



O moderno rústico: arte e indumentária na década de 1960

The rustic modern: Art and Clothing in the 1960's

Dra. Patricia Reinheimer

Como citar:

REINHEIMER, P. O moderno rústico: arte e indumentária na década de 1960. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, p.154-172, set. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4336>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4336>.

Imagem: Foto David Drew Zingg, déc. de 1970.

O moderno rústico: arte e indumentária na década de 1960

The rustic modern: Art and Clothing in the 1960's

Dra. Patricia Reinheimer*

Resumo

Quando os mortos morrem, eles estão mortos? Como eles resistem ao esquecimento? Podem os objetos que ficam contar quem eles foram ou o que fizeram? A partir do arquivo privado acumulado por um casal de imigrantes desenvolvo nesse artigo algumas análises sobre a construção desse acervo e as relações entre o campo cultural carioca e a produção de indumentária na década de 1960. Os museus de arte moderna brasileiros, principalmente o MAM-RJ, apareceram como importantes instituições de difusão de modernidades. A ideia do *rústico* fundamentou no período uma dimensão industrial que se apoiava na produção de grupos étnicos como garantia de singularidade. Essa coleção de documentos explicitou o uso do espaço privado como dimensão política para a construção dessa modernidade particular atravessada por gênero, classe e raça.

Palavras chave

Arte. Indumentária. Modernidade. Arquivo pessoal. Design.

Abstract

When the dead die, are they dead? How do they resist forgetting? Can the remaining objects tell who they were or what they did? From the private archive accumulated by an immigrant couple, I develop in this article some analyzes on the construction of this collection and the relations between the carioca cultural field and the production of clothing in the 1960s. Brazilian modern art museums, especially MAM- RJ, appeared as important institutions of diffusion of modernities. The idea of the rustic founded in the period an industrial dimension that relied on the production of ethnic groups as a guarantee of uniqueness. This collection of documents made explicit the use of private space as a political dimension for the construction of this particular modernity crossed by gender, class and race.

Keywords:

Art. Clothing. Modernity. Personal archive. Design.

Introdução

Quando ela organizava aquelas “nuit de parfum”, com aquelas roupas fantásticas, inclusive na Petite Galerie, do Franco Terranova, era uma festa deslumbrante. Aquelas modelos todas com as roupas da Olly. Roupas lindíssimas. O que ela fazia com pintura em tecido, esses objetos, era arte. Inclusive, se você raciocinar, as pessoas estão fazendo hoje coisas que ela fazia a muito tempo atrás¹.

O depoimento acima é um dos diversos indícios do valor atribuído ao trabalho de Olly por parte de importantes personagens do campo artístico do período². Olly foi a protagonista de uma trajetória que me permitiu perceber a atribuição de valor artístico à criação de roupas como uma das estratégias no processo de institucionalização do design no Rio de Janeiro, na década de 1960. Nesse processo foi possível também acompanhar a invenção de uma estética que tinha como um de seus espaços privilegiados de difusão o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

O Acervo Olly e Werner Reinheimer oferece indícios da construção progressiva da ideia de uma modernidade singular. A constituição do que estou denominando uma “modernidade rústica” não era um objetivo dos atores, instituições, discursos e objetos que foram produzidos ao longo desse período. Este é um modo que encontrei de denominar uma forma de apresentação de si que incluía adornos corporais, vestimentas e decoração doméstica que se apoiavam, por um lado, na indústria, tecnologia e racionalidade e, por outro, na noção de “natureza”, trabalho manual e sensibilidade. Uma usava retas e curvas perfeitas e materiais polidos, de forma a apagar a referência de sua produção. A outra, apostava na memória do artesão, da “natureza” e do tempo impressas no que viria a se tornar roupa, bijuteria/joia ou móvel. Portanto, desvendar a forma de constituição desse estilo não foi o ponto de partida da investigação, mas seu resultado.

Olly produziu tecidos e com eles vestimentas que foram instrumentalizados no processo de produção dessa nova forma de apresentação de si. Mostrarei aqui as classificações que foram atribuídas à sua produção a partir das formas e dos locais onde foram apresentadas e dos atores com vínculos diversos nos mundos da arte brasileira nas décadas de 1950 a 1970. Para compreender a *estabilização* (Latour; Woolgar, 1997) dessa gramática foi preciso levar em conta também o contexto mais amplo dos valores defendidos por instituições internacionais como a Unesco, as lutas dos movimentos feministas, negros e pós-coloniais, a imigração para o Brasil no entreguerras e no pós-Segunda Guerra, assim como a urbanização e a industrialização brasileiras do período.

O design de móveis e interiores foram atividades que estiveram intimamente relacionadas à ideia de modernidade nas primeiras décadas após a Segunda Guerra Mundial. Muitos profissionais que atuaram nessa área nesse período eram estrangeiros que aqui chegaram no entreguerras ou no imediato pós-guerra. O design em geral foi para eles parte de uma gramática de distinção que instituiu, através de uma concepção de modernidade bastante particular, uma nova camada média³. Nesse período, esse grupo do qual Olly participou distinguiu-se em parte pela atribuição de valor estético à produção material

de grupos subalternizados, reforçando a ideologia da miscigenação como uma das maneiras de minimizar sua condição ambígua de estrangeiros (Simmel, 2005) e afirmar “pertencimento” à nacionalidade brasileira.

Essa estética constituía um novo mercado consumidor, que se apropriava das lutas políticas travadas no campo internacional – os direitos civis dos negros nos EUA, os movimentos feministas, de liberação homossexual e os debates pós-coloniais⁴ – transformando essas reivindicações em bens de consumo no Brasil. Seu desdobramento atual está em grande medida referido a uma camada média que consome a ideia do “rústico” como um cruzamento complexo de traços culturais, em um jogo de espelhos que se instaura entre sistemas de valores diferentes e muitas vezes opostos. Trata-se de um estilo de vida que pode incluir a revalorização social da “natureza”, induzindo a busca por uma autenticidade que se contrapõe à ideia de globalização.

Na França, Patrick Champagne (1977) analisou fenômeno análogo. Em meados da década de 1950, muitos moradores do interior rural se desfizeram de móveis de madeira, substituindo-os por móveis de fórmica como símbolo de modernidade. Na década de 1970 ele identificou o movimento inverso: os móveis rústicos foram revalorizados como símbolo de tradição quando os materiais sintéticos invadiam o mercado de consumo. O autor apresenta esse segundo movimento a partir da distinção entre a ideia do “vilarejo em festa” e da “festa no vilarejo”, a primeira significando um movimento interno à comunidade e o segundo uma produção de visibilidade para o turismo interessado em experimentar a “vida no campo”.

Minha investigação apontou no Brasil um fenômeno similar, observado, entretanto, do ponto de vista da cidade através de uma teia de relações que ganhou visibilidade por meio de seus objetos de consumo. Participavam dessa teia majoritariamente profissionais liberais estrangeiros, atuantes principalmente nas áreas de arquitetura, design de móveis, de joias, produção de roupas, profissionais vinculados a museus e ao mercado de arte e colecionadores de coisas que até então tinham sido classificadas como documentos históricos ou objetos etnográficos. A partir das práticas desses agentes, essas coleções ganharam um caráter artístico. Alguns exemplos são os ex-votos colecionados por Franco Terranova, arte *naïf* colecionada por Lucien Finkelstein, ou popular por Jacques Van de Beuq.

O campo de investigação foi principalmente o arquivo pessoal do casal Olly e Werner, complementado pela incursão em alguns outros arquivos pessoais e institucionais⁵ e entrevistas com alguns dos atores que participaram dessas teias⁶. Imigrantes alemães, Olly e Werner vieram para o Brasil no entreguerras. Aqui chegando, Werner deu continuidade ao seu envolvimento com a dimensão político-ideológica, motivo principal de sua fuga da Alemanha. Olly ingressou numa esfera artístico-cultural que pode ser percebida retrospectivamente como o período inaugural de um campo artístico relativamente autônomo no Brasil (Reinheimer, 2013), assim como um marco temporal na produção de representações sobre o país a partir de bairros e grupos sociais particulares (Velho, 1989; Queiroz, 2012). Suas malhas de relações, portanto, incluíam, com maior ou menor proximidade, agentes do campo da chamada esquerda – sendo os mais notórios Luiz Carlos Prestes, Leonel Brizola, Noel Nutels, Darcy Ribeiro –, agentes econômicos relacionados às novas mídias, mas também vinculados à imprensa tradicional –

como Assis Chateaubriand e Paulo Bittencourt (marido de Niomar Muniz Sodré, diretora do MAM-RJ) e agentes culturais ligados à TV, ao teatro, às então denominadas artes plásticas e ao design.

O casal legou à família um conjunto de documentos em diversos tipos de suporte material, como papel, tecidos, madeira, metal, cerâmica e outros. Os artefatos e as simbologias sobre eles produzidas participaram de processos de inclusão e exclusão, formação de sentimentos de pertencimentos e visibilização de indivíduos e grupos. O reconhecimento da memória e da história como dimensões de poder e legitimação de pertencimento tiveram influência preponderante sobre a preservação das coisas. O Acervo Olly e Werner Reinheimer, organizado, sistematizado e digitalizado graças a editais do CNPq e Faperj, encontra-se no apartamento onde o casal viveu de 1950 até suas mortes, em 1986 e 1991.

Os arquivos são importantes fontes de produção e estabilização de discursos. Sua manutenção, organização e publicização fazem parte, portanto, de uma lógica de distinção coerente com um *ethos* que encontra no colecionismo uma estratégia de construção de si. Participar daquelas teias significava também nutrir a noção de memória e patrimônio e transmitir a seus descendentes a percepção de que as coisas podem ser suportes para a construção de prestígio e identidade. O arquivo hoje denominado Acervo Olly e Werner Reinheimer ainda que inicialmente um projeto⁷ da artista, ganhou um caráter de investimento familiar quando da manutenção por parte dos herdeiros e organização, digitalização e doação por parte da autora, neta do casal.

Os conjuntos de documentos de Olly dizem respeito a sua vida profissional. Todas as cartas, bilhetes e fotos referentes à sua vida pessoal foram acrescentados à sua revelia, seja porque seus documentos se misturaram aos de Werner depois de sua morte, seja porque o caminho da pesquisa levou a encontrar material disperso pelo apartamento do casal e pelo mundo⁸. Portanto, diferentemente da concepção de “organicidade”⁹ dos arquivistas, esse acervo foi constituído tanto pela acumulação de documentos por parte de seus proprietários originais como pelo acréscimo, por parte de uma antropóloga e neta¹⁰, de outros documentos que parecem contribuir para a compreensão da trajetória desses dois personagens, do contexto em que viveram, de suas teias de relação e das classificações de pessoas e coisas que tudo isso engendrou.

Diferente da investigação em arquivos institucionais, onde a seleção de documentos e suas classificações são dadas pelos sistemas institucionais e pelos arquivistas responsáveis pela sistematização do acervo, organizar um arquivo pessoal para digitalização e doação implicou um processo de suspensão de julgamento quanto ao valor de documentos tão variados como receitas culinárias, bilhetes e quadros de artistas hoje reconhecidos pelo mercado nacional ou internacional de artes. Eu estava interessada nos processos de construção de sua reputação como artista nas décadas de 1960 e 1970 e no posterior desaparecimento de qualquer menção a seu trabalho após sua morte. Havia também interesse em compreender as possíveis relações de sua produção com o mundo cultural da época e o impacto dessas relações ou na classificação de sua produção. Levando-se em conta que Olly não deixou muitos escritos sobre si mesma e seu trabalho, qualquer resquício poderia ser evidência¹¹ de seus processos de criação, de suas escolhas temáticas e dos saberes envolvidos na construção de uma gramática na qual seu trabalho foi inserido.

Foi então uma decisão estratégica não separar o que poderiam ser coisas de seu marido ou descartar bilhetes, recibos ou outros documentos que não pareciam estar diretamente relacionados à sua produção artística. Algumas dessas coisas aparentemente “irrelevantes” contribuíram para dar sentido a opções estéticas, vincular sua participação em situações e sua relação com pessoas particulares. A presença de Werner na pesquisa foi também uma forma de não deixar de lado uma parceria que teve influências mútuas nas concepções de mundo e ações de ambos, mas principalmente porque os interesses dele são essenciais para a compreensão de algumas das escolhas temáticas de Olly.

Werner acompanhou sua esposa na invenção de si mesma, com importante papel. Acostumados como estamos a encontrar histórias nas quais as mulheres abrem mão de seus sonhos para acompanhar seus maridos, vemos aqui os dois caminharem lado a lado, um apoiando o outro, mas sendo Olly, na segunda metade do século XX, a principal protagonista desse enredo. Esse protagonismo não deve, entretanto, apagar a importância que seu marido teve para que ela tenha acontecido (Ingold, 2011) da forma como ocorreu. Por isso, apesar de ter tratado o acervo como constituído por documentos acumulados pelo casal, é sobre o trabalho e a trajetória de Olly que me debruço. Daí a ausência de referências a pesquisas que lidaram com casais de artistas ou de imigrantes. Não se trata de pensar o casal como uma unidade ou como testemunhas de um projeto único, mas de tomar os interesses e amigos de Werner como influência nas escolhas estéticas de Olly.

Parece-me também relevante ressaltar a importância do casamento e, principalmente, de seu marido não ter sido um colega de profissão ou de qualquer outra área relacionada à cultura. Como mostram os trabalhos de Mariza Corrêa (2003) sobre antropólogas e de Ana Paula Simioni (2007) sobre artistas, o reconhecimento profissional de mulheres não casadas tem sido em geral menor do que o daquelas casadas. Por outro lado, aquelas casadas com colegas de profissão acabam tendo sua identidade profissional obliterada pela identidade de esposas. A ambiguidade de sua situação não se restringia a seu status social, mais abaixo discutiremos outras situações em que sua posição era de subalternidade com privilégios.

Reivindicações políticas como consumo ou racismo mercantil?

Olly e Werner chegaram ao Brasil em meados da década de 1930 e se conheceram através de um grupo de imigrantes judeus alemães que vivia no Rio de Janeiro. Do pouco que foi possível recuperar da trajetória de Werner, sabe-se que ele se dedicou ao comércio de relógios, vinhos e outros produtos, mas também teve algum tipo de envolvimento com a política brasileira. Uma única carta vincula uma viagem que fez à Polônia e Alemanha ao processo de construção de um acordo comercial que Leonel Brizola tentava estabelecer quando foi governador do Rio Grande do Sul. A participação nessa viagem pode ter sido resultado da relação de Werner com o casal Pereira Nunes. Ele foi amigo e paciente do médico Adão Pereira Nunes¹², marido de Alaíde Pereira Nunes, ambos membros atuantes do Partido Democrático Trabalhista (PDT).

Além de ser judeu, Werner tinha sido filiado a um partido comunista na Alemanha, motivo pelo qual teve que fugir do país. Sua atuação política no Brasil foi tema tabu entre os netos, uma vez que em 1964 o golpe militar passou a usar o comunismo como motivo para perseguições e assassinatos. No contexto familiar, as únicas menções dessa atuação de Werner eram duas anedotas, uma sobre uma brincadeira

que ele teria feito com um participante da comitiva de Brizola na viagem acima mencionada e outra sobre a ajuda ao pedido de refúgio de um político brasileiro.

Olly, por sua vez, foi batizada Olga Helene Blank e assumiu seu apelido de infância (Olly) como pseudônimo quando sua produção artística começou a ganhar reconhecimento. O apelido tornou-se então o nome comercial, a marca de sua produção artística. Em seus currículos esse ingresso é relacionado à sua participação nos cursos oferecidos pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no início da década de 1950. Entretanto, outros documentos e entrevistas mencionam exposições e aulas de arte oferecidas na década anterior.

Sua produção fez parte principalmente de um processo que buscava introduzir a indumentária no universo do design¹³. Seus tecidos e as vestimentas com eles produzidas foram apresentadas nos diversos museus de arte moderna (inaugurados no final da década de 1940 em várias cidades brasileiras), em galerias de arte e lojas de móveis e arquitetura ao longo das décadas de 1960 e 1970. Com textos de críticos de arte, fotógrafos renomados que inauguravam o que viria a ser conhecido como “fotografia de moda”, a participação de profissionais de design e com modelos que eram namoradas, esposas, filhas ou amigas de músicos, designers e artistas, Olly aumentava o capital simbólico daquela produção, que depois circularia em cerimônias civis e religiosas, embaixadas e recepções de chefes de Estado.

Através de seu arquivo ficamos sabendo de seu contato com importantes personagens do mundo artístico brasileiro, como a gravurista Fayga Ostrower, o pintor Axl Leskotchek, o crítico de arte Marc Berkowitz, a ceramista Margareth Spencer, só para mencionar alguns dos imigrantes. As compradoras de suas produções também indicam o status que seu trabalho alcançou – Betty Friedan, Irene Kassrola, Elisabeth Bishop, Tuni Murtinho, Clarice Lispector – esta última publicou um conto em que o tecido pintado por Olly foi transformado em personagem¹⁴. A artista expôs em todos os museus de arte moderna que foram inaugurados no Brasil no final da década de 1940 e participou também de alguns eventos internacionais. Sua produção ganhou progressivo reconhecimento até sua morte, em 1986. A partir daí ela deslizou rapidamente para o esquecimento e, portanto, pouco se conhece sobre ela hoje.

A proximidade com expressões sociais que foram, cada vez mais, sendo tratadas no Brasil como parte do domínio da criação e, portanto, constituintes da própria ideia de cultura que formava uma imaginação nacional urbana, garantiu-lhes o ingresso em uma teia privilegiada de atores sociais nesse novo país. Entre as técnicas de criação de Olly estavam, além da tecelagem, pintura e gravura, a fotografia e o desenho gráfico.

Alguns personagens importantes em sua trajetória foram Pietro Maria Bardi e sua esposa Lina Bo Bardi, diretores, respectivamente, dos Museus de Arte de São Paulo (Masp) e de Arte Moderna de Salvador (MAM-BA). Ela, arquiteta que defendia um design com características locais, convidou Olly para sua primeira exposição em Salvador, em 1961. Pietro Maria Bardi, que concebia o design de roupas como parte da criação artística e defendia uma moda brasileira “com acento local”, foi responsável pelo convite que levou a artista a expor na Pinacoteca de São Paulo, em 1966. Outro nome importante para Olly foi o designer Norman Westwater, proprietário da loja de móveis e decoração onde ela expôs em 1958, a

Mobília Contemporânea. Ele foi também um dos fundadores e professores da ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial) e organizou, junto com Karl Heinz Bergmiller, a primeira Bienal de design no MAM-RJ, em 1968. Bergmiller mudou-se inicialmente para São Paulo e, em 1963, ajudou a fundar a ESDI. Em 1967 mudou-se para o Rio para dirigir o Instituto de Desenho Industrial, no MAM-RJ. Em 1969 coordenou a montagem da exposição de Olly nesse museu.

Na década de 1950, o desenvolvimento da indústria e principalmente a entrada do plástico e dos tecidos sintéticos como matéria-prima ocasionaram, também, uma revalorização da produção artesanal, especialmente no mobiliário e na indumentária. A produção têxtil de Olly, assim como de diversas outras mulheres no período, encontrava-se na interseção de várias esferas produtivas de objetos e simbologias de consumo. A forma artesanal de sua produção se contrapunha à produção têxtil industrial que tinha se expandido no Brasil desde o final do século XIX até a Segunda Guerra, mas que se encontrava desde a década de 1950 em contração devido à expansão industrial e tecnológica de outros países. O ingresso do tecido sintético (Chataignier, 2010) disputava o símbolo de modernidade em oposição à “tradicionalidade” do algodão, relacionado ao artesanato de uma produção mais convencional, menos tecnológica e não de massa.

A produção da artista era desenvolvida em tecidos de algodão e, em menor proporção, lã. De acordo com colunas publicadas nos jornais da época, seus tecidos pintados com tinta que ela mesma preparava pareciam se transformar em seda. Essa “mágica” era menos tecnológica que social. O algodão não se tornava mais leve nem mais fino, mas o status alcançado pela artista e seu trabalho produzia uma conversão na forma como o tecido era percebido. A “conversão” de algodão em seda era também a transformação do “tradicional”, “rústico” em “polido”, “refinado”, “civilizado”.

Em oposição à “moda pronta-para-vestir”, Olly apresentava uma “moda-arte”. Sua origem alemã, mencionada em todas as reportagens sobre ela durante o início da década de 1960, chegou a ser relacionada indiretamente aos expressionistas alemães¹⁵, o que garantia capital simbólico ainda maior para sua produção. O crítico de arte Marc Berkowitz classificou seu trabalho como vestidos-objetos, uma forma de enfatizar a qualidade artística de seu trabalho, não moda, mas objetos de arte para serem vestidos. Esses objetos, entretanto, perdiam esse status uma vez adquiridos e, de fato, vestidos.

Uma das formas de, por um lado, dar sentido ao seu trabalho, e, por outro, ressignificar seu lugar de estrangeira, foi associando-o a temas reconhecidamente nacionais. As referências indígenas, negras e camponesas acompanhavam a representação de um país miscigenado, mas também se coadunavam com as reivindicações de movimentos internacionais por direitos humanos ao dar visibilidade para grupos subalternizados – negros, feministas, homossexuais e pós-coloniais. Encontramos entre seus tecidos títulos que remetem a manifestações folclóricas, outros cuja referência é claramente a vida no campo, a representação da pobreza e sua associação aos negros, a menção aos grupos indígenas ou à fauna e à flora brasileiras.



Fig.1. Olly PH-139 - Cláudia Bonadio (2009) argumenta sobre a raridade de modelos negras nas fotografias de moda das revistas brasileiras na década de 1960 e o lugar secundário que ocupavam quando fotografadas. No entanto, no acervo de Olly aparecem 3 mulheres e um homem negros fotografados com suas roupas (sem referência ao fato de terem ou não sido publicadas). Levando-se em conta que o total de modelos fotografados pela artista identificados em seu acervo é de aproximadamente 10 mulheres e 3 homens, a presença de negros e a proporção em relação a outras cores/etnias chama atenção. Somando-se a isso, como a pesquisa sobre o casal levou em conta também o conjunto de livros que restou de sua biblioteca como forma de compreender as referências visuais e ideológicas, a presença de livros sobre as lutas coloniais e de autores como Leopold Senghor (1969) e Solano Trindade (1958), este com dedicatória a Olly, tornam a presença desses modelos negros dimensão importante do sistema de valores do casal. Sabe-se também da presença de músicos e escritores negros entre o grupo de artistas, marchands, galeristas e críticos de arte. Ao mesmo tempo, a "arte negra" era apresentada ao lado da indígena e da popular, como uma produção "tradicional" e não como uma expressão moderna, consagrada pelo mercado Ocidental.



Fig. 2. PH-140 – Vestido estampado com carimbo de madeira. A padronagem foi feita com a repetição de um pássaro, criando o efeito de um bordado no vestido. Essa foto pertence a uma série que inclui outros modelos, indumentárias e cenários, todos relacionados ao meio rural. Na Alemanha do século XIX, a produção folclórica, isto é, de grupos rurais foi considerada o eixo em torno do qual se deveria construir a singularidade alemã por oposição à universalidade da civilização francesa. A ideia de “tradição” engendrou a vinculação de termos como “nação”, “povo” e “pátria” a sentimentos quase religiosos de pertencimento estruturados por oposição a outras coletividades também pensadas como “povos”, “nações” e “pátrias”.

A referência a grupos indígenas, rurais e negros para a construção da ideia de certa arte moderna ou de design de roupas pode ser compreendida como parte do que a antropóloga Anne McClintock (2010) chamou de racismo mercantil. Nessa forma de racismo o outro é transformado em símbolo para venda

de produtos industrializados, mas a associação entre os produtos e aqueles que são ali referenciados em geral expressa uma oposição moral entre os representados e os consumidores do produto. Os consumidores são representados como superiores morais aos últimos, hierarquia que se expressa na função dos produtos. Assim, o sabão que utilizava negros em suas propagandas servia para limpar a casa de mulheres brancas. A conversão da eugenia em higiene no Brasil significou um processo de disciplinarização das classes trabalhadoras que passava pela mesma lógica do racismo mercantil, novos postos e profissões voltados para o controle, educação e disciplinarização das “classes perigosas”.



Fig. 3. Esse foi um dos vestidos apresentados na exposição de 1969, no MAM-RJ, e hoje consta do Acervo Olly e Werner Reinheimer. O traje faz parte da coleção intitulada pela artista Karajá. Essa coleção tinha a pintura corporal desse grupo indígena como referência para a produção de estamparias que também se relacionavam com o geometrismo que vinha sendo explorado pelo design gráfico (revistas, pôsteres, capas de disco). Além de criar roupas baseadas na pintura corporal e nas bonecas karajá, Olly fez imagens com um líder Xavante, na década de 1960. O contato de Werner e Olly com Noel Nutels e Darcy e Berta Ribeiro provavelmente tornou o tema dos índios, assim como o da formação nacional, parte dos interesses do casal alemão, e o acesso a esses dois grupos em particular, facilitado. A participação desses intelectuais na teia de relações do casal provavelmente está vinculada ao processo migratório, à participação política e/ou suas participações ao campo cultural.

Em geral, o racismo mercantil implica um atravessamento de classes, raças e gêneros através de mensagens contraditórias, que jogam com ideias que, apesar de complementares no rol de valores que constituem o pensamento ocidental moderno, são apresentadas como opostos: limpeza/sujeira, modernidade/tradição, riqueza/pobreza, civilidade/primitividade, racionalidade/sensibilidade. Olly tinha o privilégio da ambiguidade – mulher, judia e imigrante, mas branca, heterossexual e de classe média – e era possível tirar proveito dessa ambiguidade na construção de seu renome. A alteridade que redimia seu lugar de estrangeira era rústica por oposição à refinada, mas também sensível por oposição à racionalidade que resultara nas duas Grandes Guerras. Nesse sentido, a noção de rústico era uma forma de mediação da posição estruturalmente desvalorizada dos grupos que eram representados e de seu valor na ideologia de formação nacional, com potencial de atribuição de autenticidade à noção de brasilidade.

O consumo privado como encenação pública

Em 1969, ela já tinha quase 20 anos de experiência no mundo artístico quando foi convidada para fazer uma nova exposição. Era sua segunda individual no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A exposição foi inaugurada com um *happening*: as modelos desfilavam alguns vestidos curtíssimos e muito coloridos e outros com padrões geométricos, em preto acompanhado ou não de ocre ou laranja sobre fundo bege ou branco.



Fig. 4. O colorido de Olly chamava atenção por não condizer com as convenções do período. Foto David Drew Zingg.

O grafismo das coisas lembrava que “menos é mais”, uma das referências à Escola de Ulm, fundada por Max Bill. Desde a vinda de Bill ao Brasil, em 1951 e 1953, importantes intelectuais brasileiros

estabeleceram um diálogo profícuo com essa Escola com impacto tanto na arte moderna brasileira – o concretismo paulista sendo o melhor exemplo –, como no design. No entanto, existiam diferentes concepções do que deveria ser o design brasileiro e na arte também houve dissidências. Desde o início dessa década, por exemplo, Lina Bo Bardi vinha atuando no país para a institucionalização de um campo profissional de design. Seu projeto associava o desenho industrial à produção artesanal nordestina (Anastassakis, 2014), o que desafiava a universalidade pretendida pela Escola de Ulm e pela Bauhaus.

Ainda que, em 1959, o Neoconcretismo carioca tenha rompido com o racionalismo do design alemão, os resquícios da Escola de Ulm se faziam notar no MAM-RJ, tanto na presença de diversas exposições de artistas e designers provenientes ou atuantes em países germânicos ao longo das décadas de 1950 e 1960, como na própria direção da IDI - Instituto de Desenho Industrial (localizado dentro do Museu) por um ex-aluno da Escola. O trabalho de Olly, era a conjunção entre a proposta alemã e o projeto industrial fundado no artesanato, defendido por alguns importantes atores no processo de institucionalização do design brasileiro.

Os trabalhos exibidos nessa exposição apresentavam roupas com linhas retas e economia de cores, tomando como referência a pintura corporal e as bonecas – de cerâmica e de madeira – dos índios Karajá. Ao mesmo tempo, apresentava outras multicoloridas cuja referência, segundo a artista, foram a fauna e a flora tropicais. Se o artesanato foi nesse período uma forma de associar a indústria à arte, foi também uma maneira de tornar a industrialização um fenômeno aparentemente libertador para as mulheres da camada média branca por estimular sua autonomia financeira e profissional, introduzindo, ao mesmo tempo, certa *sensibilidade* (feminina, primitiva, ingênua) à racionalidade do mundo industrial. A produção têxtil e as controvérsias sobre sua classificação como arte, artesanato, arte decorativa ou design pareciam uma estratégia para engendrar a aceitação da profissionalização dessas mulheres de camada média¹⁶.

Essa exposição ganhou a capa do caderno de Domingo, do *Jornal do Brasil* (1969a). Antonio Bento (1969) falou em edições limitadas e “numeradas de seus vestidos, através do processo de serigrafia, como se usa na gravura”. Nesse ano, foi lançada a primeira edição do *Dicionário das artes plásticas no Brasil*¹⁷, de Roberto Pontual (1969), livro de referência para o incipiente campo artístico nacional. Pontual incluiu um verbete para Olly, onde Mark Berkowitz criou o neologismo vestidos-objetos, mencionado acima. A definição estava relacionada ao argumento de que as roupas não deveriam ser guardadas quando não em uso, mas expostas, “em liberdade, com vida própria” (MA-78, s.d.). Essa era uma forma de conectar a transformação de seus tecidos e indumentárias à sua produção de objetos de decoração, mas era também uma forma de desvelar a opacidade das coisas produzidas por Olly. Não mais somente significados a serem interpretados, mas uma mudança na relação entre sujeitos e objetos. O tecido conquistava nova materialidade; além de volume e forma, ganhava novamente movimento e espaço político no campo cultural.

O tecido no Brasil não chegava a ser uma moeda corrente, como foi em outras sociedades (Stallybrass, 2008), mas detinha um valor simbólico destacado na ideia de uma modernidade industrial, pelo que já tinha sido e pelo que deveria voltar a ser¹⁸. A noção de rusticidade era uma forma de apresentar essa

indústria não tanto pela inovação, mas pela “autenticidade” que a criatividade e o trabalho humano, principalmente, feminino lhe atribuíam. Essa relação entre artesanato, arte e indústria aparece nos inúmeros artigos sobre a produção de Olly¹⁹. Ao mesmo tempo que essa produção era usada para ilustrar a relação entre manufatura artística e design de vestimentas, alguns autores também a mencionavam para falar da indústria fabril brasileira (Gorowitz, 1967)²⁰. Essa indústria também representava, de um lado, a desigualdade de classe que se imaginava seria superada pela industrialização, e, de outro, o incômodo da organização trabalhista e o desafio à hierarquia de classes.

O corpo através da indumentária e o espaço doméstico através do design de móveis e objetos decorativos pareciam ser formas privilegiadas de expressão das subjetividades e afirmação de posicionamentos políticos na relação com movimentos internacionais que envolviam as artes, a arquitetura e o design. Como consequência, as vestimentas ganhavam expressão e importância no mercado de consumo carioca, quando a ideia de moda ainda não tinha se estabilizado como forma de classificação da produção de roupas. Em 1974, o crítico de arte Frederico Moraes apresentou a exposição de Olly mencionando Franz Fanon e Marshall McLuhan²¹. O texto mencionava a relação da roupa com o corpo no processo revolucionário de libertação colonial, mas também o papel do corpo, da mulher e dos comportamentos como dimensões renovadoras na sociedade de consumo. Indumentária e decoração de interiores constituíam assim dimensões importantes de um consumo que transitava entre o industrial e o artesanal, o público e o privado, a manutenção das tradições e as inovações²².

No Brasil, o MAM-RJ exaltava o “estilo internacional” e, ao mesmo tempo, expunha as formas tradicionais fundadas no popular, no indígena e na produção classificada como negra. Um novo estilo de decoração do espaço doméstico, pautado na mistura de elementos modernos com a produção material das culturas rurais e étnicas brasileiras, parecia ser uma forma de incluir atores de ambas as retóricas, “internacionalistas” e “localistas”²³. Enquanto o “estilo internacional” apresentava objetos que eram resultado de um controle total sobre os materiais – metais polidos, madeiras perfeitamente lixadas e lisas – o “estilo localista” usava materiais que guardavam a memória de sua condição “natural” – os nós e veios das madeiras, assim como as “imperfeições” dos couros incorporadas como parte dos objetos produzidos. No mobiliário da casa de Olly e Werner – produzido por alguns de seus conhecidos, encontrados nas casas de outros atores dessa rede e que aparecem em revistas de decoração a partir principalmente do final da década de 1960 –, eles misturavam os sentidos de tradição e ancestralidade sem se referir à Alemanha ou Europa, mas ao Brasil e à América Latina e sua profundidade temporal não se contava em séculos, mas décadas.

Nas revistas de decoração encontramos valores associados aos ambientes da casa do casal, aos arranjos e a determinados objetos, assim como às rotinas de trabalho indicando caminhos para mapear práticas e sentidos que ajudam a compreender alguns termos: *rústico*, *selvagem*, *moderno*. Essas revistas foram um importante meio de difusão de modelos. As fotos de interiores, associadas a pessoas conhecidas ou desconhecidas serviram como um difusor de novos padrões de gosto, sugerindo aos consumidores em potencial arranjos que vinculavam valores a conjuntos de objetos específicos.

Em 1966, a Revista *Interior e Decoração* (1966) usava categorias para qualificar os objetos que denotavam tanto um passado não muito longínquo, como a oposição à cidade. Estavam ali presentes

as referências a certo primitivismo e ao modernismo brasileiro da década de 1920 que, através de Mário de Andrade e Tarsila do Amaral, construiu uma autenticidade brasileira a partir do interior de Minas Gerais. Esse “homem rústico”, anônimo, que produzira e armazenara objetos que acabaram sendo trocados ou vendidos para Olly e outros, era o contraponto daqueles que eram nomeados: Ivan Serpa, Franz Krajcberg, Roberto Magalhães, Carlos Scliar, Agnaldo dos Santos, Ivan Freitas, Celeida Tostes. A modernidade dos artistas mencionados pela revista se construía na oposição ao velho tornado antigo, ao rústico e anônimo, mas o valor desses últimos também se constituía na participação em um mesmo sistema de objetos (Baudrillard, 2004) produzidos por esses “artistas modernos”. Essa foi uma das formas através da qual a cultura material indígena ganhou algum reconhecimento nesse processo²⁴, ainda que mantidos no anonimato ou sempre referidos aos pertencimentos coletivos: karajá²⁵, bororo, yanomami.

Os termos rústico, antigo e primitivo, que compunham o léxico de apresentação da casa de Olly, tinham seus significados transformados pela presença de “quadros abstracionistas”, passando a signos de distinção, identidade e ancestralidade. A alegada originalidade na decoração de seu apartamento era então vista como resultado da mistura de acepções implícitas em objetos que poderiam, em outros contextos, pertencer ao campo semântico da pobreza, destituição de cultura ou de conhecimento, mas que ali se mesclavam com objetos e pessoas que vinham construindo um sentido de modernidade e assim eram capazes de uma mágica conversão de sentidos. É parte dessa mágica a transformação que naturalizou a forma particular de decoração de Olly, transformando-a em uma “originalidade” presente na totalidade dos artistas.

Dez anos mais tarde, em 1976, a revista *Casa Vogue* trazia na capa a manchete “A vitória da madeira natural” (*Casa Vogue*, 1976). Uma foto da casa de Ivo Pitanguy, projetada por Sérgio Bernardes, ilustrava a menção à tendência em valorizar objetos raros e exóticos. Nessa foto vemos os jardins projetados por Burle Marx. Algumas matérias traziam como títulos, “A sofisticação da casa primitiva”; “Volta à natureza das casas americanas”; “Embu: o passado vive em São Paulo”; “A volta da madeira natural”.

No contexto dessa revista, uma pequena chamada com duas fotos dispensava fazer a apresentação de Olly (cujo currículo, segundo a matéria, “seria longo demais”) e seu trabalho era anunciado para decoradores e arquitetos. A revista *Casa & Decoração*, três anos depois, falava em artesanato “típico” para compor um “habitat bem brasileiro”. Na mesma revista, a propaganda na contracapa anunciava o produto Óleo de Peroba como o cuidado de uma “natureza viva em sua casa” (*Casa & Decoração*, 1979). A “natureza” em sua rusticidade passava a ser parte constituinte de uma modernidade propriamente brasileira instituída em alguma medida a partir da indumentária e da decoração de interiores: a “modernidade rústica” era já um “estilo” estabilizado.

Classe, gênero e raça: empatia e contradição

Na década de 1970, o design já era um campo institucionalizado denominado desenho industrial. A indústria de indumentária ganhara denominação nacional, com feiras que apresentavam sua produção variada como objeto de consumo. As controvérsias em torno dessa produção como arte ou design estavam encerradas. O tecido e a produção de vestimentas já não apareciam como aliados necessários

nem interessantes para a institucionalização do design ou a construção de uma modernidade singular. Nesse período, Olly já admitia chamar de moda o que produzia, ao contrário da década anterior. Declarava que gostaria de industrializar suas criações, ainda que admitisse não ter jeito para a administração empresarial de seu trabalho. A dimensão de criação estética se dissolvia na identificação com a qualidade comercial de seu ofício.

Os objetos de decoração e vestimentas tinham sido utilizados pela teia da qual Olly participava como forma de construção de si a partir também da distinção em relação a uma elite econômica que se baseava na história como objeto de consumo. Um exemplo dessa elite é representado por Eva Klabin cuja coleção, transformada em Fundação, inclui objetos egípcios, greco-romanos, italianos, “de quase 50 séculos”²⁶. Olly representava a mulher de camada média, branca, que contribuiu para conquista de alguma autonomia profissional feminina, ainda que o fizesse de dentro das normas do patriarcado.

O estímulo para o uso de referências indígenas, populares e negras era uma influência do modernismo europeu através de um espírito localista que pretendia expressar na arte e na arquitetura o vigor da natureza, da vida e do caráter nacional. Seus “coleccionadores” e “divulgadores” promoviam a representatividade desses grupos subalternizados e a valorização de sua produção no mundo artístico a partir de uma narrativa que os situava em um processo de desaparecimento em vista da industrialização. O discurso salvacionista era reforçado por trabalhos etnológicos que enfatizavam a complexidade da arte, costumes e lendas antigas e ignoravam a vida contemporânea indígena e de grupos populares ou desqualificavam-nas como produto da aculturação. Surgia assim, uma produção popular forjada *pela e para* uma elite de camada média, em grande parte imigrada.

Entretanto, a inclusão da produção de grupos subalternizados no mundo artístico local não dissolvia as desigualdades nem as relações assimétricas, apenas trazia para a arena um conjunto novo de atores sociais que reencenavam o processo colonial em relação a esses grupos. Em termos de gênero, essas mulheres de camada média, representantes desse artesanato têxtil, eram acionadas para produzirem sua própria inserção no mercado de trabalho, mas mantidas em uma posição subordinada tanto em relação às expressões artísticas mais legítimas, como a seu papel social. Sua ambiguidade forjava a entrada inaugural “das mulheres” em um mundo profissional mantendo a ilusão do ócio feminino como algo universal e não “privilégio” de classe e cor (McClintock, 2010).

No Brasil, o processo de institucionalização do design e a aposta de críticos – vinculados direta ou indiretamente aos museus de arte moderna – no tecido e na roupa como uma dimensão dessa profissão foi uma das formas de facilitar a aceitação de mulheres no mercado de trabalho. A família de camada média, branca, heterossexual e monogâmica acrescentava à sua reputação a modernidade da participação feminina na construção do novo espaço urbano, industrial e moderno. Contudo, essa participação não desafiava a ordem patriarcal, pois se dava a partir de uma dimensão subjugada da produção industrial e artística e da partição dual no espaço – trabalho e casa, público e privado – ainda que as mulheres ganhassem novas possibilidades performáticas. Estava se propondo um estilo de vida e um corpo que o sustentava. Uma nova forma de construção de si sob o signo do consumo.

Em 1999, o Itaú Cultural, de São Paulo, teve como eixo curatorial de uma mostra, o tema Cotidiano/Arte. Dividido em três eventos multidisciplinares, tratou de Objetos, Técnica e Consumo. O primeiro eixo apresentou a migração de objetos do cotidiano para novos contextos, operando uma transformação para rumo à ideia de arte. O segundo explorou a técnica como intermediária entre a esfera do consumo e da arte, tendo o corpo humano como receptor e suporte. O terceiro tematizou a arte participando de espaços não convencionais e as ambiguidades que isso suscita. Nesse eixo, tratou-se do consumo mostrando a re-estetização do cotidiano pela moda, a mídia, exposições, eventos e espetáculos.

Dentro desse terceiro eixo, Olly participou da exposição nomeada *Paratodos*²⁷, que apresentava variados “artistas e empreendedores que, através do licenciamento, transferem o valor cultural da sua produção artística para objetos comuns e utilitários” (Ribbenboim, 1999: 1). Em outra exposição desse eixo, o curador Cyro del Nero revelou como a moda na década de 1960 incentivou a produção de obras de arte, poemas e músicas. O diretor da instituição mencionou o papel da arte no surgimento de uma moda produzida localmente como uma mágica que “transformava a moda numa espécie de glamour cultural” (*Ibidem*).

A apresentação do catálogo termina com a pergunta se seria a arte atualmente “apenas uma modalidade de lazer” (*Ibidem*: 2). Reduzir o consumo de Olly – pelos objetos que foram referência para sua produção e de suas consumidoras – a lazer ou a materialismo hedonista só seria possível se os rastros de sua trajetória fossem tratados sem considerar a condição de estrangeira, judia, branca de camada média, o próprio contexto da década de 1960 e as questões políticas colocadas pela teia de relações da qual ela e seu marido participavam. E isso seria ir na contramão das pesquisas recentes que apontam o importante papel do consumidor na produção de formas de relacionamento com o mundo já que em grande medida as pessoas consomem guiadas pelo que acham dos outros, o que acham que eles querem e como reagem a isso (Miller, 2002). Consumir diz respeito aos relacionamentos que importam. No caso de Olly, sua produção se importava com o lugar que índios, negros e grupos rurais estavam ocupando em uma sociedade que se industrializava rapidamente.

O antropólogo Nicholas Thomas (1999) mostrou como o reconhecimento do valor estético da produção tribal de grupos aborígenes e maori levou a transformações radicais na arte produzida nos países hegemônicos, além de ter aberto o caminho para o reconhecimento da riqueza e complexidade dessas culturas. No Brasil, na década de 1960, “vestir” as pessoas com essas temáticas não passava pela ideia de apropriação cultural indevida, mas por uma demonstração de empatia por sua produção, ainda que isso não viesse isento de contradições.

Referências

ALMEIDA, Juliano Florczak. *Bom Jardim dos Santos: plantas, religiosidades populares e seus fluxos em Guarani das Missões* (RS). Editora URS, Porto Alegre, 2016.

ANASTASSAKIS, Zoy. *Triunfos e impasses. Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e o design no Brasil*. Lamparina, Rio de Janeiro, 2014.

- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BONADIO, Maria Cláudia. A produção acadêmica sobre moda na pós-graduação stricto sensu no Brasil. In: *Iara – Revista de moda, cultura e arte*. São Paulo, 2010, vol. 3, n. 3, p. 50-146.
- BONADIO, Maria Cláudia. As modelos negras na publicidade de moda no Brasil dos anos 1960. *Visualidades. Revista do programa de mestrado em cultura visual*, v. 7, n. 2, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2009. ISSN 2317-6784.
- CATÃO, Brisa; BARBOSA, Gabriel Coutinho. Botos bons, peixes e pescadores: sobre a pesca conjunta em Laguna (Santa Catarina, Brasil). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 69, abr. 2018, p. 205-225.
- CHAMPAGNE, Patrick. La fête au village. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 17-18, 1977, pp. 73-84.
- CHATAIGNIER, Gilda. *História da moda no Brasil*. Edição Estação das Letras e Cores, São Paulo, 2010.
- CORRÊA, Mariza. *Antropólogas e antropologia*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2003.
- INGOLD, Tim. *Estar vivo. Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Editora Vozes, Rio de Janeiro, 2011.
- LATOUR, Bruno. *Ciência em ação. Como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. São Paulo, Ed. Unesp, 2000.
- LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. *A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1997.
- MCCLINTOCK, Anne. *Couro Imperial. Raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas, SP. Editora Unicamp, 2010.
- MILLER, Daniel. *Teoria das compras. O que orienta as escolhas dos consumidores*. Nobel, São Paulo, 2002.
- OKIN, Susan Moller. Gênero, o público e o privado. *Revista de Estudos Feministas*, vol. 16 n. 2, Florianópolis, maio-ago. 2008. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2008000200002>>.
- PEDRO, Caroline Gabriel. *Pietro Maria Bardi, cronista em revista: 1976-1988*. Dissertação (Mestrado)– FAU-USP, 2014.
- QUEIROZ, Andréa Cristina de Barros. A República de Ipanema da cidade maravilhosa. *Anais do XV Encontro Regional de História da ANPUH-RIO*, 2012.
- REINHEIMER, Patricia. *Candido Portinari e Mário Pedrosa. Uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração no Brasil*. Garamond, Rio de Janeiro, 2014.
- SIMMEL, Georg. O estrangeiro, *RBSE*, vol. 4, n. 12, dez. 2005.
- SIMIONI, Ana Paula. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. *Revista do IEB*, n. 45 p. 87-106, set. 2007.
- SOUZA, Gilda Melo e. *O espírito das roupas. A moda no século dezenove*. Companhia das Letras, 1987 [1950].
- STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008 (3. ed.).
- THOMAS, Nicholas. *Possessions: Indigenous Art/Colonial Culture*. New York: Thames and Hudson, 1999.
- VASSALLO, Simone Pondé. Entre objetos da ciência e vítimas de um holocausto negro: Humanização, agência e tensões classificatórias em torno das ossadas do sítio arqueológico Cemitério dos Pretos Novos, *Interseções* [Rio de Janeiro] v. 20 n. 1, jun. 2018, p. 36-66.
- VELHO, Gilberto. Projeto, emoção e orientação em sociedades complexas. In: Idem. *Um antropólogo na cidade. Ensaios de antropologia urbana*. Editora Zahar, Rio de Janeiro, 2013.
- _____. *A Utopia Urbana: um estudo de antropologia social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- _____. *Individualismo e cultura. Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

Fontes etnográficas

BENTO, Antonio. "Vestido-objeto de Olly". *Última Hora*. 20 ago. 1969. MROW-G 35.

Casa & Decoração. Rio de Janeiro, Editora Vecchi, Ano IX, n. 53, out. 1979. MROW-G-82.

Casa Vogue. Rio de Janeiro, mar. 1976. MROW-G 90.

GOROVITZ, Mona. *Moda e consumo de massa*. In: *Mirante das artes, etc.*, São Paulo, 1967.

JORNAL DO BRASIL. Tecidos de Olly no MAM-RJ. Rio de Janeiro, 10 e 11 ago. 1969. MROW-G 64-A.

JORNAL DO BRASIL. Arte carajá é motivo para nova moda. 1º caderno, 6 set. 1969a. Capa da Revista de Domingo. MROW-G 06.

MA-78. Manuscrito avulso. Acervo Olly e Werner, s.d.

REVISTA INTERIOR E DECORAÇÃO. Simplicidade e bom-gosto fazem casa de artista. Rio de Janeiro, 1966. MROW-G-80.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969. MROW-Li 08.

Notas

¹ Docente e pesquisadora da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. E-mail: patriciereinheimer2007@gmail.com. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-4779-244X>>.

¹ Depoimento da artista Marília Rodrigues à autora, em 31 de maio de 1998.

² Em *Olly, raça, classe e gênero na invenção de uma modernidade rústica* (ainda inédito) desenvolvi com mais detalhes diversas facetas de sua trajetória, apresentando melhor alguns desses personagens.

³ Utilizo o conceito da forma proposta por Gilberto Velho (1987), que buscava fugir às ideias de ideologia e classe social, investigando o estilo de vida das camadas médias urbanas a partir de seus projetos e das tensões na sociedade de consumo. O autor buscava mostrar que, por trás do *self* fixo que se apresentava na noção de classe, havia uma plasticidade que indicava um jogo entre permanências e mudanças relacionadas a diversas áreas da vida social.

⁴ Essa afirmação se baseia em parte nos títulos de livros presentes na biblioteca do casal Olly e Werner Reinheimer, no envolvimento de Werner com a esquerda alemã e brasileira e em entrevistas conduzidas durante a pesquisa.

⁵ O acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, assim como o arquivo pessoal de Franco Terranova, sob responsabilidade de sua filha, Paola Terranova, bem como uma visita mais superficial ao arquivo pessoal de Fayga Ostrower, sob responsabilidade de Nina Ostrower, filha da artista, foram as outras coleções investigadas.

⁶ As entrevistas foram conduzidas de diversas formas, desde conversas pela Internet e pelo telefone até presenciais, filmadas ou apenas gravadas. Algumas delas foram realizadas em uma pesquisa anterior, em 1998, e digitalizadas e incorporadas ao Acervo Olly e Werner Reinheimer, que será entregue em sua forma digital à Casa de Stefan Zweig, localizada em Petrópolis, Rio de Janeiro.

⁷ A noção de projeto diz respeito ao processo de individualização cuja estabilidade e continuidade depende da eficácia simbólica e política dos atores sociais em estabelecer a definição de uma realidade convincente, coerente e gratificante (Velho, 2013). No caso aqui desenvolvido, esse projeto estava relacionado, entre outras coisas, ao processo de construção de uma identidade profissional.

⁸ Foram incluídos documentos diversos vindos da Itália, Canadá, EUA e Alemanha entregues à autora no processo de pesquisa.

⁹ O termo é usado na arquivologia supondo certa "naturalidade" no processo de acúmulo e classificação de documentos em um arquivo, decorrente de ações e atividades documentadas. A categoria oblitera os recortes e relações de poder que supõem a organização de qualquer arquivo, pois desconsidera o processo de sistematização e classificação dos arquivistas como uma retórica que modifica o status dos documentos, do conjunto e de seus acumuladores originais.

¹⁰ Como neta, além do acesso privilegiado a muitas informações que outros pesquisadores provavelmente não teriam, contei também com a memória da convivência com o casal e seus amigos ao longo dos primeiros 19 anos de minha vida.

¹¹ Desde a década de 1990, as análises que vêm se debruçando sobre a superação de dicotomias como natureza e cultura, sujeito e objeto, entre outras, têm aberto o caminho para que novas coisas sejam consideradas *evidências* capazes de influenciar as ações humanas. Peixes que aprendem e ensinam a pesca (Catão e Barbosa, 2018), restos humanos cuja agência transforma a trajetória esperada das pessoas que com eles se encontram (Vassallo, 2018) e plantas seguindo pesquisadores pela cidade (Almeida, 2016) são parte desse novo mundo interpretado como composto de redes sociotécnicas (Latour, 2000) onde todas as materialidades visíveis e invisíveis (Ingold, 2011) contribuem para a construção dos valores e regimes que estruturam cotidianamente nossas vidas. Procurei aqui tratar simetricamente coisas classificadas de formas muito distintas como arte, documentos, rastros ou restos, entre outros, para dar sentido aos caminhos trilhados por Olly.

¹² Adão Pereira Nunes foi militante de esquerda (cf. <<http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/dicionarios/verbete-biografico/manuel-adao-pereira-nunes>>). Dr. Adão foi médico e amigo de Werner e o principal responsável pela articulação com o governo alemão dos processos de reparação para ele e seu pai, que imigrou para o Brasil em 1939, logo após a Noite de Cristal.

¹³ Na década de 1950, Gilda Melo e Souza (1987) defendeu a primeira tese representativa sobre moda no Brasil. O livro só foi publicado em 1987, início da institucionalização do ensino de moda. Apenas em 1978 a interseção entre a indústria do vestuário ou indústria têxtil e a moda começou a aparecer em diversos Institutos de Ensino Superior do País. Entretanto, somente em 1986, o termo moda foi novamente utilizado no título de uma pesquisa de Pós-graduação *Stricto Sensu*. Em 2004, o Ministério da Educação aprovou as Diretrizes Curriculares Nacionais para os cursos de graduação em design e neste documento orientou os cursos ofertados na área de moda a seguirem em seus currículos as mesmas diretrizes educacionais daqueles cursos. Atualmente, os cursos na área de moda mudaram sua nomenclatura para “design de moda”, incluindo diversas disciplinas do repertório teórico de design (Bonadio, 2010).

¹⁴ “Um morto no mar da Urca”. In: *Onde estivestes de noite*, 1974.

¹⁵ A revista *DN*, de Salvador, ao anunciar a exposição de Olly, em 1961, colocou um tecido seu em posição que parecia ilustrar uma reportagem sobre os expressionistas alemães que se tinham disperso pelo mundo por causa da Segunda Guerra. O tecido era a continuidade da coluna do dia anterior que anunciava a exposição da artista no MAM-BA.

¹⁶ Fayga Ostrower tinha uma empresa de estamperia em tecidos, Hilda Campofiorito, esposa do pintor Quirino Campofiorito também produzia tecidos, entre diversos outros nomes, como Madeleine Colaço, Marlene Trindade, Arlinda Volpato, Salomé, Vivian Silva, Cândida e Minnie Sardinha, Maria Thereza Camargo, Joana de Azevedo Moura, Sonia Moeller, Heloisa Crocco, Ivandira Dotto, Vera Stedile, Maria Angela Almeida Magalhães, Gilda Azevedo, Maria Kikoler, Bia Vasconcelos, Erika Turk, Ana Goldberger e Concessa Colaço, entre outros.

¹⁷ No exemplar que consta do acervo Olly e Werner a data da dedicatória é 1972.

¹⁸ No Brasil do início do século XX, influenciados pelos movimentos anarquistas e a Revolução Russa, os trabalhadores têxteis começaram a se estruturar em sindicatos e a reivindicar melhores condições de trabalho. Em novembro de 1918 foi organizada em Santo Aleixo, distrito de Magé no Rio de Janeiro, a Greve do Pano, uma das manifestações operárias mais antigas que se tem notícia no município (Ribeiro, 2015). Durante a Segunda Guerra, sendo a indústria têxtil brasileira a mais desenvolvida no país, uma parte das negociações de cooperação econômica foi o “Convênio Têxtil” com a UNRRA e a CFA (*United Nations Relief and Rehabilitation Administrations* e o *Conseil François d’Aprovisionnement*, respectivamente), acordo que ampliou a produção têxtil nacional (Clementino, 2012). Entretanto, com o fim da guerra e a expansão da produção estrangeira, explicitou-se a obsolescência do equipamento brasileiro. No final da década de 1950, o fio de algodão, produto nacional, passou a ser desafiado com a entrada dos sintéticos e a possibilidade que estes abriam para a elevação da produtividade devido à velocidade que as máquinas podiam alcançar. Acresce-se a isso, a partir de 1962, a crise que essa indústria enfrentou ao acompanhar a desaceleração da economia mundial. O início da crise coincidiu com o começo do sistema de incentivos fiscais para desenvolvimento do Nordeste, o que levou à falência diversas empresas do Sudeste e fez surgir novas indústrias fabris naquela região onde se concentravam os investimentos.

¹⁹ Pretendo em breve publicar um artigo explicitando essa controvérsia.

²⁰ Mona Gorowitz ilustra uma reportagem sobre a indústria fabril com trabalhos de Olly. A coluna foi publicada na revista *Mirante das artes, etc.* homônima à galeria de arte de seu editor, Pietro Maria Bardi (Pedro, 2014).

²¹ A exposição foi eleita uma das dez melhores do ano no Rio de Janeiro. Não encontrei indícios sobre o uso do texto integral, que talvez tenha sido utilizado no catálogo da exposição. Trechos dele foram publicados em colunas de jornal e revistas que deram publicidade à exposição, que esteve também em São Paulo e Brasília.

²² Pouco tempo mais tarde, o movimento feminista lançaria o slogan “o pessoal é político”, apresentando a separação radical entre público e privado como um dos instrumentos de manutenção da opressão feminina (Okin, 2008).

²³ Em 1960, uma fotografia de uma exposição de arquitetura e decoração no MAM-RJ mostra o arquiteto Sérgio Rodrigues em uma simulação de sala de estar. Ali, os móveis em linhas retas, estilo Bauhaus, se misturam ao único livro em vista, cuja capa é visível, *Les arts sauvages Océanie*, em frente ao qual se vê um objeto de madeira representando um orixá. Essa mistura das linhas retas (paralelas e perpendiculares), dos materiais industriais (metal e poliuretano) e das curvas sinuosas com os materiais “naturais” (madeira, couro, algodão, plantas, entre outros) são os elementos que conformaram o novo estilo dessa camada média.

²⁴ Não se pode esquecer que a UNESCO teve importante papel na reformulação dos valores conferidos à produção cultural de grupos subalternizados e que o Museu do Índio foi fundado no Rio de Janeiro, em 1952, em grande medida, com a intenção explícita de contribuir para essa reparação.

²⁵ Carajá ou Karajá são duas formas de grafar a antiga denominação do povo Iny. Optei aqui pela grafia karajá por ser a que prevalecia na época e na maioria dos documentos relacionados ao material investigado. Quando em algum documento o nome foi grafado com c, respeitei a grafia do documento.

²⁶ Disponível em: <<http://evaklabin.org.br/>>. Acesso em 5 de dez. 2017.

²⁷ Sua inclusão foi resultado da primeira pesquisa que fiz sobre a trajetória da artista, quando entrevistei pela primeira vez Frederico Morais (Reinheimer, 1999).

Artigo recebido em abril de 2019. Aprovado em julho de 2019.