



A REPRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS MANUAIS E O BORDADO COMO MEIO DE COMUNICAÇÃO: UMA ANÁLISE DA OBRA LITERÁRIA “OLGA” DE FERNANDO MORAIS

Silvane Inês Heck*
Universidade Feevale
silvane-heck@hotmail.com

Claudia Schemes**
Universidade Feevale
claudias@feevale.br

RESUMO: O presente artigo, de cunho teórico-empírico, busca analisar as representações atribuídas aos trabalhos manuais na obra literária “Olga”, de Fernando Morais. Para tanto, se propõe a investigar e interpretar as passagens da narrativa que exaltam práticas como o bordado, o crochê e o tricô, a fim de verificar suas inferências na vida da protagonista e dos demais personagens quanto a estes ofícios. Objetiva-se compreender as aproximações entre os trabalhos manuais e os conceitos de memória, identidade e imaginário. Como resultado, procura-se romper com a percepção de monotonia geralmente associada a estas práticas, consolidando-as como recursos com potencial para expressar materialmente a identidade da mulher que os confecciona, retratando e representando suas memórias do passado, suas vivências do presente e seus sonhos e esperanças para o futuro.

PALAVRAS-CHAVE: Trabalhos Manuais - Olga Benario Prestes – Representação - Identidade - Bordado.

THE REPRESENTATION OF HANDICRAFTS AND EMBROIDERY AS A MEANS OF COMMUNICATION: AN ANALYSIS OF “OLGA” BY FERNANDO MORAIS

ABSTRACT: This article, in theoretical and empirical nature, search to analyze the representations attributed to manual works in the literary work "Olga", by Fernando Morais. Therefore, it intends to investigate and interpret the narrative passages that exalt practices such as embroidery, crochet and

* Mestra em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale (Novo Hamburgo/RS), graduada em Gestão do Turismo (PUC-RS).

** Professora do Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale (Novo Hamburgo/RS). Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

knitting, in order to verify their inferences in the life of the protagonist and the other characters regarding these crafts. The objective is to understand the approximations between handcraft work and the concepts of memory, identity and imagination. As a result, we seek to break with the perception of monotony usually associated with these practices, consolidating them as resources with the potential to materially express the identity of women who make them, portraying and representing their memories of the past, their present experiences and their dreams and hopes for the future.

KEYWORDS: Handwork - Olga Benario Prestes – Representation - Identity - Embroidery.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A obra literária “Olga” foi escrita pelo jornalista Fernando Morais e publicada em sua primeira edição no ano de 1985. A narrativa retrata a biografia da militante comunista Olga Benario Prestes, mulher de origem alemã e cuja trajetória de vida perpassou pelo território brasileiro, onde residiu durante os primeiros anos da Era Vargas, entre 1934 e 1935. Para viabilizar a construção do relato biográfico da personagem, Fernando Morais realizou uma vasta pesquisa em busca de vestígios documentais e sociais, a fim de retomar registros históricos e memórias de indivíduos que conviveram com Olga. As informações, documentos, arquivos e depoimentos empregados para o embasamento da obra foram coletados em acervos de diferentes países, entre os quais o Brasil, Argentina, Alemanha, Itália, Rússia, Estados Unidos e outros. Ao apropriar-se da história de Olga, o autor confere voz à personagem, recuperando memórias silenciadas, com o propósito de reconstruir a trajetória da heroína.

A obra se configura em uma biografia e foi escrita em um período histórico de retomada do gênero biográfico, que se deu a partir dos anos de 1980 e está relacionado com a mudança na concepção de História², ou seja, com a passagem do paradigma moderno ou iluminista, para o pós-moderno, no qual a História revê suas posições, possibilitando a emergência de olhares marcados pela subjetividade e onde o sujeito retorna ao centro da História, deixando de ser um mero coadjuvante das forças estruturais.

Segundo José Carlos Reis,

Os pós-estruturalistas não buscam mais verdades históricas nem aparentes, nem essenciais, nem manifestas, nem ocultas. Eles recusam essências originais e fundamentais que se deveriam reencontrar e

² Embora Fernando Morais não seja um historiador, sua obra se configura como uma biografia jornalística.

coincidir. A fragmentação é levada ao extremo. O universal não é pensável. A subjetividade pós-estruturalista é antípoda da subjetividade modernista: fragmentada e descentrada, marcada por diferenças e tensões, contradições, ambiguidades, pluralidade, nem sonha mais com a unificação. Não há essência ou finalidade, significado e direção a reencontrar ou realizar. A consciência moderna, a metafísica da subjetividade essencial, construída pelo iluminismo, é “desconstruída” pelo pós-estruturalismo (REIS, 2000, p.183-4).

Entretanto, a adoção do atual paradigma não anula as dificuldades encontradas na composição de biografias. Elas podem apresentar um posicionamento ambíguo do pesquisador que, ora denuncia a irredutibilidade dos sujeitos às normas gerais de uma sociedade, ora demonstra como esses mesmos sujeitos se submetem às regras sociais (LEVI, 1998), pois não existem isoladamente, estão permeados por um ambiente cultural, histórico e social específico e incorporam, em seu modo de ser, viver e perceber a vida, o contexto coletivo que lhe é intrínseco e inerente.

Segundo Benito Schmidt a biografia é um “gênero de fronteira” entre a história e a ficção e entre a realidade e a imaginação. O pesquisador deve ter uma preocupação com sua fonte documental, mas, ao mesmo tempo, muitas lacunas surgem em uma pesquisa biográfica e podem ser inferidas pelo narrador, o que a aproxima da ficção (SCHMIDT, 2000).

A biografia é, portanto, intermediada pela presença do pesquisador e pelo registro escrito que é elaborado a partir de documentos, arquivos pessoais e relatos das pessoas próximas do sujeito pesquisado. Ela se concretiza, pois, por meio de um texto narrativo, cuja realização resulta de recortes, montagens e traduções de depoimentos orais para escritos, não estando isenta da interpretação do pesquisador.

A composição da biografia de Olga é reconstituída a partir de rastros, que por sua vez tiveram de ser interpretados, para que pudessem ser desvendados e, enfim, registrados na narrativa. Morais expressa os desafios com que se deparou durante o processo de pesquisa e levantamento de dados:

Logo que iniciei as investigações para escrever este livro, em 1982, percebi que as dificuldades para recompor o retrato de Olga seriam muito maiores do que eu supunha. No Brasil não havia praticamente nada sobre ela – e surpreendi-me ao descobrir que até mesmo a historiografia oficial do movimento operário brasileiro, produzida por partidos ou pesquisadores marxistas, relegara invariavelmente a ela o papel subalterno de “mulher de Prestes” (MORAIS, 2008, p.9).

Morais se aproxima daquilo que Ginzburg chama de “paradigma indiciário”, segundo o qual podemos descrever e compreender determinada realidade através de sinais, pistas e vestígios deixados pelos homens (GINZBURG, 1990).

Dadas as lacunas existentes entre as informações coletadas a partir de diferentes fontes, o autor emprega recursos da ficção para conectá-las e ordená-las de forma cronológica e geracional, deixando que seu imaginário o auxilie a reinscrever o passado vivido pela personagem. Segundo Paul Ricoeur (1997), neste entrecruzamento entre a história e a ficção, os rastros e os vestígios são refigurados à narrativa e inseridos ao tempo histórico por meio de conectores ficcionais, de “caráter imaginário”, garantindo o preenchimento quase intuitivo das lacunas. Através deste compartilhamento de artifícios históricos e ficcionais, “a história imita em sua escrita os tipos de armação da intriga herdados da tradição literária” (RICOEUR, 1997, p. 323), ou seja, utiliza-se de gêneros como a tragédia, o drama, o cômico, o romance, etc. para conferir sensações ao leitor. Em várias passagens da narrativa é possível observar o caráter romanesco do livro, onde o leitor pode sentir e se emocionar com as vivências da heroína. Com o intuito de facilitar a compreensão deste estudo, apresenta-se, a seguir, uma breve síntese sobre a narrativa de Fernando Morais.

Olga Benario Prestes foi uma mulher alemã, nascida em uma família de classe burguesa e de religião judaica. Ainda jovem, com a idade de 15 anos, ingressou na Juventude Comunista, no ano de 1923. Lá, desenvolveu atividades de militância até o ano de 1928 quando, ao orquestrar e executar o “ousado” sequestro de seu namorado, Otto Braun – que estava encarcerado havia mais de um ano na prisão de Moabit –, teve de deixar a Alemanha, junto com o companheiro, partindo ambos com rumo à cidade de Moscou, capital da União Soviética. Em 1931, a jovem foi convocada para a sua primeira missão internacional, em Paris. No retorno a Moscou foi escolhida para participar de um curso de paraquedismo e pilotagem de aviões. Em 1934 “[...], embora com apenas 26 anos [...] falava com fluência quatro idiomas, conhecia a fundo a teoria marxista-leninista, atirava com pontaria certa, pilotava aviões, saltava de paraquedas, cavalgava e já tinha dado provas indiscutíveis de coragem e determinação” (MORAIS, 2008, p.61).

Naquele ano, Olga fora recrutada para comandar, ao lado de Luís Carlos Prestes, uma revolução comunista no Brasil. Assim, os dois deixaram a União Soviética

e partiram a tal destino, em uma viagem que incluiria escalas por diversos países, a fim de despistar as autoridades e evitar o seu reconhecimento. Os disfarces os obrigaram a assumir a personalidade de um casal de poses em viagem de lua de mel – de modo que, até o término da viagem, haviam incorporado tal identidade e se tornado um casal de fato. Já em solo brasileiro e devidamente instalados na capital do Rio de Janeiro, Olga, Prestes e seus aliados iniciaram as articulações para depor o governo de Getúlio Vargas e promover a revolução comunista no país. Após uma tentativa frustrada de tomada de poder, em 27 de novembro de 1935, Olga e Prestes são presos e encaminhados a prisões distintas, perdendo o contato. É na prisão, na cela feminina, que Olga se descobre grávida de Prestes.

Apesar das inúmeras tentativas de permanecer no Brasil para dar à luz, o governo brasileiro a deporta, com sete meses de gestação, entregando-a para a Alemanha nazista. Sua filha, Anita Leocádia, nasceu na prisão, em Berlim, em novembro de 1936 e permaneceu com Olga até o final do período de amamentação, momento em que é entregue à avó paterna. Olga é então transferida para outras prisões e campos de concentração, passando por uma série de desafios e sofrimentos.

Diante do enredo da narrativa, o presente estudo se propõe a promover uma análise acerca das representações atribuídas aos trabalhos manuais no contexto da obra, verificando as inferências de sua produção no âmbito de vida da protagonista que os executa, bem como as percepções dos demais personagens quanto a estes ofícios. Ao explorar as circunstâncias de concepção destas práticas, objetiva-se elencar e compreender as aproximações existentes entre os trabalhos manuais e os conceitos de memória, identidade e imaginário, buscando aproximações e conexões entre os termos.

A REPRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS MANUAIS

Para Michel Maffesoli, o imaginário é sempre coletivo e se refere a uma espécie de “aura”, uma “atmosfera”, que ultrapassa e transcende a materialidade dos objetos e da própria cultura. Segundo o autor, “O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado-nação, de uma comunidade, etc. O imaginário estabelece vínculo” (MAFFESOLI, 2001, p.76).

Neste contexto, é possível afirmar que existe um imaginário coletivo que permeia a sociedade e que supõe e idealiza que as peças confeccionadas por meio de

trabalhos manuais sejam produzidas por mulheres, marcadas por características como a docilidade e a submissão e cuja prática, muito provavelmente, seja desenvolvida no âmbito do lar, sendo executada durante o intervalo entre os afazeres domésticos ou o cuidado com os filhos.

Apesar de influências decorrentes dos movimentos feministas, do acesso facilitado aos meios de informação e da globalização terem conduzido novos olhares aos trabalhos manuais – ultrapassando sua compreensão para além de uma simples atividade repetitiva para combater o ócio e transcendendo sua percepção como uma forma de expressão e, até mesmo, tomando-os como peças artísticas e não mais restritas ao gênero feminino –, o imaginário coletivo remanescente da tradição patriarcal continua corrente na atmosfera cultural e social das comunidades ocidentais contemporâneas, especialmente nos núcleos mais conservadores e/ou menos globalizados.

No cenário da obra “Olga”, cuja narrativa transcorre durante a primeira metade do século XX, a organização social ainda relegava à mulher o papel de dona de casa, estabelecendo como seu destino natural o casamento, o cuidado com o lar e a maternidade. A personagem Olga, protagonista da trama, no entanto, diverge de tal concepção idealizada. Conforme descreve Morais (2008, p.31), ao longo de sua obra, a personagem era “decidida e corajosa”, “[se tornava] áspera quando percebia que estava recebendo tarefas secundárias pelo fato de ser uma garota” (MORAIS, 2008, p.33), “era dona de seu nariz e fazia apenas o que acreditava ser importante” (MORAIS, 2008, p.37) e tinha “horror ao casamento formal [...]. Ela associava a ideia do casamento ao que considerava a pior deformação burguesa: a dependência econômica da mulher, o sexo obrigatório, a convivência forçada” (MORAIS, 2008, p. 38).

Tomemos o seguinte recorte para análise:

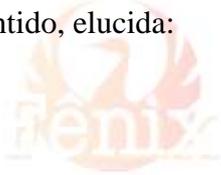
Para Prestes foi uma surpresa notar que aquela jovem que Manuilski e Elena Stasova pintavam como uma comunista rígida e disciplinada dedicasse suas horas de descanso, a bordo de barcos ou de trens, ou à noite, nos hotéis, tecendo delicadas peças de crochê (MORAIS, 2008, p.64).

A partir do fragmento supracitado é possível constatar as percepções existentes no imaginário social comumente associadas às práticas manuais – seja o bordado, o crochê ou o tricô –, e cujo resultado final seria a construção de peças “delicadas” e

carregadas de graciousidade. O estranhamento de Prestes ao observar que uma “comunista rígida e disciplina” pudesse exercer tal ofício, “tecendo delicadas peças de crochê”, se deve à representação dos trabalhos manuais, construída pelo imaginário coletivo. Ao tratar de representação, Roger Chartier (1991, p.184-185) explica:

A [...] representação – entendida como relação entre uma imagem presente e um objeto ausente, uma valendo pelo outro porque lhe é homóloga – traça toda a teoria do signo do pensamento clássico, elaborada em sua maior complexidade pelos lógicos de Port Royal.

Ao contemplar a cena de Olga elaborando o seu crochê, Prestes ativa os conceitos associados à imagem presentes no seu imaginário, que remetem à uma mulher afável, sensível e subordinada. Diante de tal ausência na figura de Olga, Prestes percebe que sua personalidade não atende à representação que ele mesmo estabelecia e associava à prática dos trabalhos manuais, visto que Olga não carregava os atributos supostamente inerentes à mulher que executava tais ofícios. Ao romper com o estereótipo feminino, Olga confunde o expectador. Chartier (1991. p. 184-185), neste sentido, elucidada:



www.revistafenix.pro.br

A relação de representação é, desse modo, perturbada pela fraqueza da imaginação, que faz com que se tome o engodo pela verdade, que considera os signos visíveis como índices seguros de uma realidade que não o é. Assim desviada, a representação transforma-se em máquina de fabricar respeito e submissão, num instrumento que produz uma exigência interiorizada [...].

De acordo com o pensamento de Chartier, as representações se consolidam em ambientes onde a imaginação é limitada e rígida, de modo que “signos visíveis” seriam suficientemente “seguros” para asseverar uma realidade, mesmo quando ela não existe. A representação, desta forma, é utilizada para estabilizar imagens – conferindo a elas status, seja de prestígio e respeito ou de subalternidade e fragilidade – e consolidar formas de hierarquização da própria estrutura social. Ao estabelecer uma representação coletiva aos trabalhos manuais, os mesmos passam a ser vistos como uma coisa só (apesar das diversas práticas), sendo associados, impreterivelmente, ao universo feminino e executados por mulheres frágeis, recatadas, delicadas, caprichosas e, sobretudo, submissas. Há um imaginário que cerceia o saber-fazer dos trabalhos

manuais. Assim, tais práticas parecem configurar-se em uma tarefa inerente, principalmente, à mulher.

A seguir, apresenta-se outro fragmento da obra que ilustra a prática do trabalho manual do bordado dentro da prisão em que Olga esteve encarcerada, no Rio de Janeiro:

A notícia da gravidez da mulher de Prestes transformou o presídio. Todos queriam ajudar a diminuir as dificuldades de uma gestação dentro da cadeia [...].

Cada um contribuía como podia. Carmem Ghioldi, exímia bordadeira, arranjou agulhas e linha de crochê e passou a produzir um minúsculo guarda-roupa para o bebê. Por uma curiosa espécie de premonição, ninguém fazia roupas masculinas, mas sempre para menina. Rosa Meirelles, uma das presas, contou a Olga que o tenente gaúcho José Gay da Cunha, preso em uma das celas do térreo, era desenhista. [...].

Dias depois ele fora à enfermaria [...] e se valera do descuido do guarda para chegar à grade da cela das mulheres. Olga aproveitou a oportunidade para fazer-lhe um pedido: queria que ele desenhasse, em pequenos pedaços de papel, os aviões existentes na Aviação Militar do Brasil, para que Carmem Ghioldi pudesse bordá-los nos babadores e camisinhas do bebê. Os desenhos foram feitos com capricho, contrabandeados para a cela das mulheres e, poucos dias depois, um pacotinho de roupas minúsculas descia do salão das mulheres até o piso térreo [...] para que Gay da Cunha conferisse se os bordados respeitavam seu traço original (MORAIS, 2008, p. 187-188).

Ao optar pela figura dos “aviões existentes na Aviação Militar do Brasil” para ornar as peças de vestuário de seu bebê, Olga busca representar, por meio da ilustração, sua própria jornada de luta dentro do movimento comunista, estabelecendo uma aproximação entre suas experiências pessoais com pilotagem de aviões (durante a estadia na União Soviética) e suas vivências no Brasil, país que a encantou e que se referia, além do mais, a pátria de seu marido e aquela que desejava para a sua criança. Por meio do símbolo do avião, Olga retrata uma de suas memórias mais queridas, aliada ao mundo de seus sonhos.

Segundo Schemes et al (2015, p. 156),

[...] as roupas têm o poder de carregar histórias e podem transmitir sentimentos. As peças contêm lembranças, expressões e resquícios das pessoas que as usam. O sentimento de realização e alegria na rememoração de determinada vestimenta demonstra o quanto uma peça de vestuário é capaz de trazer à tona histórias de vida, com suas alegrias, tristezas, enfim, acionar as sensibilidades inerentes ao ser humano.

Já, para Michael Pollak (1995, p.5), a memória configura-se em um elemento que constitui o “sentimento de identidade”, o qual consiste no “sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros”. Por identificar-se com a figura do avião, Olga confere sentido a si mesma por intermédio da imagem e a manifesta tanto para si, quanto para os outros, exteriorizando-a, para estabelecer um retrato de si mesma e da sua trajetória, de suas memórias e seus sonhos. Assim, é através do símbolo que busca compartilhar e transmitir à criança suas vivências, suas alegrias e sua identidade, representados por meio de uma imagem carregada de significados.

A narrativa não especifica se Olga não dominava a prática do bordado ou se apenas não gostava de bordar (apesar de ilustrar que a personagem praticava crochê e tricô), de modo que a produção das peças bordadas ficou a cargo de sua companheira de cela, Carmem Ghioldi. Apesar dos aviões terem sido ilustrados por Gay da Cunha e os bordados executados por Carmem Ghioldi, ambos respeitaram a mensagem que Olga desejava transmitir, como forma de reconstruir memórias que a confortassem – não deixando, todavia, de incorporar elementos de sua própria subjetividade, seja através do esboço dos desenhos de Gay da Cunha (de modo que após finalizadas as peças as mesmas lhe foram direcionadas para que pudesse conferir se de fato “respeitavam seu traço original”), ou pela escolha dos pontos e das cores, realizada por Carmem Ghioldi, e utilizados para preencher a imagem bordada.

O bordado possibilita a materialização de sentimentos e experiências, permite imaginação, emancipação e a transmissão de afeto. Para Olga e suas companheiras de cela, a produção de roupinhas de bebê permitiu-nas sonhar, configurando-se em um refúgio do mundo externo. Durante a construção das peças, as mulheres puderam constituir um ambiente de felicidade, conforto e aconchego para habitar, onde predominava a esperança de um mundo melhor. Mesmo ciente de que o mundo bordado poderia não refletir a realidade em sua totalidade, as peças bordadas para o bebê de Olga se articularam em um espaço de fala e de liberdade para o registro e transmissão de sonhos e memórias. Por intermédio das peças, os personagens envolvidos em sua confecção puderam expressar o seu amor, seu carinho, seus sentimentos e suas lembranças e esperanças.

Conforme Cleci Eulália Favaro (2010, p. 803), o bordado permite a expressão da mulher, sendo “[um] discurso mudo, mas eloquente”. O bordado recupera a memória, os vestígios, os rastros e os traços da história feminina. A palavra da mulher – manifestada no bordado – não deve ser percebida como uma fala introspectiva, que permanece oculta no inconsciente, mas sim como algo que a mulher deseja exteriorizar e materializar, que traz à tona e revela àquele que se dedica a observar tais bordados. Através do bordado dos aviões, Olga se define como sujeito e expressa aquilo com que se identifica, fornecendo rastros sobre a sua vida vivida e sobre a sua vida idealizada.

Pollak explica que, ao incorporar uma imagem para representar a si, para si mesma e para os outros, há uma dimensão que “escapa ao indivíduo”, que consiste no “Outro”. Neste sentido, é impossível construir uma imagem fixa de si, visto que a percepção do outro interfere em sua intenção. Neste sentido, “A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros” (POLLAK, 1992. p. 5). Tanto a memória quanto a identidade estão sujeitas às interpretações e ao reconhecimento social, sendo comum seus valores entrarem em disputa, a fim de que sejam admitidos e valorizados pelo outro.

Quando a narrativa remonta à cena em que Olga chega à Alemanha, em outubro de 1936, após ter sido deportada, e dá à luz à sua filha, Anita Leocádia, no dia 27 de novembro do mesmo ano, conta-se: “A recém-nascida foi envolvida nas roupinhas tecidas pelas companheiras de cela, no Brasil” (MORAIS, 2008. p. 230). Neste sentido, a memória retorna não somente às lembranças que motivaram a produção de tais peças, mas alcança as memórias de Olga no Brasil, dentro de cela feminina, fazendo com que a peça se desloque do presente para retornar ao passado, quando a personagem ainda sonhava com o momento de ter a criança de volta. A peça de roupa produzida manualmente transmite afeto, carinho, amor e aconchego.

Quando, mais tarde, Anita é entregue à avó paterna, que fica com sua guarda, a narrativa conta: “Anita estava vestida com um capotinho branco de lã, uma das únicas peças de roupa que restavam da produção de Carmen Ghioldi, ainda no presídio brasileiro” (MORAIS, 2008. p. 248). Apesar de sua intenção de transmitir à filha suas memórias, seus sonhos e seu afeto, materializadas sob o formato de roupinhas de bebê, tal lembrança se perde, tem prazo de validade, dado o tamanho limitado das peças frente

ao processo de crescimento da criança. Ao perder o contato com a filha, a transmissão de suas memórias e de sua identidade é relegada a outras pessoas que a conheceram, não podendo mais Olga, por meio de processos subjetivos – como a escolha ou a produção de peças de roupa para vesti-la –, fazê-lo.

O BORDADO COMUNICA?

Para Marshall McLuhan (2007, p.21) “o meio é a mensagem”, pois ele é uma extensão de nós mesmos e todo meio implica em consequências – sociais e pessoais, positivas e/ou negativas. Ao fornecer exemplos sobre como diferentes veículos são capazes de transmitir conteúdos, cita: “Uma pintura abstrata representa uma manifestação direta dos processos do pensamento criativo, tais como poderiam comparecer nos desenhos de um computador” (MCLUHAN, 2007, p.22) – nesta mesma perspectiva poderíamos enquadrar, também, o bordado.

O bordado consiste em meio que, para que possa ser executado de forma artesanal, exige que alguém o produza, logo, requer aptidão humana e o domínio das técnicas de manejo entre agulha, linhas e tecido, além de demandar tempo para a sua concepção. O conteúdo que emana do bordado remete a um segundo meio que abarca o conjunto composto pelas imagens que ele representa ou pelos discursos que ele expressa. Por se tratar de um veículo que requer um processo de pensamento criativo para seu arranjo, seguido por um vagaroso processo de produção manual – que implica na composição de um segundo meio (o conteúdo) – a execução de um bordado também transmite mensagens enquanto meio, e estas se referem ao afeto, ao zelo, ao carinho e à dedicação, que estão diretamente imbricados em sua constituição.

A fim de verificar o poder comunicativo de um bordado, tomamos – ousadamente – empréstimos da teoria de Patrick Charaudeau (2009, p.67), acerca do discurso das mídias, para analisar o discurso não verbal imerso em uma imagem bordada. Para o autor, “A situação de comunicação é como um palco, com suas restrições de espaço, de tempo, de relações, de palavras, no qual se encenam as trocas sociais e aquela que constituiu o seu valor simbólico”. O palco do bordado é limitado pelas dimensões do tecido, pelo tempo disponível para executar a peça, pelas relações envolvidas em seu processo de concepção, pelas imagens e palavras que ele expressa e

pelas trocas sociais que suscita – especialmente no que tange àqueles que se dedicam a compreender a peça, edificando um imaginário em torno de seus significados.

Charaudeau explica que os sujeitos que desejam se comunicar devem firmar um “contrato de comunicação”, por meio do qual assinalam e reconhecem as condições advindas da troca linguageira, a partir dos dados externos e internos que o permeiam. Em se tratando de dados externos de um ato comunicativo, o autor informa:

[...] são constituídos pelas regularidades comportamentais dos indivíduos que aí efetuam trocas e pelas constantes que caracterizam essas trocas e que permaneceram estáveis por um determinado período; além disso, essas constantes e essas regularidades são confirmadas por discursos de representação que lhe atribuem valores e determinam assim o quadro convencional no qual os atos de linguagem fazem sentido. Esses dados não são essencialmente lingüísticos [...], mas são semiotizados, pois correspondem a índices que, retirados do conjunto dos comportamentos sociais, apresentam uma convergência, configurando-se em constantes (CHARAUDEAU, 2009, p.68).

Os dados externos são compostos por quatro categorias – *condição de identidade, condição de finalidade, condição de propósito e condição de dispositivo* –, as quais serão utilizadas para promover uma análise interpretativa do signo do avião bordado, utilizado para ornar as peças de roupa do bebê de Olga. Nesta perspectiva, entende-se não ser possível capturar a imagem efetivamente bordada no passado (em roupas sem nenhum registro fotográfico e cujo paradeiro se desconhece), mas apenas a sua representação descrita por meio da linguagem na narrativa de Fernando Moraes. Dada, ainda, a impossibilidade de afirmar a real intenção da personagem ao asseverar pela escolha da figura dos “aviões existentes na Aviação Militar do Brasil” para compor a indumentária de sua criança, este estudo traça hipóteses, de modo que apresenta uma interpretação sobre os possíveis propósitos e intenções da protagonista.

Infere-se assim que, apesar de buscar comunicar a figura do avião para sua filha – como forma de reivindicar um espaço para representar aquilo com que se identifica e transmitir seu afeto, suas memórias e seus sonhos mais queridos –, as limitações cognitivas do bebê não permitiriam que tal ato comunicativo se concretizasse com o efeito desejado por Olga. Deste modo, as imagens se tornam também uma comunicação pessoal, onde Olga comunica para si mesma a mensagem de que estará disposta a se doar para a criança, lhe ofertando aquilo que teve e tem de melhor e

legando a ela, através do símbolo do avião, sua *identidade*, sua visão de mundo e sua forma de perceber a vida.

Neste contexto, outros indivíduos que estiveram aptos a interpretar as imagens bordadas foram suas colegas de cela, sobretudo as companheiras do Brasil, também engajadas na produção das peças e com as quais partilhava uma identidade em comum, ligada ao movimento comunista, estando elas unidas por características similares no que tange ao sexo, ideologias e *status* (social, econômico e cultural). Assim, estas mulheres puderam compartilhar de um imaginário coletivo em torno dos significados atribuídos à figura do avião. Antes de traçar as possíveis congruências relacionadas a este símbolo, é válido lembrar que, na década de 1930, cenário da narrativa, a aviação comercial, sobretudo o transporte de passageiros, não estava consolidada da forma como a conhecemos nos dias de hoje. Neste sentido, o símbolo do avião, à época, era facilmente associado ao imaginário de batalhas, remetendo ao ambiente militar e de militância e aludindo aos ideais de aventura, coragem, força e justiça.

Charaudeau estabelece que o ato de linguagem está sempre alinhado a um objetivo, de modo que a comunicação tem *finalidade*. Deste modo, o autor identifica a existência de uma expectativa, a qual confere sentido à troca linguageira, que por sua vez é respondida em termos do que ele denomina de “visadas”. Estas se distinguem entre quatro tipos:

[...] a prescritiva, que consiste em querer “fazer fazer”, isto é, querer levar o outro a agir de uma determinada maneira; a informativa, que consiste em querer “fazer saber”, isto é, querer transmitir um saber a quem se presume não possuí-lo; a incitativa, que consiste em querer “fazer crer”, isto é, querer levar o outro a pensar que o que está sendo dito é verdadeiro [...]; a visada de páthos, que consiste em “fazer sentir”, ou seja, provocar no outro um estado emocional agradável ou desagradável (CHARAUDEAU, 2009. p. 69).

A intenção de Olga ao adotar a figura do avião, neste sentido, se configuraria em uma visada de páthos, ou seja, cujo propósito seria “fazer [o interlocutor] sentir”, emocionalmente, o que o bordado expressa e remetendo-o a um espaço de conforto e de felicidade, instituído em razão dos significados compartilhados pelo imaginário coletivo em torno da imagem.

Na dimensão do *propósito* – que permeia o “domínio do saber”, conferindo uma temática ao ato comunicativo (CHARAUDEAU, 2009) –, os aviões bordados para

as vestes de Anita Leocádia se propõem a comunicar a identidade da mãe e as esperanças que ela deposita no futuro da filha. Conforme citado anteriormente, ao selecionar cuidadosamente a imagem a ser bordada, Olga não se deixa narrar pelo outro e passa a protagonizar a própria história. Assim, o bordado reflete suas heranças do passado e suas expectativas para o futuro, de modo que a mensagem subjetiva presente no bordado dá sentido à trajetória de Olga, refletindo as memórias e os valores que deseja transmitir à sua filha. Um simples bordado de avião – minuciosamente elaborado, através de etapas como o desenho, a execução do bordado e inspeção dos traços da imagem – confere conforto para que Olga possa manifestar e materializar o seu íntimo. Nesta perspectiva, o símbolo empregado também serve para alentar, consolar e fortalecer a mãe diante das dificuldades advindas do fato de estar encarcerada, enfrentando uma gestação longe de seu companheiro e sob constantes ameaças de ser deportada para a Alemanha em pleno regime nazista. É pelo bordado que Olga reconhece a si mesma e é reconhecida pelo outro, possibilitando o compartilhamento e a transmissão de sua subjetividade.

Conforme Charaudeau (2009), o *dispositivo* por meio do qual se desenvolve o ato comunicativo se refere à condição material do feito. No caso do recorte em análise, a comunicação que Olga estabelece com o outro e/ou consigo mesma ocorre por meio do plano estético do bordado. Neste sentido, Olga não consiste na única personagem envolvida na instância de produção da comunicação. Apesar de se configurar na protagonista, definindo o conteúdo da mensagem, ela não se comunica sozinha e conta com o auxílio de outros atores – como Carmen Ghioldi, a “exímia bordadeira”, que produz meio e Gay da Cunha, o desenhista, que determina a estética do conteúdo –, os quais também incorporam intencionalidades na mensagem.

Analisados os dados externos que permeiam o ato comunicativo, aborda-se os dados internos, que se referem àqueles cuja natureza é precisamente discursiva. Conforme Charaudeau (2009, p. 70), “[...], trata-se de saber como devem ser os comportamentos dos parceiros da troca, suas maneiras de falar, os papéis lingüísticos que devem assumir, as formas verbais (ou icônicas) que devem empregar”. Dado ao fato de que a obra não retrata nenhuma cena em que ocorra qualquer forma de repercussão da figura do avião materializada no plano estético do bordado, limitando-se somente à descrição do processo de produção da intenção comunicativa (ou seja, a confecção do bordado), deixando de lado a instância de sua recepção, entende-se como inviável

analisar e interpretar os dados internos relacionados à troca comunicativa entre sujeito falante e interlocutor, visto que tal processo não se concretiza na narrativa. Neste sentido, as percepções e as reações da recepção se configuram em uma “incógnita”, evidenciando o porquê do ato discursivo ser considerado por Charaudeau como uma “aventura”, visto que muitas vezes sua intenção não é alcançada com efeito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo teve como resultado a definição das percepções relacionadas aos trabalhos manuais e a consequente representação atribuída a estes ofícios pelo imaginário coletivo social, a partir da análise da obra literária “Olga”, de Fernando Morais. Assim, no contexto da narrativa, foi possível verificar que as práticas de trabalhos manuais estão diretamente associados ao universo feminino e do lar, sendo percebidos como atividades executadas por mulheres, caracterizadas por atributos como a docilidade, a fragilidade, o recato e a submissão, sendo a sua produção motivada pelo suposto desejo de combater o tédio advindo da rotina doméstica.

Entretanto, ao interpretar as passagens da narrativa que exaltam a execução de tais peças manuais – com destaque para a cena que descreve o processo de concepção dos bordados de aviões para as roupinhas de bebê –, é possível assimilar que, na realidade, para aquele que o executa, os ofícios manuais se convertem em um palco a partir do qual o sujeito falante reivindica e estabelece um espaço para expressar materialmente a sua subjetividade, onde adquire conforto para comunicar e compartilhar o seu íntimo.

Ao articular e produzir um bordado para vestir sua filha Olga transmite afeto, zelo e carinho, comunicando suas memórias, suas vivências e seus sonhos, retratados por meio de um ícone simbólico para a personagem: a figura do avião. Através da materialização da sua identidade, viabilizada pelos trabalhos manuais, Olga conquista força e esperança para continuar lutando – pela futuro da criança, pela sua vida, pela sua ideologia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto 2009.

CHARTIER, Roger. **O Mundo como Representação**. Estudos avançados. v. 5. n. 11. São Paulo, Jan/Abril. 1991.

FAVARO, Cleci Eulália. **Penélopes do Século XXI**: a cultura popular revisitada. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.17, n.3, jul-set. 2010, 791-808 p. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v17n3/13.pdf>>. Acesso em: 7 maio 2019.

GINZBURG, Carlo. **Sinais**: raízes de um paradigma indiciário. In: Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MAFFESOLI, Michel. **O imaginário é uma realidade**. (Entrevista). Revista FAMECOS. Porto Alegre, nº 15, agosto 2001.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2007.

MORAIS, Fernando. **Olga**. São Paulo, SP: Companhia de Letras, 2008.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

REIS, José Carlos. Da “história global” à “história em migalhas”: o que se ganha, o que se perde? In: GUAZELLI, César Augusto Barcellos et alii (org.) **Questões de Teoria e Metodologia da História**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2000.

RICOEUR, Paul. O entrecruzamento da História e da ficção. In: **Tempo e narrativa**. Tomo III. Campinas: Papyrus, 1997.

SCHEMES, Claudia; DUARTE, Paulo Henrique Saul; MAGALHÃES, Magna Lima. Anseios e desejos: mulher madura e a moda como construção social. **Prâksis**. Novo Hamburgo, a.12, v.12, p.146-158, ago.2015.

SCHMIDT, Benito Bisso. A biografia histórica: o “retorno” do gênero e a noção de “contexto”. In: GUAZELLI, César Augusto Barcellos et alii (org.) **Questões de Teoria e Metodologia da História**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2000.

RECEBIDO EM: 24/04/2019

PARECER DADO EM: 22/10/2020