



O moderno rústico: arte e indumentária na década de 1960

Patricia Reinheimer¹

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 atrás.

(Depoimento da artista Marília Rodrigues à autora, 31 de maio de 1998).

1 Professora Adjunta da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ).

O depoimento acima é um dos diversos indícios do valor atribuído ao trabalho de Olly Reinheimer por parte de importantes personagens do campo artístico do período. 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 (MAM-RJ).

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 produzidos ao longo desse período. Esta é uma maneira que encontrei de nomear 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. O primeiro termo se refere ao uso de retas e curvas perfeitas e materiais polidos de forma a apagar a referência de sua produção. O segundo, 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. Procuro mostrar, aqui, as classificações atribuídas à sua produção tomando como ponto de partida as formas e os locais onde foram apresentadas e os 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 Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (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 instituía, através de uma concepção de modernidade bastan-

te particular, uma nova camada média.² Nesse período, o grupo do qual Olly participou se distinguiu, 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-coloniais³ – transformando, no Brasil, estas reivindicações em bens de consumo. 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 in-

2 Utilizo o conceito tal como proposto por Gilberto Velho (1987), que buscava fugir às ideias de ideologia e classe social, investigando o estilo de vida das camadas médias urbanas tendo como ponto de partida seus projetos e as 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.

3 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.

terior 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, quando os móveis rústicos foram revalorizados como símbolo de tradição enquanto os materiais sintéticos invadiam o mercado de consumo. O autor apresenta esse segundo movimento a partir da distinção entre a ideia de “vilarejo em festa” e de “festa no vilarejo”, a primeira significando um movimento interno à comunidade e a segunda, 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 desta 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 até então classificadas como documentos históricos ou objetos etnográficos. Estas coleções ganharam, com as práticas desses agentes, 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 al-

guns outros arquivos pessoais e institucionais⁴ e entrevistas com alguns dos atores que participaram de tais teias.⁵ Imigrantes alemães, Olly e Werner vieram para o Brasil no período entreguerras. Aqui chegando, ele deu continuidade ao seu envolvimento com a dimensão político-ideológica, motivo principal de sua fuga da Alemanha. Ela 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, e 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,

4 O acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 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.

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

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 sua morte, em 1986 e 1991, respectivamente.

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 *projeto*⁶ 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.

6 A noção de projeto diz respeito ao processo de individualização, cuja estabilidade e continuidade dependem 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.

Os conjuntos de documentos de Olly dizem respeito a sua vida profissional. Todas as cartas, bilhetes e fotos referentes a 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 mundo; assim, foram incluídos documentos diversos vindos da Itália, Canadá, EUA e Alemanha, entregues à autora no processo de pesquisa. Portanto, diferentemente da concepção de “organicidade”⁷ dos arquivistas, esse Acervo foi constituído pela acumulação de documentos por parte de seus proprietários originais e pelo acréscimo, por parte de uma antropóloga e neta, de outros documentos que contribuem para a compreensão da trajetória destes dois personagens, do contexto em que viveram, de suas teias de relação e das classificações de pessoas e coisas que tudo isso engendrou. 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.

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

7 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.

digitalização e doação implicou um processo de suspensão de julgamento quanto ao valor de documentos tão variados, tais como: receitas culinárias, bilhetes e quadros de artistas hoje reconhecidos pelo mercado nacional ou internacional de artes. Interessavam-me os processos de construção de sua reputação como artista nas décadas de 1960 e 1970 e no desaparecimento de qualquer menção ao seu trabalho após sua morte. Havia também interesse em compreender as relações possíveis de sua produção com o mundo cultural da época e o impacto dessas relações na classificação de sua produção. Levando em conta que Olly não deixou muitos escritos sobre si mesma e seu trabalho, qualquer resquício poderia ser *evidência*⁸ 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 destas coisas aparentemente “irrelevantes” contribuíram para dar sentido a opções estéticas,

8 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; 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.

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, tendo importante papel. Acostumados como estamos a encontrar histórias nas quais as mulheres renunciam a 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 foi. 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 testemunha 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 mostra o trabalho 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. Mas a ambiguidade de sua situação não se restringia a seu *status* social, adiante 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 por meio 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 Nunes,⁹ 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 civil-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, assumindo seu apelido de infância 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 (MAM-RJ), no início da década de 1950. Entretanto, outros documentos e entrevistas mencionam exposições e aulas de arte oferecidas na década anterior.

9 Adão Pereira Nunes foi militante de esquerda (a esse respeito consultar verbete no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - CPDOC-FGV, disponível em: <http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/dicionarios/verbeta-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.

Sua produção fez parte principalmente de um processo que buscava introduzir a indumentária no universo do design.¹⁰ 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.

Por meio 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 –

10 Na década de 1950, Gilda Melo e Souza (1987) defendeu a primeira tese representativa sobre moda no Brasil, cuja publicação em livro ocorreu em 1987, início da institucionalização do ensino de moda. Foi apenas em 1978 que a interseção entre a indústria do vestuário ou indústria têxtil e a moda começou a aparecer em diversas instituições de Ensino Superior do País. Entretanto, só em 1986 o termo moda foi novamente utilizado no título de uma pesquisa de pós-graduação *stricto sensu*. Somente 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).

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 personagem do conto “Um morto no mar da Urca”, publicado em *Onde estivestes de noite* (1974). A artista expôs em todos os museus de arte moderna 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, quando desapareceu subitamente.

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 neste 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, respectivamente diretores do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) e do Museu de Arte de São Paulo (Masp). 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 do Estado de São Paulo, em 1966. O designer Norman Westwater era um

dos proprietários da loja de móveis e decoração onde ela expôs em 1958, a Mobília Contemporânea. Ele foi também um dos fundadores e professores da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) e organizou, juntamente com Karl Heinz Bergmiller, a primeira Bienal Brasileira de Design no MAM-RJ, em 1968. Bergmiller mudou-se, inicialmente, para São Paulo e, em 1963, ajudou a fundar a ESDI. Anos mais tarde, em 1967, mudou-se para o Rio para dirigir o Instituto de Desenho Industrial no MAM-RJ, e, 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 a 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, em razão da 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 dos 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 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 alemães,¹¹ o que garantia ainda mais capital simbólico 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. Estes 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.

11 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 dispersado 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.



*Figura SEQ Figura * ARABIC 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 1 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 da biblioteca deles 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*



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, e outras 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.

A referência a grupos indígenas, rurais e negros para a construção da ideia de certa arte moderna ou 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 pro-

dutos 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. Via de regra, os consumidores são representados como superiores morais em relação 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”.

Comumente, o racismo mercantil implica atravessamento de classes, raças e gêneros por meio de mensagens contraditórias que jogam com ideias que, apesar de complementares entre si no rol de valores que constituem o pensamento ocidental moderno, são apresentadas como opostas: 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 representavam e seu valor na ideologia de formação nacional, com potencial de atribuição de autenticidade à noção de brasilidade.



Figura 3 - 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 destes intelectuais na teia de relações do casal provavelmente vincula-se ao processo migratório, à participação política e/ou suas participações no campo cultural. Esse foi um dos vestidos apresentados na exposição de 1969, no MAM-RJ, e hoje consta do Acervo Olly e Werner Reinheimer.

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.



O grafismo das coisas lembrava que “menos é mais”, uma das referências à Escola de Ulm, fundada por Max Bill. Desde sua vinda 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 – quanto 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 por um ex-aluno da Escola. O trabalho de Olly era a conjugação 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, apresentavam 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 de camada média branca, por estimular sua autonomia financeira e profissional, introduzindo, concomitantemente, 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 profis-

sionalização dessas mulheres de camada média.¹² Essa exposição ganhou a capa do caderno de Domingo, do *Jornal do Brasil* (1969a). Antônio 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*, 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. A definição estava relacionada ao argumento de que as roupas não deveriam ser guardadas quando não estavam em uso, mas expostas, “em liberdade, com vida própria” (MA-78, s.d.). Essa era uma forma de conectar a transformação de seus tecidos em 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,

12 Fayga Ostrower tinha uma empresa de estamparia em tecidos, Hilda Campofiorito, esposa do pintor Quirino Campofiorito, também produzia tecidos, dentre 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.

pelo que já tinha sido e pelo que deveria voltar a ser.¹³ 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 atribuía. Essa relação entre artesanato, arte e indústria aparece nos inúmeros artigos sobre a produção de Olly. 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) – 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). 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.

13 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 de 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 United Nations Relief and Rehabilitation Administrations - UNRRA e o Conseil François d’Aprovisionnement - CFA 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 graças 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.

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 McLuhan.¹⁴ O texto trata da 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 inovações.¹⁵

No Brasil, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro 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

14 A exposição foi eleita uma das dez melhores do ano no Rio de Janeiro. Não encontrei indícios sobre o uso do texto integral. Talvez tenha sido usado 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.

15 Pouco tempo depois, 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).

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”.¹⁶ Enquanto o “estilo internacional” apresentava objetos que eram resultado de um controle total sobre os materiais, como 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, encontrado nas casas de outros atores dessa rede e que aparecem em revistas de decoração a partir principalmente do final da década de 1960 –, misturavam-se 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, tais como: *rústico*, *selvagem*, *moderno*. Estas revistas

16 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 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.

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* usava categorias para qualificar os objetos que denotavam tanto um passado não muito longínquo quanto a oposição à cidade (*Revista Interior e Decoração*, 1966). Estavam presentes, ali, as referências a certo primitivismo e ao modernismo brasileiro da década de 1920 que, através de Mário de Andrade e Tarsila do Amaral, construíram, a partir do interior de Minas Gerais, uma autenticidade brasileira. Esse “homem rústico”, anônimo, que produzira e armazenara objetos que acabaram sendo trocados com ou vendidos para Olly, e outros, era o contraponto daqueles nomeados: Ivan Serpa, Franz Krajcberg, Roberto Magalhaes, Carlos Scliar, Agnaldo dos Santos, Ivan Freitas, Celeida Tostes. A modernidade dos artistas nomeados se construía na oposição ao velho tornado antigo, ao rústico e anônimo, mas o valor destes últimos também se constituía na participação em um mesmo sistema de objetos (Baudrillard, 2004) produzidos por esses “artistas modernos”. Esta foi uma das formas pelas quais a cultura material indígena ganhou algum reconhecimento nesse processo,¹⁷ ainda que mantidos no

17 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.

anonimato ou sempre referidos aos pertencimentos coletivos: karajá,¹⁸ 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, 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 desta mágica a naturalização da forma particular de decoração de Olly, transformando-a em uma “originalidade” presente na totalidade dos artistas.

Dez anos depois, 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. No interior da revista, algumas matérias traziam títulos como “A sofisticação da casa primitiva”, “Volta à natureza das casas americanas”, “Embu: o passado vive em São Paulo”, “A volta da madeira natural”.

18 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.

No contexto dessa revista, uma pequena chamada com duas fotos dispensava 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 mais tarde, 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 também buscando se distinguir em relação a uma elite econômica que se baseava na história como objeto de consumo. Um exemplo desta elite é Eva Klabin, cuja coleção, transformada em Fundação, inclui objetos egípcios, greco-romanos, italianos, “de quase 50 séculos” (Casa Museu Eva Klabin, online). Olly representava a mulher de camada média, branca, que contribuiu para a 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 por meio 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 com 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 estes 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 quanto em relação 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 como “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 foram 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 numa 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 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 rumo à ideia de arte. O segundo explorou a técnica como intermediária entre a esfera do consumo e a 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. Neste eixo, tratou-se do consumo mostrando a reestetização do cotidiano pela moda, a mídia, exposições, eventos e espetáculos.

Nesse terceiro eixo, Olly participou da exposição nomeada *Paratodos*,¹⁹ que apresentava variados “artistas e empreendedores que, através do licenciamento, transferem o valor cultural da sua produção artística para objetos comuns e utilitários” (Ribenboim, 1999, p. 1). Em outra exposição deste 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” (Ribenboim, 1999, p. 1).

A apresentação do catálogo termina com a pergunta se seria a arte atualmente “apenas uma modalidade de lazer” (Ribenboim, 1999, p. 2). Reduzir o consumo – de Olly pelos objetos que foram referência para sua produção e de suas consumidoras – a lazer ou

¹⁹ Sua inclusão foi resultado da primeira pesquisa que fiz sobre a trajetória da artista, quando entrevistei, pela primeira vez, Frederico Morais (Reinheimer, 1999).

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. 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 destas 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)*. Porto Alegre: Ed. URGs, 2016.
- ANASTASSAKIS, Zoy. *Triunfos e impasses*. Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e o design no Brasil. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.
- BAUDRILLAR, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BONADIO, Maria Cláudia. A produção acadêmica sobre moda na pós-graduação stricto sensu no Brasil. *Iara: Revista de moda, cultura e arte*, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 50-146, 2010.
- BONADIO, Maria Cláudia. As modelos negras na publicidade de moda no Brasil dos anos 1960. *Visualidades. Revista do programa de mestrado em cultura visual*, Goiânia, v. 7, n. 2, p. 68-97, 2009.
- CASA Museu Eva Klabin. Disponível em: <http://evaklabin.org.br/>.
- 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*, São Paulo, n. 69, p. 205-225, abr. 2018.
- CHAMPAGNE, Patrick. La fête au village. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, v. 17-18, p. 73-84, 1977. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1977_num_17_1_2577. Acesso em: 3 jan. 2021.
- CHATAIGNIER, Gilda. *História da moda no Brasil*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- CORRÊA, Mariza. *Antropólogas e antropologia*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- INGOLD, Tim. *Estar vivo*. Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. *A vida de Laboratório: a produção dos fatos científicos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.
- LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. *Ciência em ação*. Como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora. São Paulo: Ed Unesp, 2000.

McCLINTOCK, Anne. *Couro Imperial*. Raça, genero e sexualidade no embate colonial. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.

MILLER, Daniel. *Teoria das compras*. O que orienta as escolhas dos consumidores. São Paulo: Nobel, 2002

OKIN, Susan Moller. Gênero, o público e o privado. *Revista de Estudos Feminos*, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 305-332, mai./ago. 2008. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2008000200002>. Acesso: 2 jan. 2021.

PEDRO, Caroline Gabriel. Pietro Maria Bardi, cronista em revista: 1976-1988. 2014. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

QUEIROZ, Andréa Cristina de Barros. A República de Ipanema da cidade maravilhosa. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA AMPUH-RIO, 15., Rio de Janeiro, 2012. *Anais...*, São Gonçalo, Rio de Janeiro: Faculdade de Formação de Professores, 2012. Disponível em: http://www.encontro2012.rj.anpuh.org/resources/anais/15/1330344606_ARQUIVO_TextoANPUH-RIO2012-ARpublicadepanemadacidademaravilhosa.pdf. Acesso em: 2 jan. 2021.

REINHEIMER, Patricia. *Candido Portinari e Mário Pedrosa*. Uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração no Brasil. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

SIMMEL, Georg. O estrangeiro. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção* [online], v. 4, n. 12, p. 265-271, dez. 2005. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/grem/SIMMEL.O%20estrangeiro.Trad.Koury.rbsedez05.pdf>. Acesso em: 2 jan. 2021.

SIMIONI, Ana Paula. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. *Revista do IEB*, São Paulo, n. 45, p. 87-106, set. 2007.

SOUZA, Gilda Melo e. *O espírito das roupas*. A moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1987 [1950].

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx*: roupas, memória, dor. Trad. Tomaz Tadeu. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

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, p. 36-66, jun. 2018.

VELHO, Gilberto. Individualismo e cultura. In: VELHO, G. *Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

VELHO, Gilberto. Projeto, emoção e orientação em sociedades complexas. In: VELHO, G. *Um antropólogo na cidade*. Ensaios de antropologia urbana. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

VELHO, Gilberto. *A Utopia Urbana: um estudo de antropologia social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

Fontes Etnográficas

BENTO, Antonio. “Vestido-objeto de Olly”. *Última Hora*. 20/08/1969. MROW-G 35.

CASA & DECORAÇÃO. Rio de Janeiro, Editora Vecchi, Ano IX, n. 53, outubro de 1979. MROW-G-82.

CASA VOGUE. Rio de Janeiro, março de 1976. MROW-G 90.

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

JORNAL DO BRASIL. Sem autor. Arte carajá é motivo para nova moda. *Jornal do Brasil*, 1º Caderno, 6/09/1969a. Capa da Revista de Domingo. MROW-G 06.

JORNAL DO BRASIL. Sem autor. Tecidos de Olly no MAM-RJ. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 e 11/08/1969. MROW-G 64-A

MANUSCRITO avulso. Acervo Olly e Werner _____. s.d. MA-78

REVISTA INTERIOR E DECORAÇÃO. Sem autor. “Simplicidade e bom-gosto fazem casa de artista”. *Interior e Decoração*. Rio de Janeiro, 1966. MROW-G-80

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