

Moda como arte: a trajetória e a obra de Olly no Rio de Janeiro nos anos 1960 e 1970¹

Patrícia Reinheimer²

Resumo

O artigo procura a partir da investigação de um acervo documental de um casal de imigrantes, apresentar uma entre diversas escalas de análise. Tomando o vestuário como um ator social, é possível perceber valores e discussões suscitadas na interação entre as pessoas, mediadas pelas coisas. Na busca da construção de uma classificação para a produção de roupas vemos a constituição de um espaço hermenêutico como parte de um processo de particularização da produção de uma artista, contribuindo na construção ocidental da criatividade a partir de um olhar retrospectivo de rompimento com a sociedade e a tradição. Ao mesmo tempo, acompanhando os movimentos dos atores sociais, indivíduos e instituições, vemos como a artista em questão “nadou com a maré” adaptando-se às performances dos intelectuais e incorporando em sua produção as proposições anteriores sobre a criação no Brasil e sobre cultura brasileira, improvisando criativamente seu fazer artístico, e contribuindo para a constituição do que hoje se configura como um campo em expansão de investigação sobre a moda brasileira.

Palavras-chave: Olly Reinheimer. Crítica de arte. Produção de moda.

Fashion as plastic arts: the trajectory and work of Olly in Rio de Janeiro in the 1960s and 1970s

Abstract

This article aims from the investigation of a documental archive of an immigrant couple, introduce one of several scales of analysis. Taking the costume as a social actor it's possible to realize discussions and values raised in interaction between people mediated by things. In search to make a classification for the clothing production we can see the constitution of a hermeneutic field as part of a process of particularization of artistic production, contributing to the consolidation of western creativity from the retrospective view of rupture with the society and tradition. At the same time, following the movements of the social actors, individuals and institutions,

1

Esse artigo é fruto de uma pesquisa patrocinada pelo edital Universal do CNPq e Jovem Cientista do Nosso Estado, da Faperj.

2

Professora da área de antropologia do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. É autora, entre outros, de *Reflexões sobre arte e cultura material* (Cultis, 2013). E-mail: patriciareinheimer2007@gmail.com

we can realize how the artist in question “follow the river course” by adapting herself to the performances of scholars and incorporating in her production the previous propositions about creation in Brazil and Brazilian culture, improvising his work and contributing to the constitution of what nowadays is configured as an expanding field of research on Brazilian fashion.

Keywords: Fashion. Art. Brazilian Visual Arts. Memory and History. Olly Reinheimer.

Introdução

Procuro mapear neste texto, a partir da produção de Olly Reinheimer nos anos 1960 e parte dos 1970, os debates suscitados em torno da relação entre *arte* e *moda*³. Uso para tanto, parte de um acervo de documentos coletados pela artista e seu marido, Werner Reinheimer, ao longo do convívio de mais de 40 anos. Os dois vieram para o Brasil na década de 1930. Olly tornou-se figura proeminente no campo artístico carioca e brasileiro entre o início da década de 1950 e 1986, e Werner era um intelectual, aposentado pela Alemanha, como ex-membro da resistência alemã que mantinha correspondência ativa com diversos políticos e intelectuais brasileiros e estrangeiros.

O casal deixou no apartamento onde residiu um acervo composto de diversas categorias de documentos: cartões postais, cartas, artigos escritos por eles e/ou sobre eles, cursos de arte montados, uma biblioteca de livros sobre sociologia, arqueologia, antropologia, ciência política e arte, fotografias em papel e diapositivos. As fotografias do acervo do casal podem ser divididas em reproduções do trabalho artístico de Olly, incluindo seu contato com personalidades do mundo artístico nacional e internacional, imagens das viagens do casal e fotografias de família, algumas remontando ao início do século XX, na Europa. Ainda que também utilize como dado empírico material escrito por Werner Reinheimer, a análise aqui empreendida está centrada na trajetória de Olly, após seu ingresso no mundo artístico carioca, nacional e internacional.

O acervo de documentos e objetos mais especificamente produzidos por e sobre Olly é constituído por documentos têxteis, manuscritos diversos,

3

O termo “moda”, neste texto, não se refere ao dispositivo social genérico definido pela temporalidade breve e mudanças constantes, aplicável a diversas esferas sociais de que fala Lipovetsky (2006), mas ao desenho do vestuário realizado por Olly. Tomo o termo “vestuário” com base na definição de Roland Barthes como a conjugação da dimensão social e coletiva da indumentária com a individual da roupa (BARTHES, 1981 apud HELLMAN, 2009).

inclusive sobre seu processo criativo, como: “livros de ouro” e tecidos assinados por ocasião de exposições, contratos para expor ou vender obras, correspondências referentes aos processos de produção e envio de obras, livros sobre química e técnicas artísticas, objetos de arte produzidos por Olly ou trocados por ela com produtores artísticos de sua rede de relações, constituída em grande parte por artistas brasileiros e estrangeiros reconhecidos pela história da arte brasileira e latino-americana, majoritariamente.

Werner, por sua vez, guardou cópias das correspondências trocadas com amigos e conhecidos nas quais comentava sobre a vida e o contexto político e social brasileiro, e recebia dos amigos e conhecidos comentários acerca das condições políticas dos lugares de proveniência das cartas (em geral, Brasil, Europa e EUA). Parte dessa correspondência é constituída por missivas e cartões de personalidades do campo literário e político, como Jorge Amado e Darcy Ribeiro.

Esses documentos então apresentam a possibilidade de acesso ao processo de produção de si representado pelo acúmulo de documentos do casal, mas também a possibilidade de investigar a interferência que os gestos diversos de terceiros têm tido sobre tais documentos, desde a morte dos dois.

A correspondência de Werner, além de possivelmente acrescentar detalhes à dimensão pessoal da vida de Olly, também abre para uma leitura do contexto político-ideológico em que o casal vivia. Os documentos que compõem esse acervo são tomados, assim, como evidências de algumas atividades da artista, de alguns contatos profissionais e pessoais que compunham sua rede de sociabilidade e do universo intelectual no qual transitava.

Aqui me debruço sobre alguns materiais, analisados em ordem cronológica, de forma a propiciar um panorama das categorias usadas pelos agentes sociais na constituição da reputação de Olly nos primeiros quinze anos de sua trajetória, associando aí as estratégias usadas ao contexto e aos valores em disputa no incipiente campo artístico das décadas de 1950 a 1970.

A escolha do período e do material usado vincula-se à retomada do que foi previamente selecionado ao longo de uma pesquisa inicial,

desenvolvida em 1999. O resgate dessa pesquisa parte da intenção de sistematizar o acervo do casal.

Há sempre certo encantamento diante de um arquivo inexplorado. Imagina-se a possibilidade de descobrir intimidades da vida alheia, processos de criação, ideias inéditas e, em última instância, quando o arquivo é de algum familiar, detalhes de sua própria identidade e sua trajetória de vida. O objetivo desta investigação é desvendar histórias relacionadas ao casal Olly e Werner Reinheimer, organizando e descobrindo o acervo construído e mantido por ambos e ainda sua família – lembrando sempre que o processo de desvelamento é, ao mesmo tempo, a reconstrução dessas histórias que são parcialmente “contadas” pelas fontes⁴. Uma vez organizado, sistematizado e digitalizado, o acervo deverá ser disponibilizado publicamente por meio de um banco de dados digital para acesso público⁵.

Para além da investigação do acervo e sua constituição e o interesse que esse processo possa ter para a microhistória, como fontes autobiográficas e biográficas de trajetórias de personagens silenciadas pela história da arte hegemônica e de vida e, a partir dessas trajetórias, investigar escalas sociais distintas esses documentos contribuem como testemunhas do processo de resignificação de um fenômeno cultural, até então excluído da construção de símbolos de nacionalidade; no caso, a *moda*.

Desde a década de 1920 que o debate sobre a *moda* brasileira vem sendo travado a partir da ideia de uma identidade que ainda não se diferenciava da Europa, deveria. As características climáticas e culturais eram as justificativas para tal perspectiva. No entanto, desde o final do século XIX até a década de 1980, os estudos sobre *moda* vinham abordando o fenômeno, seja com base na perspectiva do consumo conspícuo, ou de um fenômeno relativo à distinção de classe.

Após a Segunda Guerra Mundial, entretanto, as transformações culturais e a nova conjuntura histórica exigiram uma revisão na construção das questões norteadoras do fenômeno da *moda*. É assim que os autores interessados por essa área passaram a tratar do fenômeno com base em dimensões identitárias diversas: gênero, etnia, cultura, levando em conta ainda questões ambientais e de trabalho no processo produtivo e de

4

Para facilitar a distinção entre as fontes, assumi formas distintas de grafia: o formato itálico com aspas para as fontes etnográficas que constituem objeto de análise, quando o texto é de autoria de Olly ou de Werner coloquei-os entre aspas em itálico e negrito, e os textos de outros autores como ferramenta de informação e/ou interpretação aparecem entre aspas sem itálico. As categorias de análise, por sua vez, foram italizadas, mas sem aspas.

5

A versão digital do acervo estará disponível no site da UFRRJ, no endereço <http://r1.ufrjr.br/olly/index.php/>

consumo das vestimentas. Se, por um lado, o trabalho de Olly encontra-se nesse período histórico peculiar; por outro, no início do século XXI, a *moda* passou a ser tomada como um fenômeno cultural com outras especificidades.

Em 2007, o ministro da cultura propôs uma reformulação da noção de cultura com a qual o Estado brasileiro vinha trabalhando em seu Plano Nacional: não mais uma noção hierarquizante de saberes, mas algo instrumental, em que a *moda* pudesse ser incluída a partir de sua dimensão identitária, além de econômica (GIL, 2007). A *moda* passou assim a ser vista como uma indústria (com sua rede de produtores, mediadores e consumidores), mas também ganhou um significado que se relacionava à criação, e com força econômica de impacto concreto, além do aspecto simbólico, na diversidade de grupos sociais brasileiros.

Depois disso, a *moda* passou a ser compreendida como uma linguagem artística pelo Ministério da Cultura. O setor ganhou assento no Conselho Nacional de Política Cultural, e passou a ser tomada como uma possibilidade de “revelar a identidade do país”. Assim, para além de oferecer crédito para a cadeia produtiva da *moda*, o Estado propôs uma política cultural de promoção da criação e da experimentação, tornando a *moda*, como um tema de políticas públicas de garantia da diversidade.

Uma aliança entre empresários, pesquisadores, organizações não governamentais, estilistas e Estado, acarretou o surgimento de editais e instituições voltadas para um planejamento de longo prazo no setor. Essa estratégia começou com a construção de uma “arqueologia” da *moda* brasileira de modo a fundar as bases históricas de uma cadeia produtiva da *moda*, que incluía tanto a dimensão criativa, como a empresarial.⁶

Uma dessas instituições é o Museu da Moda, projeto da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, e a disposição de suas organizadoras em receber o acervo de Olly Reinheimer como parte da “arqueologia”. É em parte esse contexto histórico e social que possibilita repensar a trajetória da artista, incluindo-a no processo de construção de uma nova arena de investimentos econômicos e simbólicos no Brasil.

Portanto, por um lado, com essa investigação recupero parte da trajetória intelectual do período histórico vivenciado pelo casal de

6

Zuzu Angel e a Rhodia talvez sejam exemplos paradigmáticos desses dois eixos.

imigrantes alemães judeus através de seu acervo privado. Por outro, estou contribuindo para a própria constituição de um campo⁷ da *moda* que se desenha na atualidade.

O Rio era o contraponto da Alemanha sombria e militarizada

Olga Helene Blank nasceu em 28 de janeiro de 1914, em Mittweida⁸, na Saxônia. Filha da judia russa, Chaja Blank, Olga Blank só conheceu o pai húngaro, Ladislao Vamos, depois de migrar para o Brasil.⁹ Chaja e Olga se mudaram para Berlim na década de 1920. Chaja casou-se com Werner Hasenberg e teve dois filhos, Erika e Egon. (Figura 1)



Figura 1

Provenientes da classe média, a família provavelmente não sofreu tanto as dificuldades da crise econômica pela qual passava a Alemanha no período entre guerras. No entanto, o surgimento do nacional-socialismo e a emergência do que viria a ser o Terceiro Reich levou-os a optar pela migração. Em 1935, Chaja, Werner, Erika e Egon partiram da Alemanha. Olga ficou encarregada de se desfazer dos bens familiares, indo encontrar a mãe, o padrasto e os irmãos um ano depois, em São Paulo. No Brasil, conheceu Werner Siegfried Reinheimer, judeu alemão que migrara em 1934, por motivos similares.

7

A noção de campo é emprestada a Pierre Bourdieu (sociologia da dominação), e coloca ênfase nas hierarquias internas e na posição em relação a outros campos de atividade. Entretanto, uso também a noção de mundo (sociologia interacionista), visando maior ênfase nas interações concorrentes para a fabricação e a etiquetagem material e “mental” de um produto como obra de arte.

8

Mittweida foi uma das principais cidades produtoras de têxteis da Saxônia, no século XIX e começo do XX. Provavelmente isso teve influência na formação de Olly, mesmo que tenha saído da cidade ainda criança.

9

Não conheço detalhes dessa coincidência que fez com que ele, além de ter migrado para o mesmo país, tenha encontrado também a filha de um antigo e não oficializado relacionamento.

Werner Reinheimer e Olga Blank, depois de se casarem em 1939, mudaram-se para o Rio de Janeiro, cidade que se tornou sua residência permanente. Em 1940, o casal teve seu filho. Olga cuidava da casa e da família e trabalhava como vendedora em lojas de produtos para costura e confecção, para as quais também fazia flores de organza e pequenas peças de decoração em tecido.

Na década de 1950, Olga Reinheimer fez curso de cerâmica com Margaret Spencer, provavelmente na Escolinha de Artes do Brasil (EAB).¹⁰ Expôs suas peças em cerâmica, em 1953, no 2º Salão de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, e, em 1954, recebeu o prêmio aquisição por sua participação no 3º Salão Nacional de Arte Moderna, também no Rio de Janeiro, e, ainda, em 1954 expôs no Congresso Nacional de Intelectuais, em Goiânia, GO. Uma intoxicação devido às químicas utilizadas na queima das peças levou-a a abandonar a cerâmica e a se dedicar à gravura e à pintura em tecido.

Em 1958, quando o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) se mudou para sua sede definitiva, no Aterro do Flamengo, Olga Reinheimer começou a frequentar as aulas oferecidas no museu por artistas consagrados: desenho com René Leblanc; pintura com Milton Goldbring, Ivan Serpa, Zélia Salgado, Santa Rosa e Frank Schaeffer; composição com Fayga Ostrower; gravura com Johnny Friedlander e Roberto Delamonica.

Desde que Niomar Muniz Sodré assumiu a direção do MAM-RJ, em 1952, esta instituição se pautava não mais por uma concepção de estímulo a uma atitude contemplativa, mas na ideia de um espaço propositivo de intervenção no mundo em transformação (SANT'ANNA, 2011). Segundo a nova orientação, o MAM-RJ deixava "de ser um mausoléu, para tornar-se um órgão educativo, vivo, criador de padrões de julgamentos estéticos, aperfeiçoador do gosto artístico, não de um grupo de *happy few*, senão da massa popular" (*Boletim do MAM*, 1952 apud PARADA, 1995, p. 119).

Segundo Parada, "a identidade moderna do MAM se constrói sobre o conceito de museu-escola, aberto ao grande público". Na prática propunha-se um museu como agente pedagógico, o que o diferenciava dos outros museus cariocas. Afora a dimensão pedagógica, o museu apostava também na reformulação dos critérios legítimos de classificação dos objetos artísticos. Estava em jogo o embate que contrapunha o abstracionismo à

10

Criada em 1948, no Rio de Janeiro, por iniciativa do artista pernambucano Augusto Rodrigues (1913-1993), da artista gaúcha Lúcia Alencastro Valentim (1921) e também da escultora norte-americana Margareth Spencer (1914), a Escolinha, que coloca o foco nas distintas expressões artísticas (dança, pintura, teatro, desenho, poesia, etc.), funcionou inicialmente no Hospital da Lagoa e depois nas dependências da Biblioteca Castro Alves, do Instituto de Previdência e Assistência Social dos Servidores de Estado – Ipase. A obra: *Education through Art* (1943), de Herbert Read, forneceu os principais fundamentos para a escola. A Escolinha adotava uma metodologia não diretiva como forma de estimular a criatividade e procurava ampliar o repertório artístico, incluindo elementos da arte popular e do folclore, como o teatro de fantoches e bonecos, por exemplo, e ainda o diálogo entre as diferentes modalidades artísticas (EAV, 2013). A Escolinha trabalhava com uma concepção de arte como expressão e experimentação, valores que estavam sendo defendidos por Mario Pedrosa e outros críticos, por oposição à arte como comunicação de ideias.

produção artística figurativa, como parte de um novo conjunto de valores relacionados à criação artística (REINHEIMER, 2013). Com a ênfase na abstração como forma legítima de fazer, pensar e avaliar a arte, o MAM-RJ desqualificava o MNBA, “principal polo da produção artística figurativa” (PARADA, 1995, p. 121).

Em 1958, Olga Reinheimer já tinha uma marca para suas criações, Olly Tecidos. Olly, corruptela do nome Olga, tornou-se o pseudônimo através do qual ela construiu sua identidade profissional. Em 1959, realizou suas primeiras exposições individuais na Galeria de Arte Contemporânea do Rio de Janeiro e na Galeria Ambiente de São Paulo. Em 1960, a primeira individual aconteceu no MAM-RJ, e foi intitulada: “Tecidos pintados”. (Figura 2)



Figura 2

No catálogo, Olly foi apresentada por Jayme Maurício e Mario Pedrosa como uma *artista* e não uma *estilista*, ainda que seu objetivo final fosse usar seus “tecidos pintados” para fazer roupas. Pedrosa falava das tentativas modernas de fugir às representações da “paisagem natural e das naturezas mortas” (ou seja, da figuração) que estavam levando artistas a “dissolver cada vez mais” a pintura. Para Pedrosa, esse seria o caminho que teria levado Olly a “tentar uma experiência lógica e radical: combinar pintura e gravura diretamente sobre o pano” (PEDROSA, 1960).

Em termos de linguagem, Olly se enquadrava nos critérios de criação artísticos defendidos não somente pelo museu, mas também por um dos principais críticos de arte brasileiros daquele período. Mário Pedrosa foi um dos defensores da representação abstrata como caminho para uma maior autonomização do insipiente campo artístico brasileiro. A defesa da representação abstrata trazia consigo como um dos critérios de avaliação da produção artística, a ideia de *dom* e *sensibilidade*, traduzidos na *singularidade* do artista e na *autenticidade* das obras. O embate entre os critérios de avaliação da produção artística que colocaram em campos opostos a representação figurativa e abstrata aconteceu ao longo da década de 1950.¹¹

A relação entre *arte* e *artesanato* que aproximava Olly da ideia de produção popular, ou tradição, era outra forma de justificar a presença da expositora naquele museu. O *popular*, assim como o *primitivo*, a produção *infantil* e dos *loucos* foram naquele período formas de se opor aos cânones artísticos e, igualmente, às normas acadêmicas. A qualidade artesanal dos tecidos exaltada enquanto a dimensão singular de sua produção era usada para qualificá-la como *arte*: “cada peça de seus tecidos é uma obra à parte, tal a variedade de desenho e de tons em que é trabalhada. Mesmo se quisesse, não poderia ela reproduzi-lo em série. Ao executá-los, ela é essencialmente pintora ou gravadora” (PEDROSA, 1960).

Ainda não se tratava do *artesanato* enquanto produção de *comunidades tradicionais*, tendo como algumas características distintivas a ideia de irregularidades, conhecimento passado entre gerações e temporalidade própria atrelada a outras atividades econômicas (LIMA, 2005).

11

Cf. Reinheimer (2013) para o embate entre Mário Pedrosa e Candido Portinari.

A aproximação com o artesanato “tradicional” apareceu mais tarde em sua produção, certamente influenciada por sua rede de relações constituída por atores centrais na construção da ideia do valor da produção artesanal tradicional, no Brasil. No início da década de 1960, a ideia de *artesanato* vinculada ao seu trabalho se referia a um fazer manual que remetia à noção de artista-artesão como o que se conheceu no Renascimento, dominando as diversas etapas do trabalho artístico, assim como as ferramentas para tal produção.

Já o texto de Jayme Maurício não hesitava em inserir Olly no campo da *moda*, fazendo a ressalva de que essa não era uma esfera que se restringia ao “frívolo”, “fútil” e “ligeiro”:

Olly, a artista que hoje apresentamos no Museu de Arte Moderna do Rio será talvez a mais qualificada contribuição ao que se poderia chamar a “moda brasileira”, resolvendo com suas finas criações em algodão e seda, o problema de cor e forma nos tecidos que comporão a elegância das mulheres. (MAURÍCIO, 1960).

Maurício continuava relacionando *originalidade* e características industriais, e argumentando que Olly reunia a *raridade* e a *individualidade* às necessidades práticas da vida cotidiana. No entanto, o crítico contrapunha essas duas dimensões no referente à produção em série. Assim, sua produção não servia a um público amplo, apenas disfarçando a produção em massa como trabalho manufaturado, mas era consumido por uma pequena elite, ainda que essa oposição ao consumo de massa pudesse estar em contradição à ideia de popularização dos valores estéticos defendidos pelo MAM-RJ. Na coluna do *Correio da Manhã*¹², de 22 de maio de 1960, junto a uma foto de Olly trabalhando, seu endereço foi divulgado como garantia de acesso dessa elite à artista e seu trabalho.

Em 1961, Olly participou de nova individual no Museu de Arte Moderna da Bahia, em Salvador. O jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, divulgou o certame em sua coluna Itinerário das Artes Plásticas, escrita por Jayme Maurício. Em Salvador, ficou hospedada na casa de Odorico Tavares (1912-1980), jornalista, escritor, poeta e colecionador de

12

O *Correio da Manhã*, jornal matutino carioca, fundado por Edmundo Bittencourt, foi um dos mais importantes órgãos da imprensa brasileira. Circulou de 15 de junho de 1901 a 8 de julho de 1974. Até a década de 1950, “os jornais tinham posições ideológicas e políticas claras e defendidas com paixão, fator que contribuiu para a demarcação da identidade do veículo e segmentava o público leitor” (ASSIS, 2009). A partir da década de 1960, “a televisão começa a se estabelecer no Brasil como o veículo de comunicação hegemônico que é hoje, e os anunciantes a acompanham” (ASSIS, 2009). Começou então a decadência desse periódico.

arte pernambucano que apoiou a criação do Museu de Arte Moderna da Bahia, projetado e dirigido pela arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1992).

Tavares mudou-se para Salvador em 1942, a convite de Assis Chateaubriand (1892-1968), para dirigir a rede dos Diários Associados da Bahia, da qual faziam parte o jornal vespertino *O Estado da Bahia*, a Rádio Sociedade e o *Diário de Notícias*. Neste último, era o responsável pela direção do suplemento cultural do jornal, editado semanalmente.

Em 5 e 6 de fevereiro, a exposição foi divulgada em nota no *Diário de Notícias* (GUERRA, 1961). Era a primeira reportagem que comentava sobre sua origem alemã e a migração. O Brasil foi apresentado como um marco de sua relação com as cores e a natureza e a expositora como “famosa internacionalmente”, apesar de ainda não ter feito nenhuma exposição fora do Brasil. O país aparece assim como o espaço simbólico que propiciava uma transformação em sua sensibilidade a partir das cores e da natureza local. Para Marilena Chauí, faz parte do imaginário dos brasileiros a representação simbólico-ideológica da natureza como um mito fundador da sociedade brasileira, na qual o Estado se institui a partir da criação divina, a Natureza (CHAUÍ, 2000). Luiz Fernando Dias Duarte, por sua vez, engloba moda, arquitetura, urbanismo, paisagismo, jardinística, decoração de interiores, mobiliária, cenografia, artes gráficas, *design*, joalheria, cosmética e culinária no que denomina “artes ambientais”, chamando atenção para uma estratégia conceitual e sensorial de colocação do mundo em “paisagem” como forma de organização da percepção do mundo envolvente por parte da cultura ocidental moderna (DUARTE, 2013). Como as cores foram uma forma de distinção do trabalho de Olly, sua relação com a natureza e as cores do Brasil era frequentemente ressaltada e poderia ser interpretada tanto como forma de vinculação de seu pertencimento ao Brasil, à moda de Marilena Chauí, como à cultura ocidental moderna, à luz de Dias Duarte. Ou ainda, como uma forma de inserção do Brasil na cultura ocidental, por meio da produção de Olly.

O artigo exaltava também as técnicas de criação dos tecidos expostos: pintura direta sobre o pano e xilogravura. A xilogravura é uma técnica de entalhe na madeira usada como matriz para reprodução do que fica em alto relevo, geralmente sobre papel. É a técnica por excelência da

literatura de cordel, que compõe parte do acervo de Olly com exemplares de matrizes em madeira e livretos. Algumas matrizes foram usadas para a criação de estampas em tecido na confecção de vestimentas, em período posterior. Aqui, a ênfase nas técnicas artesanais aparecia como forma de ressaltar a dimensão de *raridade* do que estava em exposição no MAM. Os textos enfatizavam se tratar de criações únicas, e não reproduções pensadas para a escala industrial. Essas criações eram feitas com tintas preparadas pela própria artista, baseando-se em técnicas referidas ao *artesanato* como fazer manual.

Em 19 e 20 de fevereiro do mesmo ano, uma coluna no *Diário de Notícias* discorria sobre a pintura alemã através do século (BANDMAN, 1961). A foto que ilustrava a reportagem era de tecidos de Olly. O artigo falava da “internacionalização da linguagem da arte”, que, apesar de estar fundada na “individualidade de cada artista, ou ainda as propensões específicas de cada temperamento nacional”, permitiam identificar diferenças entre os artistas. Os artistas alemães eram tratados como provenientes de uma totalidade cultural relacionada a um temperamento particular, à moda da Escola de Cultura e Personalidade norte-americana e à ideia de caráter nacional que ela introduziu no Brasil.¹³ Através de um artifício publicitário, o trabalho de Olly foi associado ao mesmo tempo à linguagem internacional da arte e às correntes artísticas alemãs da modernidade, enquanto sua própria *singularidade* era enaltecida. A *autenticidade* de Olly em relação aos seus patrícios deveria ser compreendida com base em sua ruptura com a Alemanha, ao se mudar para o Brasil, como sugerido na coluna do mesmo periódico, quinze dias antes.

No Rio de Janeiro, alguns dias depois, Clarival do Prado Valadares publicou nova coluna do *Correio da Manhã*: “A exposição de Olly Reinheimer, alemã brasileiríssima, que ao invés de telas e cartões, pinta tecidos de algodão, seda e linho para serem pendurados e vestidos” (VALADARES, 1961). Valadares chamava atenção para a forma como o MAM-BA apresentou os trabalhos, agrupando-os “em suas gamas cromáticas, em seus valores tonais, para obter uma ordenação plástica de finalidade decorativa excelente” (VALADARES, 1961). As fotos que ilustram as matérias até aqui apresentadas indicavam que as exposições mostravam apenas os

tecidos pintados, ainda não transformados em vestimentas. O tecido era então um suporte plano similar a uma tela sem moldura. Dessa forma, o caráter utilitário era obliterado em favor da qualidade estética dos objetos, por meio da forma de exibição.

Explicitava-se o espaço do museu como uma moldura que atribuía ainda mais valor ao que já fora valorizado pelos textos de Mário Pedrosa e Jayme Maurício: “o encantamento se processa às custas de duas intenções distintas: uma sendo a do próprio objeto em sua unidade; outra, provindo de seu uso como componente de uma situação decorativa em relação ao espaço arquitetônico interior” (VALADARES, 1961). O museu era o *enquadramento* (BELTING, 2006) que instituía o trabalho de Olly como arte. Uma indicação dessa categorização é sua presença como verbete em diversos dicionários de artes plásticas, ainda que seu nome não seja citado na história hegemônica da arte no Brasil.¹⁴

Capturado na encruzilhada da apreciação estética do singular e da produção artesanal para o consumo comum, Valadares acionou Herbert Read (*Art and Industry*, 1953) para argumentar que contra a padronização da indústria deve se “procurar novos padrões de natureza estética para os novos métodos da produção” (VALADARES, 1961).

Para Valadares, não se podia classificar o trabalho de Olly como “uma proposta para o chamado “desenho industrial”, conforme insinua[va]m alguns de seus críticos. In da [sic] mesmo que muitos de seus padrões sugeriram possibilidades de estamperia para tecelagem, nunca perderiam sua naturalidade de labor manual e, se fossem industrializados, seriam por conseguinte valores estéticos desnaturados” (VALADARES, 1961).

A ênfase no passado imemorial reaparece com a ressalva de que a utilização de elementos étnicos, pré-modernos ou paisagísticos não se dava através da figuração: “Seus motivos são quase sempre ressonâncias paisagísticas, porém conduzidos para um abstracionismo de espontânea organização geometricista como daquele que acompanha o homem desde a sua passagem neolítica” (VALADARES, 1961), o que naquele período indicava ainda maior atribuição de valor ao trabalho da artista.

14

Olly é citada nas seguintes publicações: Roberto Pontual, *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Civilização Brasileira, 1969; Walmir Ayala, *Dicionário de Pintores Brasileiros*. UFPR, Curitiba, 1997; José Roberto Teixeira Leite, *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Artlivre, RJ, 1988; Marisa Álvarez Lima, *Marginália – arte e cultura na idade da pedrada*. Salamandra, RJ, 1996; Rita Cáurio, *Artêxtil no Brasil: viagem pelo mundo da tapeçaria*. Editado pela Autora, RJ, 1985, e Frederico Moraes, *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1816-1994*. RJ, Topbooks, 1995.

“O peso está na cor”¹⁵

Em 1962, a artista expôs no Instituto de Arte Contemporânea de Lima, Peru, patrocinada pela Divisão Cultural das Relações Exteriores do Brasil. No catálogo, Marc Bertkowitz acionou mais uma vez *tradição* e *primitivismo* como legitimadores da produção de Olly: “Os tecidos de Olly representam uma tradição milenar, transposta às necessidades e ao gosto de nossa época. O artesanato continua com a tradição, a artista cria algo novo”. (BERKOWITZ, 1962)

O valor do trabalho de Olly foi construído por meio da explicitação de seu investimento artístico em termos de uma *singularidade* que se construiu através das técnicas “*antigas e novas*” aprendidas ou inventadas pela artista e pela *autenticidade* de sua produção:

Olly possui amor à pesquisa, vontade de procurar sempre novos meios de expressão e realização. Assim ela dominou os segredos da cerâmica, à qual se dedicou durante algum tempo. Estudou pintura e aspectos teóricos das artes plásticas. Finalmente se encontrou nos tecidos pintados. Foram experiências sem fim com as tintas mais diversas, com algodões, sedas e outros tecidos. E pouco a pouco todo esse trabalho e toda essa inquietude resultaram em algo que já podemos chamar de estilo próprio. Essa mescla de tradição, de criação de pesquisa, até de “*industrial design*”, se fundiu, se transformou em unidade de expressão, em personalidade artística, em fim, em estilo. (BERKOWITZ, 1962) (Figura 3)



Figura 3

Pela primeira vez é mencionado um estilo para a artista. Nathalie Heinrich fala da particularização dos artistas como um processo duplo – artístico pelo estilo e biográfico pela pessoa (HEINICH, 1991). A biografia de Olly já vinha sendo forjada com sua origem alemã e a ruptura que sua chegada ao Brasil teria ocasionado, instituindo cores e temas relacionados à paisagem, à cultura material de povos ancestrais e à cultura popular. Berkowitz agora completava o processo de particularização, instituindo para ela um *estilo*, que frequentemente era referido ao colorido usado por Olly.

O rápido reconhecimento de Olly, contraditório com a ideologia do artista moderno (HEINICH, 1991), pode ser compreendido em parte a partir do interesse dos atores sociais que compunham o campo artístico em formação no Rio de Janeiro. Havia a intenção de apresentar resultados da reformulação do papel do museu como centro de formação estética e dos

valores atribuídos à criação artística, com base numa linguagem de *ruptura* e *inspiração*. Particularmente do MAM-RJ, que se constituía na capital federal como o primeiro museu de arte moderna por oposição à instância consagrada de legitimação, representada pelo MNBA. Mas também dos outros museus modernos que estavam sendo inaugurados no Brasil do período.¹⁶

O discurso de formação de um estilo assim se configurava como a consagração tanto da própria artista e seu trabalho, como da instituição em sua capacidade de oferecer cursos de formação para a construção de uma modernidade industrial, com qualidade estética. No auge das disputas entre figuração e abstração, Olly não passou pela indiferença e marginalidade atribuída aos artistas modernos antes de terem suas propostas *inovadoras* reconhecidas. Logo no segundo ano de sua participação no MAM, já expunha no próprio museu seus tecidos pintados, classificados pelos críticos consagrados do período como obras de arte.

No catálogo da exposição de 1962, Berkowitz constituiu para Olly um espaço no panteão de artistas consagrados:

em seus tecidos, Olly não se atém a correntes estéticas, nem trata de fazer uma transposição da pintura. Os tecidos “funcionam” como entidades autônomas-abstratas, figurativas, por vezes “tachistas”, em outras ocasiões mais geometrizes. Mas, sempre cumprindo suas funções de tecidos, e sendo sempre reflexos da personalidade criadora de Olly (BERKOWITZ, 1962).

O crítico cria assim um espaço hermenêutico no qual as obras suscitam relações que inserem suas particularidades em conjuntos mais gerais pertencentes à história consagrada da arte, criando uma relação da artista com movimentos da arte moderna.

Nesse mesmo ano, 1962, Olly esteve em Lima, Peru, para um curso na Escola Nacional de Belas Artes do Peru, sobre têxteis pintados à mão (Elespuru, 1963), e expôs seus trabalhos no Instituto de Arte Contemporâneo de Lima. No ano seguinte, voltou à cidade para outra exposição, dessa vez no The Art Center. A exposição de 1963 foi apoiada pela embaixada do Brasil, no Peru, e o adido cultural à época dessa exposição, Miguel Alves de Lima¹⁷, exaltou no catálogo a admiração de Olly por “tudo que é grandioso

16

O MAM do Rio de Janeiro foi inaugurado em 1949; o da Bahia, em 1959, passando a funcionar efetivamente em janeiro de 1960; e o MASP foi fundado em 1947.

17

Adido Cultural do Brasil no Peru, 1962 a 1965.

que existe nas culturas antigas desse país” como “inspiração” de sua obra. Lima argumentou não ser necessário apresentar a artista, haja vista ser ela “conhecida demais” (LIMA, 1963). Ainda que seja possível interpretar esse discurso como uma forma de engrandecer a artista brasileira diante dos peruanos e justificar seu patrocínio, o apoio da embaixada à sua exposição indicava a rapidez de seu reconhecimento (Figura 4).



Figura 4

Não há registros de que tenha realizado exposições nos anos 1964 e 1965, o que talvez possa ser explicado por terem sido anos politicamente conturbados. Entretanto, esteve ativa, já que seu currículo menciona trabalhos para cinema e teatro feitos em 1966. No final desse ano, realizou uma exposição no Museu de Arte de São Paulo (MASP)¹⁸. Dessa vez, expôs suas criações de vestuário e não mais somente tecidos.

O artigo intitulado: Moda agora é no museu (DSP, 1966) apresentou a foto de um vestido que, de costas, parece uma saia e blusa falando de um desfile no qual “o público terá a oportunidade de apreciar os quimonos, pareôs, panneaux, tangas, kaftan, cujos desenhos foram inspirados em

18

O MASP foi fundado por Assis Chateaubriand (1892-1968), com a ajuda de Pietro Maria Bardi (1900-1999), marido de Lina Bo Bardi, diretora do MAM-BA, e teve como diretor Mário Pedrosa, entre 1961 e 1963.

Moda como arte: a trajetória e a obra de Olly
no Rio de Janeiro nos anos 1960 e 1970
Patrícia Reinheimer

motivos peruanos". Em outra foto, a coluna chamou atenção para o fato da peça de vestuário ser versátil, podendo se transformar "em vestido, pareô ou xale". Esse tipo de versatilidade rompia não com os cânones da *arte*, mas com as convenções da *moda*.

Em um recorte de jornal de 1959, onde a artista está à frente de seus tecidos pintados, expostos na Galeria Ambiente, no Rio de Janeiro, ela é vista trajando um vestido feito com tecido de sua criação. O modelo seguia as tendências de uma moda comercial, constituindo-se de uma parte de cima como uma blusa reta, com gola canoa e mangas três quartos e uma saia godê, abaixo do joelho. Já a foto ilustrando o artigo de 1966 apresentava um retângulo em algodão (provavelmente, creme) com uma estampa que tomava quase toda a frente, deixando apenas uma borda sem pintura, como se fosse um *passepartou*, uma moldura. Para fora desse retângulo, vemos apenas os pés, a cabeça e os braços da modelo. Ela está à frente do que parece ser uma parede ou um enorme quadro com linhas verticais paralelas. A modelo tem as pernas e os braços abertos, deixando ver o formato retangular do traje (Figura 5).

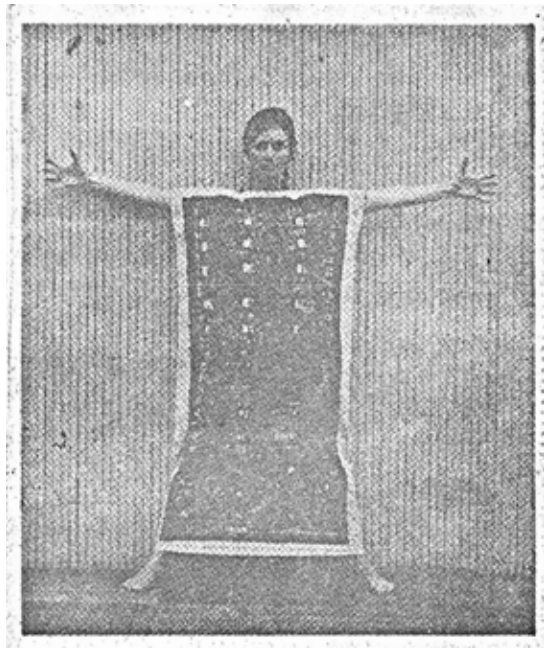


Figura 5

Moda como arte: a trajetória e a obra de Olly
no Rio de Janeiro nos anos 1960 e 1970
Patrícia Reinheimer

Seus modelos desafiavam tanto as convenções estéticas que envolviam a criação de roupas, fundada em geral na *haute couture*, como as convenções concernentes ao gênero. Na Figura 6, vemos um dos modelos apresentados na exposição, vestido por um rapaz. Tratava-se do que parece ser uma saia, ou pareô. O artigo avisava:

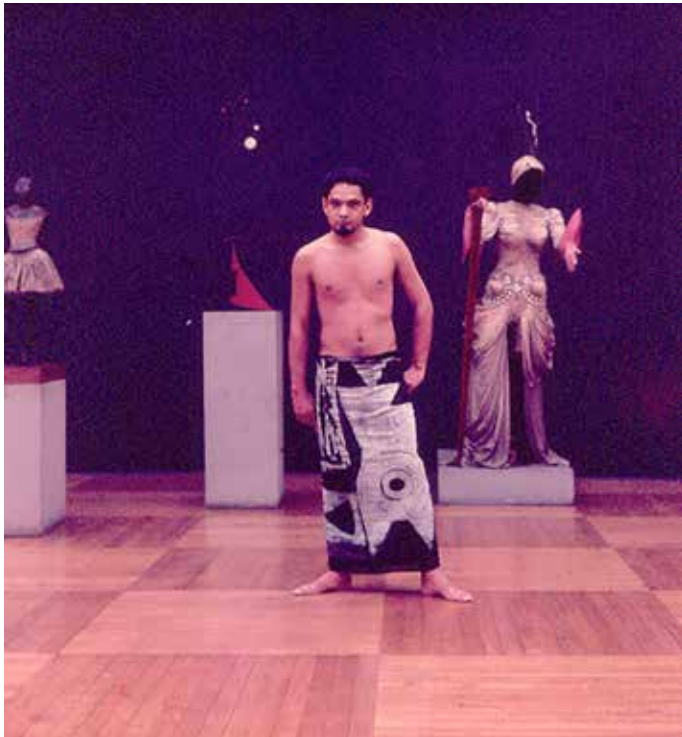


Figura 6

Quem estiver no Museu de Arte de São Paulo a partir de hoje às 21 horas verá algo inédito naquele local: um desfile de modas. Uma moça e um rapaz mostrarão novas concepções sobre tecido. Mas o desfile não objetiva propriamente impor moda, e sim evidenciar as pinturas sobre tecidos, criados por Olly, artista que vive no Rio. (DSP, 1966)

Ainda segundo o artigo, as roupas eram inspiradas em "motivos ou objetos pré-colombianos", como sugestão de um diretor de museu

arqueológico. A influência na arte, que antes vinha dos literatos, passava a vir de outros agentes sociais. Na década de 1970, Olly foi à Europa e visitou diversos sítios arqueológicos. No Brasil, foi a Sete Cidades, no Piauí, onde se interessou pela pintura rupestre brasileira.

A artista ressaltou seu interesse por diversas “coisas chinesas, persas, egípcias etc.”, argumentando que suas “inspirações” vinham de coisas “vivas, assimiladas”. As civilizações antigas são chamadas a legitimar seu trabalho, englobando-o em um processo de construção de si por meio do recurso a elementos de grupos tradicionais principalmente, mas não exclusivamente, regionais, brasileiros e latino-americanos. A cultura material dos grupos regionais (brasileiros e latino-americanos), assim como a ideia de campesinato (presente no recurso aos camponeses poloneses como referência para uma de suas coleções) têm relação com a simbologia nacional brasileira, assim como de diversos outros países.¹⁹

No caso brasileiro, o nacionalismo expresso no modernismo artístico usou o passado (que podia estar referido à arquitetura colonial ou barroca, ao folclore ou aos povos indígenas) como forma de construção dos símbolos nacionais, principalmente pela pintura, arquitetura e literatura. Estes foram recursos de construção de uma totalidade imaginada como nacional, constituindo um “patrimônio nacional” através de objetos monumentalizados (COHN, 1986). O romantismo alemão expresso no “espírito do povo”, de que falara Herder (MATA e MATA, 2006), permeia o trabalho de Olly, apontando para o Brasil como escolha da artista, que parecia abrir mão do pertencimento à nacionalidade alemã.

Tal escolha era racionalizada pelo casal em termos de uma oposição à militarização alemã como se depreende de um artigo escrito por Werner Reinheimer, em 1983, a um jornal de Pforzeim²⁰. Werner escreveu sobre sua chegada ao Brasil, em 1935. Após 44 anos de convívio, esse artigo pode ser considerado como uma construção conjunta do casal, visto que as memórias da experiência de cada um já tinham sido compartilhadas a ponto de se fundirem em sentimentos comuns. Portanto, com base nesse artigo, talvez seja possível pensar como os dois atualizavam quase quarenta anos depois a memória de sua chegada ao Brasil.

19

Cf. Thomas, 1991 e 1999 e Mayhall, 2005, por exemplo.

20

Cidade da Floresta Negra alemã, onde nasceu Werner, em 1912.

Segundo Werner, após longas semanas em um navio, fugindo de uma situação caótica, deparou-se com um lugar onde tudo era diferente. As pessoas “tinham tempo para uma brincadeira”; a música, produzida através do batucar em caixas de fósforos, era presença constante; “as meninas e mulheres não marchavam, elas se locomoviam quase dançando”; as cores eram vivas e ninguém tinha “vergonha de (...) vesti-las”. Uma época em que o “Rio era uma cidade grande, mas não uma metrópole que suga as pessoas do campo em sua nova função, (...) bem antes de começar a especulação imobiliária” (REINHEIMER, 1983).

Esse encontro com a nova paisagem natural e social aparecia na pesquisa plástica de Olly, como apontado por Frederico Moraes (1999):

Como ela era alemã, ela foi atraída inicialmente por uma certa primitividade, um pouco da visão do europeu que se encanta com o trópico. O Brasil foi um ponto de partida para uma ampliação em termos de América Latina. Eu acho que foi uma visão que foi além da superfície e a prova disso seria o próprio trabalho dela...²¹

Sérgio Campos Mello²² menciona ainda como isso aparecia na construção cotidiana de si ao repetir uma anedota comum na fala de e sobre migrantes:

Apesar dela ter aquele sotaque carregado, ela era muito mais chegada a isso aqui do que a qualquer outro país. Eu me lembro que uma vez um amigo meu perguntou:
— ... Mas você é de onde?
— Eu sou brasileira ! (imitando o sotaque de Olly)
— Sim, mas você nasceu aonde? E ela disse:
— Escuta aqui, eu sou muito mais brasileira que você. Eu escolhi esse país, você nasceu aqui por acaso.
Essa era a maneira dela de afirmar sua posição e seu apego pelo Brasil.

Pensando na maneira como Simmel (2008) usa a moda para refletir sobre o processo de diferenciação e identificação, as roupas de Olly diferenciavam não somente quem as vestia em relação aos outros e as pessoas

21

Entrevista concedida à autora em 7 de março de 1999 (REINHEIMER, 1999).

22

Entrevista concedida à autora em 14 de agosto de 1998. Essa entrevista (REINHEIMER, 1999).

entre si na construção de individualidades, mas também a própria artista. O vestuário poderia assim ser percebido como um ator social (Appadurai, 1990) a partir do qual pode se analisar o contexto social, perceber os valores e as discussões suscitadas e as influências na interação com as pessoas.

Em 1967, Olly expôs na *Petite Galerie*²³, no Rio de Janeiro, e recebeu uma encomenda por parte do Ministério das Relações Exteriores do Brasil de toalhas para o banquete de recepção ao Príncipe Real do Japão, em Brasília. Em 1968, lançou uma coleção de pentes de madeira, noticiada no *Jornal do Brasil*. Uma foto dos pentes produzidos pela artista falava do desaparecimento destes uma vez inventada a escova com fios sintéticos e seu ressurgimento com o cabeleireiro francês Roger Para, que estivera no Brasil, em 1963. A matéria fez referência ao lançamento de pentes coloridos em acrílico pelo “filósofo da moda” Paco Rabanne, inspirado em modelos espanhóis. Depois dessa introdução, apresentou os pentes de madeira criados por Olly que “servem realmente para pentear – e ficam associados logo às antigas madeixas – ou para decoração” (JB, 1968).

Nesse mesmo ano, produziu também roupas para teatro. Um artigo do *Jornal do Brasil* informou sobre o figurino feito por Olly para a peça *Stanislaw Ponte Preta e o Sexo Zangado*, de Sérgio Porto e Max Frish, com Marco Nanini, apresentada no miniteatro, do Rio de Janeiro. A peça foi dirigida por Wagner Seixas Melo, tendo como principal ator, Amandio e cenário de Ilo Krugli. Nesse mesmo artigo, a artista mencionou um trabalho do ano anterior para as atrizes da peça *Meia Volta Volver*, mas argumentou que esse trabalho era diferente, pois “é a primeira vez que minhas roupas entram como um dos elementos de uma linguagem cênica” (Olly apud JB, 1968a). Considerava suas roupas como personagens próprios, e para eles designava nomes como: *O gato, Sapó Cururu, A cobra*, etc.

Olly é uma festa²⁴

Em 1969, seu trabalho foi apresentado no MAM-RJ em um “*happening*” (CM, 1969) com ambientação de Pedro Sayad²⁵, projeção

23

A *Petite Galerie* foi inaugurada em 1953, pelo pintor Mario Agostinelli (1915-2000), e batizada como tal em função de seu espaço reduzido. Em 1954, foi adquirida pelo italiano Franco Terranova (1923), que veio para o Brasil em 1947, após a Segunda Guerra Mundial. Nos anos 60, passou a funcionar na Praça General Osório, no bairro de Ipanema, tornando-se ponto de encontro de intelectuais e artistas, além de espaço para divulgação da arte contemporânea (EAV, 2013b).

24

Titulo de artigo de Marc Berkowitz sobre a artista, novembro de 1974. Não se sabe em que periódico esse texto foi publicado. O acervo da artista contém o artigo datilografado e datado, mas sem referência de finalidade.

25

Carioca, nascido em 1948, foi figurinista, cenógrafo e diretor de arte de teatro, televisão, publicidade e cinema.

Moda como arte: a trajetória e a obra de Olly
no Rio de Janeiro nos anos 1960 e 1970
Patrícia Reinheimer

de slides de David Drew Zingg²⁶, jóias de Pedro Correia de Araújo²⁷, música eletrônica de Rogério Coimbra e coordenação geral de Karl Heinz Bergmiller²⁸. Segundo o artigo do *Correio da Manhã*, a dinâmica de cor, movimento, som e luz funcionou para “dar realce ao talento da artista” (CM, 1969). A exposição foi patrocinada pelo Itamarati.

Precisamente no governo de Emílio Garrastazu Médici, entre 1969 e 1973, houve o recrudescimento da ditadura civil-militar, e o país ingressou no chamado “anos de chumbo”. Vigorava então o slogan “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Os ataques da resistência ao governo autoritário eram respondidos com violência e censura. A produção de Olly parecia descolada do contexto social.

Reinaldo Roels (1993) analisou a produção do período, justificando a ausência de atitudes críticas nesse período:

...com a situação interna cada vez mais impermeável, (...) a saída foi a meia voz e as meias palavras, para evitar a intervenção direta (que chegou a haver). Oculto na maior parte das vezes sob o hermetismo da arte conceitual ou o ascetismo da minimal, em que tudo ficava limitado a poucos gestos e poucas afirmações, o discurso da arte tomava um rumo novo e de certa maneira esperado, sob as novas condições: o rumo do possível. Tornava-se impertinente, a partir daí, discutir o modo pelo qual a arte poderia se engajar no processo de transformação da sociedade brasileira em direção à justiça social. O debate estava censurado a priori e cabia aos artistas continuar lutando para fazer arte – ou fazendo arte para continuar lutando...

Olly compartilhava o posicionamento político de seu marido e uma rede de relações envolvida nos movimentos de resistência e crítica ao *status quo*. Mesmo não tendo ainda comprovado qualquer filiação político partidária de Werner²⁹, a proximidade do casal com as ideias socialistas e a oposição ao regime autoritário era comentada entre a família³⁰ e também pode ser depreendida da relação do casal com personalidades como Darcy Ribeiro, Jorge Amado, Adão Pereira Nunes, Miguel Arraes, Leonel Brizola, entre outros.

26

“David Drew Zingg nasceu em Montclair, Nova Jersey, nos Estados Unidos, em 14 de dezembro de 1923. Estudou na Columbia University, onde posteriormente lecionou jornalismo. Foi repórter e fotógrafo da revista *Look* e também trabalhou para outras publicações norte-americanas, como *Life*, *Esquire*, *Vogue*, entre outras. Em 1959, desembarcou no Rio de Janeiro como integrante da equipe do veleiro *Ondine* na corrida oceânica Buenos Aires-Rio, da qual ele também fez a cobertura para *Life* e *Sports Illustrated*. Encantado com o país, começou a viajar frequentemente entre Nova York e Brasil. Seus registros de acontecimentos nacionais, incluindo a construção de Brasília, foram publicados em várias revistas americanas e britânicas. Esteve presente na estreia do show: *O encontro*, que reuniu em 1962, na boate *Au Bon Gourmet*, no Rio, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, João Gilberto e Os Cariocas. Ainda em 1962, contribuiu para a organização do histórico concerto de bossa nova no Carnegie Hall, em Nova York. Colaborou com as revistas *Manchete*, *Veja*, *Realidade*, *Cláudia* e com os principais diários brasileiros” (IMS, 2013, p.).

27

“Pedro Luiz Correia de Araújo (Paris, França, 1874 - Rio de Janeiro, RJ, 1955). Pintor e desenhista. Formado em Direito no Recife, retorna a Paris, por volta de 1917, para estudar arte, mas não se adapta à disciplina acadêmica e torna-se autodidata. Frequenta grupos de vanguarda parisienses e conhece artistas como Pablo Picasso, Fernand Léger, Juan Gris, Diego Rivera, Henri Matisse. Na mesma época, assume a direção da Academia Ranson, no lugar de Maurice Denis, convocado para o serviço militar. Em 1918, funda sua própria academia em Paris. Em 1929, retorna definitivamente ao Brasil, fixando-se no Rio de Janeiro, onde conhece Candido Portinari, Guignard, Di Cavalcanti, Lucio Costa, Cicero Dias, Manuel Bandeira, Aníbal Machado, Ismael Nery. Leciona pintura em seu ateliê e no Instituto de Arte da Universidade do Distrito Federal. Publica artigos, sob pseudônimo, a respeito de arte e estética no jornal carioca *Correio da Manhã*. Nunca expôs individualmente” (EAV, 2013a).

Por um lado, é possível compreender a aparência de neutralidade política da sua produção devido à crença na ideologia da “arte pela arte”. Por outro, o fato de ter vivido no Brasil a experiência de uma “Campanha de nacionalização” que considerava os estrangeiros como cidadãos de segunda classe (SEYFERTH, 1994) e a ameaça militar (GERALDO, 2009), somada à sua origem alemã e judia, provavelmente contribuíam para uma alienação estratégica por parte de uma artista que já alcançara um grau de reconhecimento considerável na produção de uma indumentária voltada majoritariamente para a elite.³¹

Nessa exposição, foi apresentada ao público uma série de roupas divididas “em três coleções: 1) roupas inspiradas em pássaros, flores e luz tropicais; 3) vestidos comuns, não pintados, mas aproveitando material nativo do Brasil, como caramujos, casca de bananeiras, etc.; 4) motivos Carajá, em tecido rústico e cores terrosas” (JB, 1969), inspiradas nas pinturas corporais daquele grupo indígena. Suas criações ficavam mais ousadas em termos formais e as novas referências reforçam a interpretação de uma construção de pertencimento à cultura brasileira, assim como facilitava a continuidade de sua produção ao longo do período autoritário.

Ainda que a exposição tenha contado com notas em diferentes jornais do Rio de Janeiro - *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *O jornal*, *O Dia* e *Última Hora* – não houve muita divulgação. A proposta de Olly parecia ultrapassar a abrangência das classificações existentes e assim, no catálogo da exposição, Mark Berkowitz cunhou um novo termo para classificar sua produção: *Vestido-objeto* (Figura 7). Em 1974, o crítico inventou ainda outra palavra para designar o trabalho da artista: “*roupas-tapeçarias-quadros-fantasia*”³² (BERKOWITZ, 1974).

28

Nascido na cidade de Bad Tölz, na Alemanha, em 1928, estudou em Ulm entre 1951 e 1953. Entre 1956 e 1958 trabalhou com Max Bill, seu instrutor. Chegou ao Brasil em 1959, com uma bolsa do governo brasileiro, instalando-se em São Paulo. Em 1963, participou da instituição da ESDI, onde lecionou até 1998. Em 1967, mudou-se para o Rio e começou a trabalhar no MAM, onde estruturou o Instituto de Desenho Industrial (IDI-MAM), em 1968. Nesse ano, organizou junto com Norman Westwater a representação inglesa da primeira bienal de design do Rio de Janeiro, a *Desenho Industrial 68*.

29

A pesquisa anterior, à qual estou dando continuidade agora, tratou apenas da trajetória de Olly, pouco investigando sobre Werner.

30

É importante notar que sou neta do casal, com o qual convivi intensamente até os 19 anos, quando Olly faleceu vítima de um acidente vascular cerebral, em 1986.

31

Parece relevante que ao filho único do casal e a seus netos não tenha sido ensinado o idioma alemão.

32

Os hífens foram utilizados para facilitar a leitura da palavra. No original, escrita da seguinte forma *roupastapeçariasquadrosfantasia*, a palavra se assemelha aos novos substantivos alemães que são formados pela união de diversas substantivos conhecidos.

Moda como arte: a trajetória e a obra de Olly
no Rio de Janeiro nos anos 1960 e 1970
Patrícia Reinheimer



Figura 7

Se, por um lado, tal designação indicava o ápice do trabalho de Olly – sua exposição, que circulou também por São Paulo e Brasília, foi eleita por Marc Berkowitz e Frederico de Moraes como uma das dez exposições de maior importância no Rio de Janeiro³³ (Figura 8). Por outro lado, a artista se distanciava das artes plásticas e se voltava, cada vez mais, para a moda e a decoração. A autoatribuição profissional de Olly havia mudado. Seu discurso agora era o de uma estilista de moda: “a confecção brasileira é boa, bonita e bem feita” – explicou Olly. “Pode concorrer com qualquer tipo de manufatura estrangeira. Temos ótimos desenhistas, os nossos tecidos são bons e bonitos. Portanto, creio ter chegado a hora de não estremecer mais diante das etiquetas estrangeiras” (Olly *apud* CM, 7/8/69). A modernidade industrial continuava um tema de interesse do campo

33

Jornal do Brasil. 28 de dezembro de 1974. Documento, n. 73.

artístico, mas agora interessava também ao regime ditatorial e à lógica do mercado que impunha o consumo como instância de aferição da relevância dos produtos culturais.



Figura 8

Em seu trabalho, Olly orientava-se muito pelo mercado. Nesse sentido, sua relação com a arte tinha uma característica fortemente artesanal, na qual a artista atribuía à venda, significação de valor e *status*.

Nas épocas em que a procura por suas roupas diminuía, a artista tornava-se irrequieta e insatisfeita. Nesse sentido, a venda era para ela uma forma importante de reconhecimento do valor de seu trabalho.

Sua pesquisa, era então orientada muito mais por uma necessidade de reconhecimento imediato do que por uma pesquisa plástica que a

projetasse para um futuro incerto. Ao mesmo tempo, a artista reclamava sua falta de capacidade de lidar com a parte comercial de sua arte. Olly comparava seu trabalho aos processos medievais, pois por meio dele, revivia técnicas manuais, no seu entender, potencialmente capazes de transformar o homem em um ser, outra vez, "...íntegro, livre da tirania das máquinas" (Olly *apud* CP, 1978).

Muito mais voltada para seus processos internos, sua recusa em fazer uso da produção em série, apesar de transitar livremente entre a artesanaria e a arte, parecia intimamente ligada ao valor que esse processo criador representava em detrimento do produto final. Olly possuía um processo criativo peculiar. Enquanto a maioria dos artistas via na tela o objetivo final da pintura e, para chegar a ela, realizava croquis e rascunhos, Olly via a tela como o rascunho para seu trabalho final: a roupa. A indumentária era assim elevada a um nível superior ao da pintura. (Figuras 9 e 10)



Figura 9



Figura 10

Os críticos criaram, desde as primeiras exposições, um enigma (HEINICH, 1991)³⁴ em torno de Olly, relacionado à classificação de sua produção que não cabia exatamente na ideia de “desenho industrial”, nem de *moda* ou *artesanato*. A dificuldade de classificação é constitutiva dos cânones da arte moderna. A transgressão das fronteiras demarcadoras dessas três categorias trazia-as à tona e as tornava visíveis, dimensão essencial do processo de reiteração dos valores artísticos consagrados no começo do século XX (HEINICH, 1993). Daí o reconhecimento por parte dos museus brasileiros e estrangeiros de arte moderna em relação à possibilidade de sua produção ser ali exposta.

Daí vemos as referências ao *design*, à *moda*, à indústria: “conseguir originalidade em meio aos inumeráveis mestres que a indústria pesada desenvolveu já é tarefa bem difícil. Ela a alcança pois, com um dos ideais da Bauhaus: embelezar os utensílios ou produtos cotidianos” (Sem autoria, 1962). Entretanto, o critério dos valores raros deveria ser reinventado de tempos em tempos para que a criação individualizada fosse reiterada na ruptura constante com os cânones através de novas formas de fazer arte. Olly, no entanto, deu continuidade às suas pesquisas com vestuário. Assim, ainda que seu trabalho continuasse sendo tratado como produção artística,

34

Para tratar de Van Gogh, Heinich fala da suposição de um enigma que deve ser desvendado por um trabalho hermenêutico realizado por críticos, historiadores, antropólogos, etc. Em matéria artística, uma obra supõe a pré-existência de um enigma que deve ser desvelado pelo trabalho hermenêutico: o enigma pode ser relacionado à sua grandeza, novidade, sentido, de seu autor, ou origem. A ideia de um enigma a ser desvendado instaura um trabalho hermenêutico potencialmente interminável. Esse teria sido o fundamento do trabalho de atribuição desenvolvido no fim do século XIX: “O enigma não cessa de existir somente de interessar”, seja por ser resolvido ou simplesmente abandonado: do sorriso da Gioconda à identidade da Mona Lisa. O “enigma do gênio” de Van Gogh foi relacionado por diferentes críticos ao enigma da estranheza de sua pintura, seu mistério, sua loucura.

a ênfase passou a ser no caráter de ruptura com a *moda*, e não mais com a produção artística moderna.

Excetuando Mário Pedrosa, os críticos que escreveram sobre Olly estavam mais próximos da “opinião pública” do que da crítica especializada, cujo papel na modernidade é em parte a descoberta do talento inédito, mais do que na confirmação dos cânones. Ainda assim, o fato de ter feito cursos no MAM-RJ com artistas reconhecidos em um momento no qual o museu lutava para se estabelecer como um espaço de consagração no campo artístico carioca e, sobretudo, brasileiro, e ainda usar linguagem e recursos condizentes com esse objetivo, contribuiu para que sua produção fosse exposta não somente naquele museu, como em várias outras instâncias de reconhecimento.

Afora isso, Olly ingressou em uma rede de relações cujos agentes detinham as condições e tinham interesse na instituição dos novos valores artísticos. Mario Pedrosa foi o protagonista do *affair* (CLAVERIE, 1994) que até principalmente o começo da década de 1960 retirou do artista o papel de representante de uma nacionalidade ou classe social, atribuindo legitimidade a noções, como: *autenticidade, singularidade, criatividade, espontaneidade, sensibilidade*, formas de tornar o indivíduo o eixo central em torno do qual constituir o fenômeno artístico. Essa militância, Mario Pedrosa tinha exercitado no *Correio da Manhã*, periódico no qual encontramos a maior parte das colunas sobre Olly. O *Correio da Manhã* foi dirigido, a partir de 1963-1965, por Niomar Muniz Sodré, diretora do MAM-RJ, entre 1952 e 1958.³⁵

O debate empreendido por Pedrosa na imprensa foi importante para a repercussão dos novos valores e apoio aos novos museus de arte moderna do Rio, Bahia e São Paulo. O museu de São Paulo, MASP, foi fundado por Assis Chateaubriand; este, um dos homens públicos mais influentes do Brasil entre as décadas de 1940 e 1960, proprietário da maior cadeia de imprensa do País: os *Diários Associados*. Odorico Tavares trabalhava para Chateaubriand e apoiava o MAM-BA, dirigido por Lina Bo Bardi, mulher de Pietro Maria Bardi, que havia contribuído com Chateaubriand na fundação do MASP. Esses são apenas alguns dos atores da rede da qual participou a artista, na hora certa, com uma linguagem plástica condizente.

Moda como arte: a trajetória e a obra de Olly
no Rio de Janeiro nos anos 1960 e 1970
Patrícia Reinheimer

Portanto, fica mais claro por que ela não passou pelo período de indiferença aos marginais, por sua vez, transformada em atenção e admiração graças à constituição de um conjunto de obras e de um estilo. O movimento de construção de sua reputação passou pelos temas e etapas instituídas pelos valores artísticos do período. Os textos sobre sua produção, em geral, falam do tema da pintura (primitivos, populares, arqueológicos Figuras 11 e 12), da técnica de execução (tradicionais ou inventadas e aprimoradas pela artista), mas falam pouco da pessoa da artista, emitindo julgamentos de valor sobre seu trabalho (ambivalentes a partir da conotação positiva dada à autenticidade da técnica e da singularidade das obras, ou negativa quando trata da produção em série, para fins industriais).



Figura 11

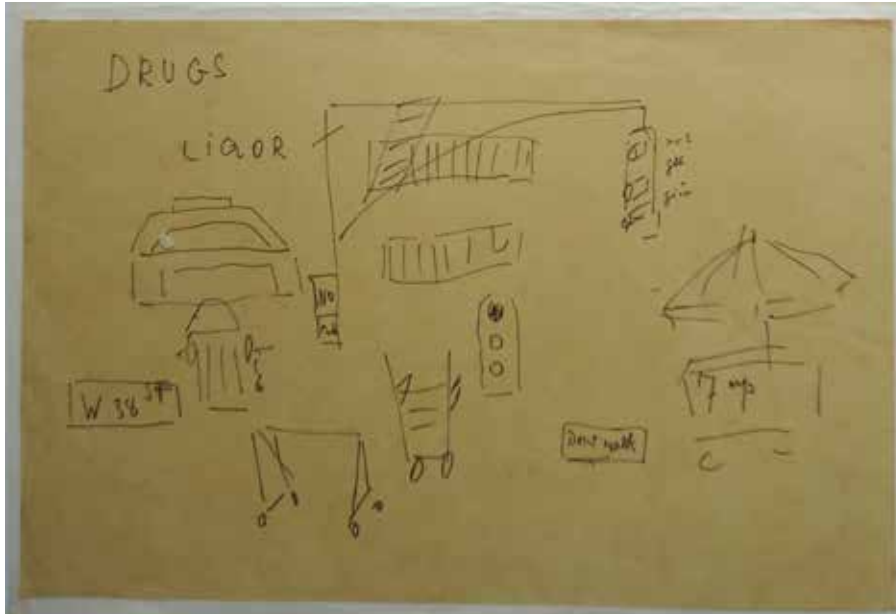


Figura 12

Olly foi assim apresentada ao público visitante de museus com uma crítica ancorada na descrição formal, como também no conteúdo ou no sujeito das obras. Típico da modernidade que se instalava no Brasil pós-Segunda Guerra era enfatizar a forma pictural mais do que os temas dos quadros. A ênfase no cromatismo da artista indicava uma escrita estilisticamente marcada, homóloga do interesse pelo trabalho sobre a forma. Entretanto, os critérios da modernidade, com base nos valores raros que se inventam na ruptura com os cânones e na criação individualizada de novas formas de fazer, apareciam no tipo de trabalho realizado, o qual transgredia ao ser apresentado fora de seus espaços consagrados, moda apresentada no museu.

Se o rompimento com os critérios de gosto do período passava pela demarcação que opunha os critérios da competência técnica à originalidade, Olly estava no meio do caminho. Sua proposta não era inovadora em termos técnicos no campo artístico, mas em termos formais o era no vestuário. Assim, o triplo jogo – característica da arte contemporânea – vinha se instituindo naquele momento: a transgressão, a reação (do público) e a integração (do público e/ou institucional). No caso de Olly, a abstração já estava sendo

defendida e incorporada pelas instituições. A artista só se apropriou desse novo cânone.

Como arte, seu trabalho afirmava as propostas do grupo de atores sociais que instituíam as novas regras do jogo. Como moda, entretanto, Olly propunha algo inovador. Mas não por romper com os cânones, antigos ou instituintes, e sim por adaptar-se às performances dos intelectuais, incorporando em sua produção a duração no sentido de dilatação das proposições anteriores sobre a criação no Brasil e sobre cultura brasileira. Olly explorava as possibilidades dentro de um quadro específico de regras, respondendo às contingências da vida. (INGOLD; HALLAN, 2007)

Olhar retrospectivamente para seu processo de criação seria desconsiderar sua capacidade de reconhecimento dos temas que constituíam, para os principais atores do processo de constituição do campo artístico brasileiro, o fundamento do que viria ser uma ideia de cultura brasileira da qual a arte era referência e contraponto essencial. Olly era criativa não por inovar, rompendo tradições, mas por aproveitar as oportunidades e improvisar tática e relacionalmente, se ajustando às condições que o contexto lhe impunha, percebendo e respondendo a um mundo-em-formação. Numa leitura prospectiva (INGOLD; HALLAN, 2007), a tradição não era algo contra o qual ela pretendia agir, mas o insumo de sua imaginação, o combustível que a permitia se engajar com os materiais que a rodeavam, “nadando com a corrente”. Olly se apropriou do que seus predecessores na produção intelectual e artística brasileira propuseram como autêntico para, negociar com as propostas que se apresentavam e improvisar criativamente seu fazer artístico, contribuindo com isso para a constituição do que hoje se configura como um campo em expansão de investigação sobre a moda brasileira.

Referências Bibliográficas

APPADURAI, Arjun (ed.). *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. New York, Cambridge University Press, 1990 [1986].

ASSIS, Carolina Silva de. *O Correio da Manhã no processo de modernização e concentração da imprensa carioca nos anos 1960-70*. Comunicação apresentada no Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, Rio de Janeiro, de 7 a 9 de maio de 2009.

BARTHES, Roland. *O sistema da moda*. Lisboa, Edições 70, 1981.

BELTING, Hans. "Arte universal e minorias. Uma nova geografia da história da arte". In: *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2000.

CLAVERIE, Élisabeth. Procès, Affaire, Cause. Voltaire et l'innovation critique. *Revista Politix*, n. 26, 1994. p. 76-85.

COHN, Bernard. *Colonialism and its forms of knowledge*. Princeton, Princeton University Press, 1986.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. "Artes ambientais e sociedade: jardinagem como projeto no Ocidente". In: REINHEIMER, Patrícia e SANT'ANNA, Sabrina (orgs.) *Manifestações artísticas e ciências sociais: reflexões sobre arte e cultura material*. Editora Folha Seca, Rio de Janeiro, 2013 (no prelo).

GERALDO, Endrica. O combate contra os "quistos étnicos": identidade, assimilação e política imigratória no Estado Novo. *Locus: Revista de História*, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 171-187, 2009.

HEINICH, Nathalie. *La gloire de Van Gogh. Essai d'Anthropologie de l'Admiration*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1991.

HEINICH, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Les Éditions de Minuit, 1993.

HELLMAN, Aline Gazola. *A moda no século XXI: para além da distinção social?* Dissertação de Mestrado, URGs, Porto Alegre, 2009.

INGOLD, Tim; HALLAM, Elisabeth (org.). *Creativity and Cultural Improvisation*. Oxford, New York: Berg, 2007.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. Unesp, São Paulo, 2003 [1952].

LIMA, Ricardo Gomes. *Artesanato: cinco pontos para discussão*. Palestra artesanato solidário. Central ArteSol, 2005.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

MATA, Sérgio da. e MATA, Giulle Vieira da. "Os irmãos Grimm entre Romantismo, historicismo e folclorística". In: *Revista de História e Estudos Culturais*, v. III, ano 3, n. 2, abr./maio/jun., 2006.

MAYHALL, Margueritte. Modernist but not exceptional. The debate over Modern Art and National Identity in 1950s Venezuela. *Latin American Perspectives*, issue 141, v.32, n. 2, march, 2005.

PARADA, Maurício Barreto Alvarez. A fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: a elite carioca e a s imagens da modernidade no Brasil dos anos 50. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, p. 113-128, 1995.

REINHEIMER, Patrícia. *Cândido Portinari e Mário Pedrosa: uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração no Brasil*. Garamond, Rio de Janeiro, 2013.

REINHEIMER, Patrícia. *O universo de Olly: cores, formas, texturas*. Vida e obra de uma artista múltipla. Monografia de graduação em Licenciatura em artes. Faculdades Integradas Bennett, 1999.

ROELS, Reynaldo. Folheto da exposição: "Arte moderna no Brasil – Coleção Gilberto Chateaubriand" no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. MAM-RJ, 1993.

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. 1ª.ed. Rio de Janeiro, Editora da FGV, 2011, v. 1.

SEYFERTH, Giralda. Identidade étnica, assimilação e cidadania. A Imigração Alemã e o Estado Brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, n. 26, ano 9, 1994.

SIMMEL, Georg. A moda. *Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte*. São Paulo, v.1, n. 1, abr./ago., 2008 .

THOMAS, Nicholas. *Entangled Objects. Exchange, Material Culture and Colonialism in the Pacific*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1991.

THOMAS, Nicholas. *Possessions: Indigenous Art/Colonial Culture*. Thames and Hudson, New York, 1999.

Referências Etnográficas

1960. [s/a] Tecidos de Olly no museu. *Correio da Manhã*. 22 de maio de 1960.

1960. MAURÍCIO, Jayme. Três mostras de pintura ontem no museu. Pintura japonesa, pintura brasileira e pintura em tecidos. *Correio da Manhã*.

1960. PEDROSA, Mario e Jayme Maurício. Catálogo da exposição “Olly Reinheimer tecidos pintados”, Rio de Janeiro, Maio – junho de 1960.

1961. MAURÍCIO, Jayme. Tecidos de Olly conquistaram Salvador. Coluna: Itinerário das Artes Plásticas. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 25 de fev., 1961.

1961. GUERRA, Antonio. Mãos que criam sonhos para vestir. *Revista Diário de Notícias*, 5 e 6 de fev., 1961.

1961. BANDMAN, Guenter. A pintura alemã através do nosso século. *Revista Diário de Notícias*, 19 e 20 de fev., 1961.

1961. VALADARES, Clarival do Prado. Pintura – Ternura. *Correio da Manhã*, domingo, 26 de fev., 1961.

1962. Catálogo da exposição no Instituto de Arte Contemporâneo de Lima, Peru. 16 a 24 de nov., 1962. Textos de Clarival do Prado Valadares e Marc Berkowitz.

1962. VALADARES, Clarival do Prado. Apresentação de Olly no Catálogo de exposição no Instituto de Arte Contemporâneo de Lima, Peru. 16 a 24 de nov., 1962.

1962. BERKOWITZ, Marc. Apresentação de Olly no Catálogo de exposição no Instituto de Arte Contemporâneo de Lima, Peru. 16 a 24 de nov., 1962.

1962. Sem autoria. Olly: êxito em Lima. Recorte de jornal colado em papel A4, sem referência ao periódico. Provavelmente 1962, já que fala da exposição de Olly em Lima que foi nesse ano.

1963. LIMA, Miguel Alves de. Texto do catálogo da exposição no The Art Center. 28 de nov., 1963. Lima, Peru.

1966. DSP. Moda agora é no museu. *Diário de São Paulo*, 12 de dez., 1966.

1968. JB. Qual é o pente que te penteia? *Jornal do Brasil*, 16 de maio de 1968.

1968a. JB. Oli, teatro com nova roupa. *Jornal do Brasil*, 17 e 18 de mar., 1968.

1969. CM. Olly no museu: *happening* da nova moda. *Correio da Manhã*, 7 de ago., 1969.

1969. JB. Tecidos de Olly no MAM. *Jornal do Brasil*, 10/11 de ago., 1969.

1969. O Globo. Olly no MAM. *O Globo*, 9 de ago., 1969.

1974. BERKOWITZ, Marc. Catálogo da exposição: Três anos de pesquisas: formas e cores em tecelagem. Centro Cultural Lume, RJ, 27 nov., 1974. Documentos, n. 63 e n. 67.

1978. CP. *Correio do Povo*, RJ, fev., 1978.

1983. REINHEIMER, Werner Siegfried. Tradução de artigo publicado no Pforzheimer Zeitung 24/12/1983. Mimeo. Documento, n. 400.

2012. Hasenberg, Erika. I bauli. Booksprint, Itália. 2012

2013. EAV. *Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais*. Escolhinha de Artes do Brasil. http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=3757&cd_item=10&cd_idioma=28555. Acessado em 23 de jul., 2013.

2013a. EAV. *Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais*. Pedro Luiz Correia de Araújo. http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3041&cd_item=1&cd_idioma=28555. Acessado em 23 de jul., 2013

2013b. EAV. *Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais*. Petite Galerie. http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=instituicoes_texto&cd_verbete=5372. Acessado em 5 de ago., 2013.

2013. IMS. David Drew Zingg. Instituto Moreira Salles. http://ims.uol.com.br/David_Drew_Zingg/D1183. Acessado em 26 de jul., 2013.

Recebido em 05/06/2016

Aprovado em 26/09/2016