfica do *best-seller Olga*, não empolgou a crítica ou mesmo os públicos. A visão do filme para os alemães foi de desperdício de uma grande história.

O site ainda revela que não foi por falta de *marketing* e divulgação que o filme obteve um público reduzido: o filme teve estreia no Cinemaxx de Berlim, em 2006, com a presença de Fernanda Torres, mais 400 convidados VIP's, além de duas resenhas no popular jornal alemão Bild. Apesar de promocional a resenha do jornal não se conteve e realizou algumas críticas ao formato do filme:

[...] Muito sentimental, mas sem direito a arte sutil. O filme "*Olga*", para cinéfilos e pessoas de gosto mais apurado pode ser visto como "brega", mas, sem dúvidas, é emocionante e tão tocante que, apesar da falta de realização artística, não é facilmente esquecido (Rothschild, Jornal Bild, 2006, *online*<sup>18</sup>, minha tradução).

Diferente do *tipo* de narrativa do filme de Monjardim, na Alemanha, observa Gutfreind (2011), há uma tendência de filmes que tratam do holocausto de uma forma quase arrependida, numa tentativa de remissão. Exemplos disso são os filmes *A Queda! As Últimas Horas de Hitler*<sup>19</sup> (2004) de Oliver Hirschbiegel, *O nono dia*<sup>20</sup> (2004) de Volker Schlöndorff e o documentário *Eu fui a secretária de Hitler*<sup>21</sup> (2002) de André Heller. Essa necessidade de revisitação do passado, para Siegfried Kracauer (1988), serve como um modo de exorcizá-lo, ou antes, corrigir os erros do passado. Dessa forma, *Olga* (2004), por abordar o nazismo de uma forma mais agressiva, visto que foi através dessa ideologia que a protagonista foi morta, não auxilia o espírito alemão a se redimir da culpa pelo holocausto, além de trazer novamente à memória as atrocidades da Alemanha nazista.

Andreas Huyssen (2000) vê a memória como uma das maiores preocupações das sociedades ocidentais e partindo do pressuposto que ela é construída, e que os filmes alemães

têm criado uma memória do holocausto mais próxima do arrependimento e, até mesmo, do desconhecimento dos atos praticados durante o nazismo<sup>22</sup>, um filme como *Olga* (2004), que não mostra a visão dos alemães sobre o Holocausto e sim o ponto de vista de uma vítima do regime, de certa forma se coloca como uma "prova da incapacidade da civilização ocidental de praticar a anamnese, de refletir sua inabilidade constitutiva para viver em paz com diferenças" (Huyssen, 2000, p.13). Ou seja, o filme brasileiro, por mais que foque nas relações sentimentais de Olga (com Prestes e Anita) se coloca como prova da incapacidade humana e da culpabilidade alemã durante o nazismo.

Apesar de ser anunciado como um filme contra o esquecimento, *Olga* (2004), foca mais na lembrança dos laços afetivos entre a protagonista e Prestes/Anita, do que nos fatos históricos, que permanecem em segundo-plano. Sobre essa relação entre lembrança, ou antes memória e esquecimento, Huyssen discorre:

Com frequência crescente, os críticos acusam a própria cultura da memória contemporânea de amnésia, apatia ou embotamento. Eles destacam sua incapacidade e falta de vontade de lembrar, lamentando a perda da consciência histórica. A acusação de amnésia é feita invariavelmente através de uma crítica à mídia, a despeito do fato de que é precisamente esta [...] que faz a memória ficar cada vez mais disponível para nós a cada dia. Mas e se ambas as observações forem verdadeiras, se o aumento explosivo da memória for inevitavelmente acompanhado de um aumento explosivo do esquecimento? E se as relações entre memória e esquecimento estiverem realmente sendo transformadas, sob pressões nas quais as novas tecnologias da informação, as políticas midiáticas e consumismo desenfreado estiverem começando a cobrar o seu preço?

Afinal, e para começar, muitas das memórias comercializadas em massa que consumimos são "memórias imaginadas" e, portanto, muito mais facilmente esquecíveis do que as memórias vividas (Huyssen, 2000, p. 18).

Essa revisitação ao passado, também chamada de moda *retrô*, para Marc Ferro (1992), está ligada ao espírito questionador das ideias e das certezas. O autor complementa afirmando que essa postura é a marca de nosso tempo. A cultura paralela foi, através do desenvolvimento da indústria audiovisual, para o teórico, a grande responsável pelo questionamento dos saberes e dos comportamentos tradicionais, transformando as relações entre a história e os públicos e ajudando os estudiosos a enxergarem os fatos com um maior grau de subjetividade, abolindo as ideias absolutistas.

Outro fator que pode justificar o fato do mesmo filme ter feito sucesso num país e não ter feito em outro é a subjetividade do cinema. Rudolf Arnheim (*apud* Aumont, 2006) insiste no fato que nossa visão não é reduzida ao simples ato de enxergar, mas que carrega consigo uma série de elementos além do sentido visual, o que pode explicar visões diferentes do mesmo filme e as opiniões divergentes.

Ainda sobre a subjetividade do cinema, ao se referir ao efeito-movimento cinematográfico, Hugo Münsterberg (*apud* Aumont, 2006, p.225) acrescenta a ideia de *arte do espírito*, que se soma os conceitos de atenção, de memória, de imaginação e de emoção ao fato fílmico. Dessa forma, o cinema seria da ilusão do movimento, à parte psicológica (e subjetiva), algo que transcende a tela de projeção, não existindo nem na película, nem no écran, mas no espírito de cada espectador. Apesar dessas ideias acima elencadas sobre a sétima arte terem sido revisitadas e evoluírem, não são, ainda hoje,

ultrapassadas.

Outro motivo que pode justificar a rejeição à película é a *identificação*. Jacques Aumont (2006) esclarece que na teoria psicanalítica, a identificação ocupa um lugar central: “[...] é ao mesmo tempo, o mecanismo de base da constituição imaginária do eu e o núcleo, o protótipo, de um certo número de instâncias e de processos psicológicos posteriores pelos quais o eu [...] vai continuar a diferenciar-se” (Aumont, 2006, p.244).

O autor explica ainda conceitos como identificação primária e secundária. A primária seria a que o espectador se identifica como próprio olhar e se coloca como foco da representação. O sujeito sente como se tudo acontecesse com o intuito de ser visto pelo seu olho. O espectador assume assim um lugar único onde ele pode observar todas as cenas sem qualquer esforço. Já a identificação secundária é a que possibilita a identificação por representação. É em primeiro lugar a capacidade do sujeito de identificar-se com o sujeito da visão, com o “olho da câmara”.

A identificação é ainda necessária a uma série de fatores, como à narratividade. Os espectadores são muito mais atrelados à história do que à técnica usada. Dessa forma a identificação atua tornando a narrativa fílmica coerente ou não. A identificação depende também de questões situacionais e territoriais, como Jacques Aumont (2006) discorre:

A identificação é, portanto, uma questão de lugar, um efeito de posição estrutural. Daí a importância da situação como estrutura de base da identificação em uma narrativa de uma narrativa de tipo clássico: cada situação que surge no decorrer do filme redistribui os lugares, propõe uma nova sede posicionamento das relações intersubjetivas dentro da ficção (Aumont, 2006, p.270).

Partindo do conceito de identificação secundária, que remete, entre outras coisas, a empatia dos públicos com as personagens, podemos dialogar sobre a falta de identificação dos alemães com a protagonista, Olga Benário. Essa falta de identificação ajuda-nos a entender a rejeição do filme na Alemanha e é necessário frisar a questão de que a história do longa-metragem gira em torno de uma alemã de ascendência judaica.

Pierre Sorlin (1974) ao discorrer sobre a vida dos judeus na Europa explica que esse povo foi duramente perseguido e as cidades que aceitavam sua presença impunham uma série de duras limitações. Durante o século XII, por exemplo, as sociedades começam a isolá-los e, no decorrer do tempo, a forma com que coíbiam os judeus a estabelecerem-se em guetos<sup>23</sup> ficou cada vez mais severa e agressiva. Inclusive uma forma de reconhecimento foi instaurada, em 1215, para reconhecer quem era judeu: os homens deveriam usar um chapéu especial e as mulheres um véu.

O autor esclarece que o pensamento dos alemães, ascendentes da maioria dos públicos alemães que rejeitaram o filme *Olga* (2004), era de que faziam parte uma raça superior, herdeiros de uma tradição original que deveria ser preservada mediante a eliminação de toda e qualquer impureza: “Tudo que é estranho, tudo que foi introduzido na história de um povo sem uma razão profunda, torna-se um elemento doentio e deve ser extirpado se o povo quiser subsistir” (Göerres<sup>24</sup>, 1810 *apud* Sorlin, 1974, p.50).

Diante desse contexto e dos problemas sociais, além da falta de emprego começou-se um estado de culpabilidade aos judeus por todos os problemas que estavam acontecendo na Alemanha e, praticamente em todo o mundo. O ministro alemão Paul J. Goebbels<sup>25</sup>, por exemplo,

(1945 *apud* Sorlin, 1974) comentou que quem levou os russos, os ingleses e os americanos à guerra foram os judeus, além de, levar milhares de pessoas à morte em combates, sem esperanças, contra o povo alemão. Mais ainda, a população judia era vista como o inverso da alemã. De modo que, quanto mais o judeu fosse humilhado mais o ariano se sentiria exaltado. Os alemães mediam sua força pela fraqueza dos judeus (Sorlin, 1974, p.89).

Segundo Maffesoli (2001) a cultura de um povo pode ser identificada por meio das grandes obras de cultura, tanto na literatura, cinema, como também, nos fatos da vida cotidiana. E sendo assim, o imaginário “permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera. [...] É uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável (Maffesoli, 2001, p.75). Dessa forma, através de toda essa digressão histórica da imagem do judeu na sociedade europeia, mais especificamente na Alemanha, – e visto que a queda de Berlim e o subsequente suicídio de Hitler que anunciaram o fim do nazismo em 1945 tem apenas 66 anos – e das temáticas dos filmes alemães já mencionados é possível imaginar que a sociedade alemã atual tenda a uma rejeição desses princípios nazistas e anti-semitas, bem como uma vergonha à ideologia nazista, visto que o nazismo não teria obtido resultado algum se o povo não estivesse decidido a dar-lhes ouvidos. “Temiam a guerra civil, tinham medo da fome, duvidavam de sua unidade nacional e queriam provar a si próprios sua superioridade” (Sorlin, 1974, p.91).

### Considerações Finais

Portanto, das críticas feitas ao filme *Olga* (2004) verifica-se que somente a menção à linguagem visual-televisiva da película encontra



embasamento. Percebe-se através das teorias de McLuhan (1964) e Arlindo Machado (1995) uma negação das possibilidades do meio com qual o filme trabalhava: o cinema. Por ter vasta experiência com TV, o diretor preferiu usar dos *closes*, que certamente favorecem o apelo à emoção dos públicos, visto que o filme é carregado de melodramaticidade. Jacques Aumont (2008) comenta a importância da sutileza nas películas, o que no primeiro longa metragem de Jayme Monjardim, de fato, não encontramos.

Já sobre o afastamento histórico do filme, são várias as teorias e os autores que, além de subjetivarem a própria história e as fontes tidas como verdadeiras, ainda afastam o fato fílmico dessa necessidade de apego histórico e o colocam como uma interpretação, ou antes, uma releitura de uma situação. O fato fílmico é, então, uma *construção*, não uma janela ou uma recriação do passado, posto que é da ordem do presente, só acontece no presente de quem o vê.

Por fim, a recepção alemã pôde ser entendida através de uma série de fatores como a falta de identificação com a protagonista, através de uma digressão histórica que, apesar de remeter a tempos mais longínquos, ajuda a construir o imaginário alemão. Tem-se ainda o fato de *Olga* (2004) ir na contramão dos filmes alemães que preferem abordar o holocausto e o nazismo com arrependimento e, até mesmo, desconhecimento.

## Referências

ANDREW, Dudley J. **As principais teorias do cinema** - uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1989.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 2006.

AUMONT, Jacques. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. São Paulo: Papirus, 2008. pp. 7-96.

COUTO, José Geraldo. **Longa-metragem sobre Olga tende ao manipulatório**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46817.shtml>>. Acesso em: 1 jul. 2011.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1992.

FISCHER, Morgana. **Da História para as telas: a construção de Olga Benário no cinema brasileiro**. 2010. 21f. Trabalho de conclusão de curso (Jornalismo) – Departamento de ciências da comunicação, Universidade Federal de Santa Maria, 2010. Disponível em: <<http://decom.cesnors.ufsm.br/tcc/files/2010/10/morgana.pdf>>. Acesso em 21 jun. 2011

FONSECA, Vitória Azevedo da. **História Imaginada do Cinema: Análise de Carlota Joaquina, a princesa do Brasil e Independência ou Morte**. 2002. 195 f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2002. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp000187.pdf>>. Acesso em 25 jun. 2011.

FORLANI, Marcelo. **Olga**. Disponível em: <<http://www.omelete.com.br/cinema/olga/>>. Acesso em 18 jun. 2011.

GUTFREIND, Cristiane F. Kracauer e os fantasmas da história: reflexões sobre o cinema brasileiro. **Revista Comunicação, mídia**

**e consumo**. v.6, n.15, pp.129-122, 2009. Disponível em: <<http://www.revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/viewFile/>>. Acesso em 19 de jun. 2011.

GUTFREIND, Cristiane F. Aulas da disciplina de Cinema: Organização Sociocultural e Imaginário. Porto Alegre, 2011.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v.5, n.10, p. 237-250, 1992.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**. Uma psicologia do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 1988.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: editora Brasiliense, 1995.

MAFFESOLI, Michel. **O Conhecimento Comum: Introdução à Sociologia Compreensiva**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: editora Cultrix, 1964.

MORISAWA, Mariane. **Olga**: Em sua estréia nos longas-metragens, Jayme Monjardim desperdiça ótimo livro de Fernando Morais, produção primorosa e bons atores. Disponível em: <[http://www.terra.com.br/istoegente/263/diversao\\_arte/cine\\_olga.htm](http://www.terra.com.br/istoegente/263/diversao_arte/cine_olga.htm)>. Acesso em 18 jun. 2011

ROSENSTONE, Robert. História em imagens

história em palavras – reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens. In: **O Olho da História**. no. 5, 1998. pp. 105-116.

ROSENSTONE, Robert. *Visions of the Past. The Challenge of Film to our Idea of History*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

ROTHSCHILD, Pierre. Olga – Eine große Geschichte von Liebe und Tod. In: **Bild**. Disponível em: <<http://www.bild.de/leute/aktuell/leute/olga-film-kino-schicksal-deutsche-741632.bild.html>>. Acesso em 25 jun. 2011.

SORLIN, Pierre. **O anti-semismo alemão**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

TADEU, Felipe. **Filme “Olga” decepciona crítica alemã**. Disponível em: <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,,2167052,00.html>>. Acesso em: 18 jun. 2011.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

WIKIPEDIA. **Olga Benário**. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Olga\\_\(filme\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Olga_(filme))>. Acesso em 18 jun. 2011.

## Filmes

HELLER, André. **Eu fui a secretária de Hitler**. [documentário]. Direção de André Heller. Áustria, 2002. 90 min. color. son.

HIRSCHBIEGEL, Oliver. **A queda! As últimas horas de Hitler**. [filme-vídeo]. Direção de Oliver Hirschbiegel. Alemanha / Itália, 2004. 150

min. color. son.

MONJARDIM, Jayme. **Olga**. [filme-vídeo]. Direção de Jayme Monjardim. Brasil, 2004. 141 min. color. son.

SCHLÖNDORFF, Volker. **O nono dia**. [filme-vídeo]. Direção de Volker Schlöndorff. Alemanha / Luxemburgo / República Checa, 2004. 97 min. color. son.

## Notas

1 Mestrando do Curso de Comunicação Social da PUCRS, email: mateusdvilela@gmail.com

2 Luís Carlos Prestes foi um dos maiores símbolos dos ideais da revolução socialista no País.

3 Olga Benario - Ein Leben für die Revolution, no original.

4 Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Olga\\_\(filme\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Olga_(filme))>. Acesso em 18 jun. 2011.

5 Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp000187.pdf>>. Acesso em 25 jun.2011.

6 Disponível em: <<http://www.omelete.com.br/cinema/olga/>>. Acesso em 18 jun. 2011.

7 Disponível em: <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,,2167052,00.html>>. Acesso em: 18 jun. 2011.

Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46817.shtml>>. Acesso em: 1 jul. 2011.

Disponível em: <<http://explicitoblog.blogspot.com/2009/09/olga.html>>. Acesso em: 18 jun. 2011.

Disponível em: < [http://www.terra.com.br/istoegente/263/diversao\\_arte](http://www.terra.com.br/istoegente/263/diversao_arte)>. Acesso em: 18 jun. 2011.

8 *Close* é o nome que se dá quando a lente de uma câmera foca-se em um determinado ponto, obtendo-se assim o *close* do mesmo.

9 Planos e contraplanos é uma sequência focaliza um ator falando, depois corta para o outro e assim segue sucessivamente.

10 Disponível em: <[http://www.terra.com.br/istoegente/263/diversao\\_arte/cine\\_olga.htm](http://www.terra.com.br/istoegente/263/diversao_arte/cine_olga.htm)>. Acesso em 18 jun. 2011.

11 Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46817.shtml>>. Acesso em 1 de jul. 2011.

12 Disponível em: <<http://www.revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/viewFile/185/159>>. Acesso em 19 de jun. 2011.

13 Idem ao 13.

14 Disponível em: <<http://decom.cesnors.ufsm.br/tcc/files/2010/10/>>. Acesso em 21 jun. 2011.

15 Disponível em: <[http://www.cliohistoria.110mb.com/videoteca/textos/historia\\_cinema.pdf](http://www.cliohistoria.110mb.com/videoteca/textos/historia_cinema.pdf)>. Acesso em 21 jun. 2011.

16 Disponível em: <[http://www.bpp.pr.gov.br/.../listagem\\_de\\_livros\\_digitalizados\\_em\\_ordem\\_de](http://www.bpp.pr.gov.br/.../listagem_de_livros_digitalizados_em_ordem_de)>. Acesso em 25 jun. 2011.

17 Disponível em: <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,2167052,00>>. Acesso em 23 jun. 2011.

18 Disponível em: <<http://www.bild.de/leute/aktuell/leute/olga-film-kino-schicksal-deutsche-741632.bild.html>>. Acesso em 25 jun. 2011.

19 *Der Untergang*, do original. O filme mostra mais que um retrato de Berlim, humaniza Hitler ao alternar momentos de afeto do ditador com sua esposa e com uma cachorra chamada Blondie e momentos de fúria com seus generais.

20 *Der neunte Tag*, do original. O filme narra a história de um padre católico de Luxemburgo que se encontra detido no campo de concentração, mas é solto por nove dias. No final deste período deve decidir se apoia o Terceiro Reich e consegue sua liberdade definitiva ou se mantém seus ideais antirracistas e volta para o campo.

21 *Im Toten Winkel - Hitlers Sekretärin*, do original. O documentário mostra uma entrevista com a secretária de Hitler, contando sobre o lado humano do ditador. Revela ainda o “desconhecimento” da secretária perante as atrocidades realizadas pelo nazismo.

22 Vide *Eu fui a secretária de Hitler* (2002) de André Heller.

23 O termo “gueto” originou-se da designação italiana para o bairro judaico de Veneza, que foi criado em 1516 pelas autoridades venezianas para obrigar os judeus da cidade a lá viverem.

24 Joseph Görres (1776-1848) foi um escritor e jornalista alemão.

25 Paul Joseph Goebbels (1897-1945) foi o ministro do Povo, Alegria e da Propaganda de Adolf Hitler (Propagandaminister) na Alemanha Nazista, exercendo severo controle sobre as instituições educacionais e os meios de comunicação.