

Os tecidos de Olly e alguns vestígios da urdidura na tecelagem do mundo

Olly's fabrics and some traces of the warp in the weaving of the world

Patricia Reinheimer¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4779-244X>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v19i46.1980>

[resumo] A ideia de “mapas culturais” de Stuart Hall supõe que habitamos uma cultura dentro da qual compartilhamos alguma quantidade de informação e conhecimento, ainda que o pertencimento a comunidades e grupos seja complexo e multiplamente constituído. Certos mapas culturais que envolvem julgamentos, sobre práticas e produtos conferem e/ou negam valores a produtores, consumidores e proprietários. A produção de Olly nos oferece um mapa cultural das malhas que constituíram valores relativos a roupa, ao design e à arte no início da segunda metade do século XX. Nesse sentido, faço uma abordagem contextual, procurando compreender os significados simbólicos e culturais dos tecidos e roupas produzidos pela artista a partir principalmente da documentação por ela acumulada e por mim organizada entre os anos de 2013 e 2018. Para tanto, a produção dos tecidos e roupas não é tomada como separada das formas de apreensão e locais de consumo.

[palavras-chave] Artesanato. Moda. Arte. Design.

¹ Professora de Antropologia Social da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Doutora em Antropologia Social pelo Museu Nacional. E-mail: patriciareinheimer2007@gmail.com Lattes: <https://lattes.cnpq.br/8609934417466702>

[abstract] Stuart Hall's idea of "cultural maps" assumes that we inhabit a culture within which we share some amount of information and knowledge, even though belonging to communities and groups is complex and multifaceted. Certain cultural maps involving judgments about practices and products confer and/or deny value to producers, consumers, and owners. Olly's production offers us a cultural map of the networks that constituted values related to clothing, design, and art in the early second half of the 20th century. In this sense, I take a contextual approach, seeking to understand the symbolic and cultural meanings of the fabrics and clothes produced by the artist, based mainly on the documentation she accumulated and I organized between 2013 and 2018. To this end, the production of fabrics and clothes is not taken as separate from the forms of apprehension and places of consumption.

[keywords] **Crafts. Fashion. Art. Design.**

Recebido em: 05-08-2025.

Aprovado: 01-11-2025.

Introdução

Num apartamento amplo, com uma grande janela, por onde entram a luz e a brisa do mar, caminha Werner, um homem relativamente baixo e redondo, que aprecia comida, música clássica e ironizar a vida. O canto dos pássaros se mistura aos sons que atravessam as paredes e a porta da cozinha. Salivando, curioso, mas sem muita esperança, ele abre a porta e pergunta: é comida ou papel?

De dentro da cozinha, entre enormes painéis ao fogo, o liquidificador denunciando uso recente e uma infinidade de ferramentas que tornam confusa a função daquele cômodo, a voz de Olly ecoa em resposta: é papel. O último investimento no campo da criação artística levou-a a tecer todo tipo de fibras em folhas de papel: plantas, algodão, palmito duro demais para os dentes e até chapéus velhos.

Em certa medida, essa história me alcançou quando fui ao Canadá, em 2010. Lá, recebi o e-mail de um casal de amigos de Olly e Werner que gostariam que o filho conhecesse o apartamento de Ipanema, no Rio de Janeiro, que os tinha hospedado quando de sua lua de mel, na década de 1970. Ao informar que me encontrava em Toronto, coincidentemente, onde morava o casal, fui convidada para jantar em sua casa. Nos arredores da cidade, eles viviam em um espaço aconchegante, construído e decorado com muita madeira e cheio de objetos de arte. Após muitas histórias, Betty White (1944-)² me presenteou com uma caixa onde guardava toda a correspondência que tinha trocado com o casal alemão até a morte de cada um, Olly em 1986 e Werner em 1992.

Embora as cartas não tenham sido feitas com as fibras processadas pelo liquidificador da artista, os rastros de tinta pareciam conformar uma continuidade das mãos, braços, corações, olhos e vozes da artista e seu marido. Conseguia ler seus sotaques ao longo

² <https://www.modernism.ro/2015/02/09/betty-white-teodoraart-gallery-toronto-canada/>,
<https://www.marionvoysey.com/my-betty-white/>

das linhas – o “português em alemão” de Werner (que parecia sempre usar seu idioma, em qualquer língua) e o português com o sotaque suavizado na aparente “imperfeição” de Olly; ouvir o sarcasmo de Werner dizendo que, mesmo após cinco anos, a maioria de suas correspondências ainda eram para Olly (sendo a última uma carta contendo o pedido de que ela produzisse uma nuvem com enormes novelos de lã enviados juntos com a carta); escutar o estímulo afável de Olly em relação ao trabalho artístico da amiga e perceber o interesse inextinguível de Werner pela política de um mundo em desalinho em pleno debate sobre a perestroika e a queda do muro de Berlim.

Mas se as cartas me foram confiadas naquele acaso – em que uma consulta para que o filho de um casal amigo conhecesse a moradia de Olly e Werner no Rio me levou a conhecer a residência de Betty e Stephen {2010-} em Toronto –, foi somente com o início da pesquisa³ sobre o casal alemão, em 2014, que me dediquei a ler seu conteúdo de maneira minuciosa.

No segundo ano de organização do acervo, visitei Heidelberg para entrevistar Mela {2014-}, uma amiga do casal que, após ter vivido no Brasil durante algumas décadas, voltara para sua cidade natal. Depois de algumas horas de conversa, ela me levou a um dos cômodos de seu apartamento e mostrou uma tela na parede constituída por uma bricolage de diversas folhas de papéis, acrescentando: “depois da morte de sua avó, apresentei Werner à mãe de uma amiga, que também era artista. Algum tempo após a morte de Werner, a mãe dessa amiga me deu esse quadro dizendo que os papeis tinham sido produzidos por Olly, a ela entregues por seu viúvo”.

Olly escolheu a pintura em tecido e, depois, a tecelagem a partir do final da década de 1950 em substituição à cerâmica, praticada como expressão criativa na década anterior. Se, em seu último investimento, a trama de fibras a levava à produção de papéis nas décadas anteriores, 1960 e 1970, as fibras entravam também na produção de tecidos para a confecção de roupas, acessórios e objetos decorativos. Imigrante alemã, Olga Helene Blank que chegou ao Brasil na década de 1930, escolheu o pseudônimo Olly e o sobrenome do marido, Reinheimer, com o qual ganhou reconhecimento artístico. Na década de 1960, com seus panos de algodão e lã pintados e bordados, e com roupas inteiramente tecidas em seu tear caseiro na década de 1970.

Antes dela, outras mulheres tiveram papel fundamental na constituição do que viria, na década de 1990, a ser institucionalizado como design de moda. A pesquisadora Ana Paula Simioni (2007) analisa Regina Gomide Graz e a negociação de sua posição empreendida no circuito modernista ocorrido nas décadas anteriores, 1920 a 1940, a partir de fronteiras que definiam o que era arte e o que era artesanato. As personagens estudadas por Ana Júlia Melo Almeida (2022), Fayga Ostrower [1920-2001], Irene Ruchti [1931-2020], Klara Hartoch [1901-?], Luisa Sambonet [1921-2010], Marta Erps-Breuer [1902-1977], além de Olly Reinheimer [1914-1986] foram apresentadas como tendo constituído as bases para o ensino do design profissional a partir de museus em São Paulo e Rio de Janeiro. E, na década de 1980, Rita Cáurio apresentou nomes como Marlene Trindade [1932-2018], Arlinda Volpato [1946-], Sonia Malta [1943-2018], Maria Thereza Camargo [1928-2014], entre outras, na tentativa de construir uma “evolução” da tapeçaria/tecelagem brasileira a partir de seu

³ Com apoio da Faperj, Capes e CNPq.

vínculo com a Europa, por um lado, e com supostas origens pré-históricas como as pinturas rupestres e indígenas, por outro.

De diversas formas, o valor do tecido, da tecelagem (Weiner, 1992) e da participação das mulheres no mundo da produção artística vem sendo recuperado. As pesquisas e pesquisadoras buscam mostrar o valor do pano (Stallybrass & Jones, 2000) na legitimação de uma forma de produção hierarquizada como feminina, principalmente, a partir das escolas de design do início do século XX, na institucionalização do design e no estabelecimento de economias de trocas em redes tão distintas como intelectuais, de amizades e familiares.

Em uma publicação anterior (Reinheimer, 2023), recuperei a trajetória de Olly para compreender seu papel na institucionalização da moda como parte do design no Brasil e o papel do tecido na economia das trocas observadas a partir do arquivo mencionado acima, denominado Olly e Werner Reinheimer (1912-1992). Aqui, me interessa pensar o papel das coisas – cidades, artefatos arqueológicos, objetos artísticos, artefatos indígenas, vestuários, comidas, exposições – na constituição de estilos de vida que conformaram o contexto no qual as roupas são um dos elementos constitutivos.

Arte, vestimentas, design de roupas ou moda

As vestimentas, seus usos e produção têm despertado renovado interesse de diversas disciplinas desde o final do século XX. No século XIX, diversos autores utilizaram a moda como metáfora para pensar as dinâmicas sociais. Foi o caso de Adam Smith, Herbert Spencer, Walter Benjamin, Emile Durkheim, Georg Simmel e Gabriel Tarde, em geral tratando de imitação e distinção, mudança e continuidade a partir do fenômeno no Ocidente (Silvano, 2021).

Na antropologia, desde muito cedo o vestir foi tema de interesse como forma de observação das construções e manutenções dos lugares sociais ocupados pelas pessoas e/ou técnicas do corpo e da cultura material, ainda que sempre de forma marginal aos temas considerados centrais em relação às sociedades não industrializadas. Foi somente a partir dos anos 1980, com a volta da atenção aos objetos e coisas enquanto constituintes de coletividades das quais os seres humanos eram somente mais uma espécie em interação, que as vestimentas passaram a ser tomadas com interesse pelos antropólogos, interessados em pesquisar as relevâncias que possuem também nas suas próprias sociedades⁴. A atenção ao corpo foi em parte responsável pelo olhar lançado para as roupas como parte do processo de construção de identidades, graças aos novos paradigmas que observaram a agência, a prática e a performance na formação de uma cultura em processo e também a quadros conceituais consistentes em torno da própria noção de identidade. Stuart Hall, Paul Gilroy, Marc Augé e Homi Bhabha são alguns dos importantes autores nesse debate.

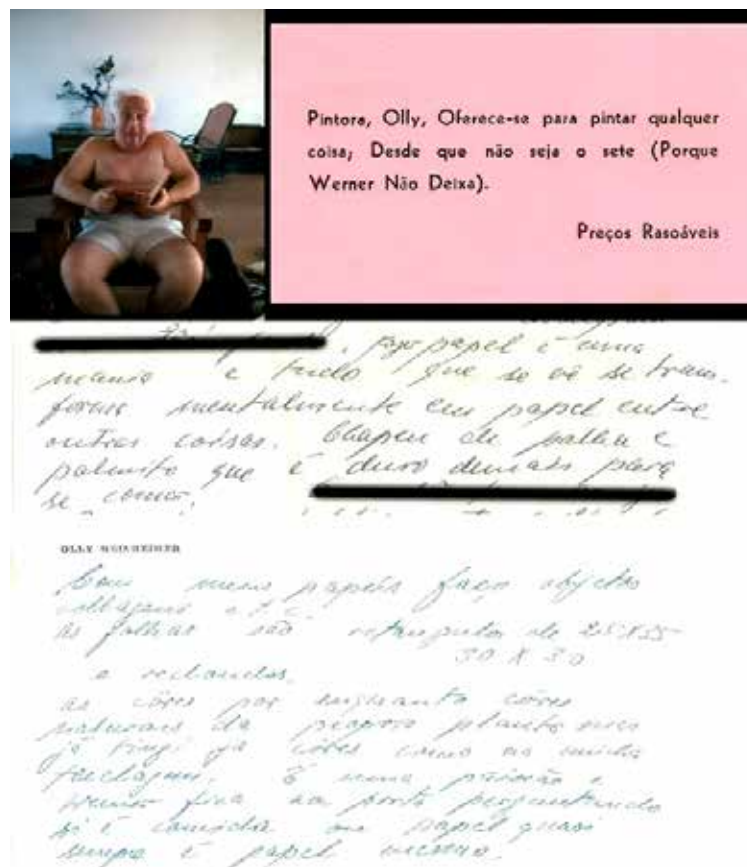
As vestimentas podem ser localizadas no limiar de diversas dualidades sociais: entre arte e artefato, mercadoria e objeto, indústria e artesanato, design e arte, ritual e performance. Examinando esses deslizamentos a partir da personagem Olly Reinheimer, cuja trajetória está intimamente ligada à de seu marido, Werner Reinheimer (Figura 1). Ao contrário dos grandes feitos masculinos, apresentados em sua maioria como individuais, as trajetórias femininas carregam consigo a marca das alianças, afetos, amores, compartilhando suas artimanhas com redes de apoio que constroem o mundo como malhas (Ingold, 2015). Para

⁴ Turner, 1980; Cohn, 1996; Miller, 2008 são alguns exemplos.

realizar o proposto, mobilizo a ideia de “mapas culturais” de Stuart Hall (2003), que supõe habitar uma cultura dentro da qual compartilhamos alguma quantidade de informação e conhecimento, ainda que o pertencimento a comunidades e grupos seja complexo e multiplemente constituído. Certos mapas culturais que envolvem julgamentos sobre práticas e produtos conferem ou negam valores a produtores, consumidores e proprietários. Argumento que a produção de Olly nos oferece um mapa cultural das redes que constituíram valores relativos à roupa, ao design e à arte no início da segunda metade do século XX. Nesse sentido, faço uma abordagem contextual procurando compreender os significados simbólicos e culturais das roupas produzidas pela artista a partir principalmente da documentação por ela acumulada e por mim organizada entre os anos de 2013 e 2018. Para tanto, a produção dos tecidos e roupas não é tomada como separada das formas e locais de consumo.

Adoto o termo vestuário para contemplar tanto os panos pintados, tecidos e costurados como roupas, quanto esses mesmos panos transformados em objetos de decoração (almofadas, quadros e outros), além de também inserir os acessórios feitos com tecelagens, fios e fibras (colares, chapéus, chales, cintos, etc.). Reconstituo brevemente a trajetória da artista de forma a tornar visível a malha na qual estava enredada, constituída tanto de pessoas como de instituições, ideias, coisas e valores.

FIGURA 1 - PRIMEIRO VEMOS WERNER, AO LADO, O ANÚNCIO DE OLLY ONDE PERCEBEMOS A PARCERIA ENTRE O CASAL E ABAIXO, TRECHOS DE CORRESPONDÊNCIA DE OLLY PARA BETTY WHITE ONDE MENCIONA SUA PRODUÇÃO DE PAPEL E O QUESTIONAMENTO DE WERNER SOBRE SER COMIDA



Fonte: Acervo da autora.

Entre arte e artefato: a produção feminina de cerâmica e objetos em suporte têxtil

A partir de entrevistas, foi possível remontar a trajetória artística de Olly ao início da década de 1950⁵. A poetisa e musicista Geni Marcondes [1916-2011] mencionou sua participação em uma escola de arte junto com Olly e Maria Teresa Vieira [1932-1998]⁶. Maria Teresa ensinava pintura e desenho, Geny, música e Olly, cerâmica. Em 1952 e 1953, Olly participou do II e III Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com a conquista do prêmio aquisição no último. Conhecermos os investimentos anteriores às suas primeiras exposições individuais é importante para mostrar como no universo artístico, e não só nele, há um investimento na construção de redes tão ou mais importante do que a “qualidade” do trabalho de criação.

Ainda que a artista tenha sido aclamada pela cerâmica produzida, foi a partir da década seguinte, com sua produção em tecidos, que Olly se colocou resolutamente no limiar entre arte e artesanato, objeto e mercadoria. A única peça de cerâmica de sua produção que sobreviveu ao tempo foi, alegadamente, aquela premiada em 1953. Como não há registros da peça, contei somente com o depoimento do filho de Olly sobre ter sido essa a que recebeu o prêmio. Mesmo sabendo como a memória é reconstituída a partir de referências que não têm necessariamente vínculo com o evento rememorado, a única peça de cerâmica mantida entre as coisas da artista foi uma escultura estritamente decorativa e não um objeto utilitário (ver imagem nesse artigo). Disso deduzi que o trabalho feito por ela em cerâmica poderia ter um caráter menos prático e mais estético.

Tanto a cerâmica como o tecido são matérias primas cujo manuseio gera produtos que podem ser classificados como artesanais, utilitários e comerciais ou artísticos e estéticos. Se a noção de comercial aponta, principalmente, para a ideia de produção em série, as noções de artesanal e utilitário são quase uma oposição direta a artístico e estético. Segundo Alvim (1983), por oposição à mercadoria, o artesanato supõe um trabalho individualizado a partir do qual é possível criar/produzir objetos singulares, amparados em conhecimentos e capacidades produtivas. Assim, as qualificações próprias ao artesanato garantem ao trabalhador artesanal a manutenção de sua individualidade no processo produtivo. Por outro lado, quando se trata de diferenciar arte e artesanato, o artesanato é a dimensão considerada tradicional, vinculada ao passado e ao atraso. Ana Paula Simioni (2010) aponta para o papel do universo artístico na nomeação e definição do que é ou não arte como o ápice de um processo de libertação de classificações menores como produção manual ou artesanal. Nesse mesmo trabalho, a socióloga trata de obras de arte realizadas em suporte têxtil.

No caso do trabalho de Olly, a transição para o tecido coloca seu trabalho em um limiar entre os valores do campo artístico, representado então pela pintura em tecido, e a esfera do artesanato ou da mercadoria, representada pela produção de roupas. Entretanto, seu trabalho foi classificado por curadores, columnistas de arte e artistas como “arte para vestir”, “roupas para pendurar na parede” e “design de roupas em diferentes situações”, ao longo da década de 1960 (Figura 2).

⁵ Essa última pesquisa começou no final de 2013. As pessoas que conheceram o casal e ainda vivem hoje participaram apenas dos últimos anos de vida dos dois. Todos que compartilharam experiências das décadas iniciais no Brasil já se foram.

⁶ Em comunicação pessoal com a autora.

FIGURA 2 – ACESSÓRIO FEITOS EM TECELAGEM.



Fonte: Acervo da autora.

A primeira exposição individual da artista aconteceu na Galeria Contemporânea, em 1958, localizada na loja de móveis e decorações Mobília Contemporânea, do designer inglês Norman Westwater [1924-2005]. A expografia adotada acompanhou uma estratégia comum da época, a saber, a exposição de móveis mostrando um estilo de decoração composto com trabalhos de artistas vivos (Bueno, 2005). Niomar Muniz Sodré [1916-2003], então diretora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, convidou-a para fazer uma exposição no museu depois de ver sua produção nessa primeira individual. No ano seguinte, Olly faria sua primeira exposição nessa instituição carioca e, dali, mostraria os trabalhos apresentados em sua primeira exposição no MAM, e outros, no Museu de Arte Moderna da Bahia e de Belo Horizonte, nos anos seguintes.

Do final da Segunda Guerra mundial até 1960, quando Mario Pedrosa assumiu a direção do MAM, testemunhou-se no Rio de Janeiro e São Paulo, principalmente, a disputa entre a representação figurativa e a abstração como forma de redefinição do que era considerado arte e de quem era considerado artista. A instituição e o crítico foram centrais para esse embate (Reinheimer, 2013). Voltando a essas primeiras exposições de Olly, a presença de personagens importantes do circuito cultural da época, como Burle Marx [1909-1994], João Cabral de Melo Neto [1920-1999] e o próprio Mário Pedrosa, visitando ou comentando as peças exibidas dão indícios da localização da produção de Olly no circuito artístico para o qual a forma de apresentação de seu trabalho corroborava: os tecidos foram pendurados nas paredes do museu como se fossem quadros sem chassis, onde ela apresentava pinturas em cores com padrões abstratos. Através dessa forma de exposição, do tipo de trabalho apresentado e no interior dessas instituições modernas, a artista borrava as fronteiras entre o fazer artesanal e a arte.

A classificação diversa de sua criação em tecidos e vestimentas variou de acordo com o local onde Olly expôs, a forma de exposição (incluindo os títulos das exposições, fotografias e cartazes) e os interesses daqueles que os apresentavam. Vestimentas, arte decorativa, design ou arte dependia se o crítico era alguém inserido na luta pela profissionalização do design ou se o interesse estava em defender uma arte abstrata em oposição ao figurativo. Mário Pedrosa, por exemplo, chamou atenção para a “qualidade musical” do trabalho de Olly. A música foi uma das maneiras de produzir sentido para a ideia de abstração em pintura. Kandinsky, por exemplo, alegava que a música tinha sido uma influência fundamental para seu trabalho, tendo nomeado diversas pinturas com termos musicais como “composição” e “improvisação”.

A ambiguidade do trabalho da artista permitiu que os atores a ela relacionados pudessem negociar os perigos das margens e limiares num mundo em intensas transformações na segunda metade do século XX. Essa ambiguidade era também dela, mulher, branca, europeia e de camada média que podia exibir de forma extravagante um “marketing através da diferença” (McClintock, 2010) aliando ângulos retos e círculos perfeitos à cultura de grupos não-hegemônicos, classificada na década de 1960 como designer de roupas.

Entre indústria e artesanato, design e arte: design de roupas e a institucionalização do desenho industrial no Rio de Janeiro

Em 1967, Yves Saint Laurent [1936-2008] apresentou uma coleção de alta-costura na França tendo a África como tema. As roupas utilizavam técnicas e materiais africanos, como rafia e sementes. Filomena Silvano identifica os primeiros registros de mistura de elementos de culturas não ocidentais nas roupas europeias junto com o surgimento da própria noção de moda, ocorrido no século XVI, com ênfase nos materiais, nas técnicas e decorações provenientes do Oriente. De acordo com a pesquisadora, “as elites de então começaram a vestir roupas confeccionadas em sedas importadas da China”, passando a fabricá-las na Itália com padrões que remetiam aos modelos asiáticos (Silvano, 2021, p. 69).

No Brasil da década de 1960, o design surgia como uma das formas de manifestação da arte moderna a partir do trabalho da Escola de Ulm e da Bauhaus, principalmente. No Rio de Janeiro, o Museu de Arte Moderna havia sediado diversas exposições de artistas das duas Escolas e fundado o Instituto de Desenho Industrial, dirigido por Karl Heinz Bergmiller [1928-], ex-aluno da Escola de Ulm entre 1951 e 1953 e trabalhou com Max Bill [1908-1994] entre 1956 e 1958.

Em meados da década de 1950, o MAM-RJ anunciou a criação de uma Escola Técnica de Criação (ETC) que ganhou independência e se tornou uma instituição autônoma, a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI). Norman Westwater, proprietário da Galeria Contemporânea onde Olly expôs em 1958, foi professor dessa instituição no início da década de 1960. Ele foi também um dos primeiros membros da recém instituída Associação Brasileira de Desenho Industrial (ABDI) (Reinheimer, 2023).

Bergmiller, colaborador do projeto de fundação da ESDI, foi o coordenador da segunda exposição individual de Olly no MAM-RJ, ocorrida em 1969. A ESDI tinha como modelo a Escola de Ulm, que, por sua vez, revisitava os ideais da Bauhaus a partir da ótica industrial do pós-Segunda Guerra. No Brasil, a profissionalização do Desenho Industrial, como se denominava o que hoje chamamos Design, tinha como sentido apresentar o país enquanto vanguarda da industrialização. Nas décadas de 1950 e 1960, esse movimento que apostava na profissionalização de uma industrialização pautada na criatividade e estética tinha duas vertentes discursivas que, mais que se opor, se complementavam. Uma apostava na racionalidade e industrialização modernas, próximas às diretrizes da Escola de Ulm. A outra defendia uma mistura desses valores com materiais e referências locais, populares e indígenas. Algumas personalidades representantes da primeira vertente eram Joaquim Tenreiro (1906-1992), José Zanine Caldas (1919-2001), Sérgio Rodrigues (1927-2014), Michel Arnoud (1915-1990) e Norman Westwater. Lina Bo Bardi (1914-1992) se identificava com a segunda? e dirigia à época, o MAM de Salvador, Bahia. Ela e o compositor, professor e musicólogo Hans Joachim Koellreuter (1915-2005), que foi casado alguns anos com Geni Marcondes, na década de 1940, idealizaram um projeto de escola em Salvador articulando a produção local com a indústria? (Anastassakis, 2014).

A convite de Lina Bo, Olly expôs suas criações no Museu de Arte Moderna da Bahia, em 1961. A aproximação da produção artesanal, do “colorido local”, da produção de grupos indígenas e da arte negra ou popular com a universalidade pretendida pela Escola de Ulm e a Bauhaus se expressavam no trabalho da artista. Através da pesquisa de Hélio Menezes, vemos como diferentes classificações foram acionadas para se referir a um grupo heterogêneo de produtores artísticos, considerando por vezes a origem desses, outras a temática tratada, outras ainda um suposto cânone de produção em relação à ideia de arte negra, afrodescendente, afro-brasileira, naïf, popular, diaspórica, afro-orientada, de matriz africana. Essas adjetivações, hoje carregadas de atribuições raciais, não são usadas quando críticos, historiadores e galeristas se referem a produções e artistas considerados universais, ocidentais (Menezes, 2018). Da mesma forma, o trabalho de Olly exposto nos Museus de Arte Moderna que vinham sendo inaugurados no imediato pós-Segunda Guerra não era adjetivado e não apresentava explicitamente os vínculos com a produção desses grupos. Pelo contrário, seu trabalho era vinculado à ideia de universalidade e racionalidade da produção industrial, criando a aproximação entre a ideia de roupa como mais uma área para o design, aproximando-a ainda à noção de identidade nacional.

A vinculação com o “colorido local”, a arte popular, a referência a grupos indígenas foi uma das formas de tecer uma identidade brasileira para um grupo de artistas, galeristas, designers e críticos que tinham vindo parar no Brasil devido a contingências históricas. Mas esse vínculo não estava explícito no trabalho de Olly do início da década de 1960. Por um lado, sua produção ganhava maior visibilidade nas exposições e nos artigos de jornais e revistas que a apresentavam aproximando-a dos expressionistas alemães. Por outro, a liminaridade de seu trabalho entre o significado e a materialidade prática, entre arte e mercadoria, entre a modernidade e a tradição de uma identidade brasileira, de tecidos que se tornavam roupas, era refeita no espaço em que a artista disponibilizava essa produção para consumo de sua clientela: no seu apartamento.

Os discursos sobre os quais a artista ancorava seu trabalho estavam ali expostos nos livros de sua biblioteca, nos objetos decorativos, nos quadros adquiridos majoritariamente através de trocas, nos móveis desenhados que carregavam a assinatura de personalidades como Sérgio Rodrigues [1927-2014] e Joaquim Tenreiro, mas também na luminosidade que entrava por janelas amplas e remetiam às cores vibrantes de sua produção. O apartamento era, assim, um espaço de interação entre as noções de modernidade racional, industrial e universal e de tradicionalidade, afetividade e artesanato. Essa mistura era permeada de ambivalências (Figura 3).

FIGURA 3 – RESQUÍCIOS DE UM ESTILO DE VIDA: CERÂMICA DE OLLY; A ARTISTA COM A PEÇA DE AGNALDO MANUEL DOS SANTOS [1926-1962]; PÁGINA DE ROSTO DO LIVRO DE RECEITAS PUBLICADO COM HENDA, 'UMA PORÇÃO DE AÇÚCAR, DUAS DE AMOR', 1980; E MINI-TÊXTIL.



Fonte: Acervo da autora.

Uma delas apareceu no testemunho de uma vizinha, moradora do mesmo prédio onde o casal residia e com quem mantinha relações próximas. Respeito, admiração, mas também temor foram descritos em relação a uma escultura de Agnaldo Manuel dos Santos que Olly tinha em sua sala de estar. Em certas épocas, a artista cismava que a escultura trazia energias negativas para o apartamento e seus moradores, solicitando à vizinha que a abrigasse em sua casa. Passado o incômodo, a escultura voltava para seu próprio lar.

A própria localização do imóvel também apontava para essa ambiguidade ao se apresentar como contexto de sua produção. Ipanema era um bairro que, ao longo do século XX, se transformou em um importante centro cultural e social do Rio de Janeiro. Inicialmente pouco desenvolvido, começou a atrair imigrantes europeus na década de 1930, responsáveis por ideias das vanguardas europeias e contribuidoras para uma atmosfera de liberdade e experimentação cultural. Na década de 1950, o bairro destacou-se como espaço de contracultura, sendo palco de movimentos como a Bossa Nova e o Cinema Novo, além de se tornar um símbolo de modernidade, juventude e criatividade.

Durante as décadas de 1960 e 1970, Ipanema consolidou-se como um centro de encontros intelectuais e artísticos, com casas e apartamentos servindo como locais de debates sobre arte, política e outros temas, em um período marcado pela ditadura civil-militar. O bairro era conhecido por sua efervescência cultural, boemia e militância política, abrigando figuras importantes do Partido Comunista e de outros movimentos de esquerda. Além disso, Ipanema era um espaço de sociabilidade e resistência cultural, com eventos organizados por intelectuais e artistas em suas residências, como o apartamento de Olly Reinheimer, que se tornou um ponto de encontro para discussões e trocas culturais. A urbanização e a verticalização do bairro consolidaram sua posição como um local de destaque, com lojas de design, galerias de arte e eventos culturais moldando sua identidade como um centro de inovação artística e cultural.

Ali, a tradição indígena, negra, popular se encontravam com a racionalidade, a musicalidade, a universalidade moderna e eram lidas a partir das performances de Olly. Tanto as assinaturas nos quadros e móveis como as autorias nos livros que ficavam expostos na estante, se juntavam aos intelectuais e políticos brasileiros e estrangeiros que eram recepcionados por Olly e Werner nesse apartamento. A moldura (Simmel, 2014) reenquadrava as roupas que eram reclassificadas como arte, a tradição como modernidade e a mercadoria, como coisas singulares. Essa prática de colecionamento e exposição de objetos até então considerados etnográficos como arte não era prerrogativa de Olly.

FIGURA 4 – VESTIDO DA COLEÇÃO CARAJÁ, LINHAS RETAS E CORES QUE REMETIAM ÀS USADAS NA PINTURA CORPORAL DO GRUPO INDÍGENA EM QUESTÃO. COLEÇÃO MAM-RJ. ABAIXO ROUPA PRODUZIDA COM PINTURAS E BORDADOS.



Fonte: Acervo da autora.

Performance, identidade e feminismo no museu

A partir do arquivo Olly e Werner Reinheimer foi possível vislumbrar o interesse de colecionadores na construção do valor e significado para a produção então classificada como negra, popular ou folclórica em consonância com a valorização de uma produção tida como nacional e “descoberta” por esses garimpeiros da autenticidade nacional. Essas “descobertas” eram, ao mesmo tempo, uma invenção de si mesmos. Franco Terranova (1923-2013), curador, colecionador e galerista, proprietário da Petite Galerie, importante galeria de arte moderna de Ipanema nas décadas de 1950 a 1980, formou uma coleção constituída também por grande quantidade de peças que foram classificadas como arte religiosa afro-brasileira ou popular. Seu interesse não era na definição dessa produção e sim na constituição de um mercado de trocas para esses bens. Mas como se constituíram os valores que fizeram com que esses objetos ganhassem relevância?

O movimento de artifização dos objetos da cultura material de povos indígenas e negros acontecia não somente em museus, galerias e livros. Era em grande medida nos espaços domésticos dos críticos, artistas e galeristas que se afirmava o valor dos objetos e de uma estética “moderna” e “rústica”, “racional” e “afetiva”. Os espaços domésticos desafiavam a dimensão de reprodução social para se apresentarem como espaços de produção e consumo, de subjetividades e identidades de classe, e de uma etnicidade fundada na mistura de migração recente para o Brasil com um pertencimento prévio a classes economicamente privilegiadas, uma imigração que ao invés de temida, era enaltecida por sua dimensão de produção intelectual e cultural. Me refiro aqui ao caso de Olly e Werner, mas o mesmo poderia ser analisado a partir de casas tão distintas como as do próprio Franco Terranova, Fayga Ostrower e outras. O uso desses objetos se tornou um estilo consagrado nas revistas de decoração da década de 1970, corroborando para a configuração de um estilo de vida.

Objetos indígenas eram também parte desse processo de constituição de uma identidade brasileira moderna afinada com os ideais da miscigenação. Objetos produzidos por grupos indígenas eram apresentados no apartamento de Olly e Werner como objetos de decoração: pentes, cestas, instrumentos musicais, teares, arco e flecha, potes de cabaca, pinéis e máscaras⁷ eram dispostos principalmente nos cômodos sociais da casa como o eram a sala de estar, de jantar, o ateliê e o banheiro. O conjunto de sentidos incorporado nas coisas era produzido pela associação dos objetos com o lugar que ocupavam na decoração e pela associação destes com a artista e sua teia de relações. Os adjetivos indígenas, populares, folclóricos, negros iluminam o ocultamento dessa produção e desses produtores, assim como os enquadram em um nicho ao qual deveriam se ater para ganhar espaço e visibilidade no mundo artístico (Marcondes, 2022), ao contrário das peças de artistas como Olly, cuja ambiguidade social permitia que sua produção fosse vista a partir de distintos referenciais.

É importante mencionar que seu marido, Werner Reinheimer, havia fugido da Alemanha por causa de sua associação com um partido socialista/comunista e sua crítica ao

⁷ Uma delas doada ao Museu Nacional e perdida no incêndio de 2018: https://www.museunacional.ufrj.br/see/o_incendio_de_2018.html

nacional socialismo. No Brasil, trabalhou com Leonel Brizola [1922-2004] e Miguel Arraes [1916-2005]) e teve como amigos Adão [1909-1985] e Alaíde Pereira Nunes [1914-2011], fundadores do (PDT - Partido Democrático Trabalhista), dentre outros intelectuais e políticos. A biblioteca do casal incluía livros sobre história, ciência política, sociologia, antropologia, arte, poesia e ficção literária em vários idiomas. O apartamento era, ao mesmo tempo, uma galeria de arte, um ateliê de produção e um cenário para as performances de Olly, que as localizava ao lado das de seu marido como crítica ao capitalismo e ao colonialismo.

A apropriação da cultura de povos não ocidentais (indígenas brasileiros, pré-colombianos⁸, orientais) e de outros grupos não hegemônicos para ganhos pessoais dava alguma visibilidade para esses grupos. Entretanto, quem lucrava, no sentido estrito do termo, eram os grupos não-indígenas, não-negros, não-outros. Brancos de classe média e alta produziam os sentidos que atribuíam valor aos objetos desses grupos para consumo nesse circuito restrito de trocas, onde as coisas eram valorizadas a partir dos agentes colecionadores e rearticuladores dos significados, descontextualizando e “modernizando” seus objetos ou a produção feita a partir daquelas referências⁹. O trabalho de Olly ganhava sentido não somente nos museus e galerias, mas em seu apartamento onde críticos, artistas e colecionadores de arte apreendiam o significado de sua prática na interseção de suas performances também com a retórica política de Werner, entre livros, objetos de arte moderna, objetos indígenas, de arte negra e cultura popular. Os tecidos e roupas carregavam, então, parte do valor desses objetos, inalienáveis que eram suas coleções e os souvenirs de suas viagens aos países europeus e latino americanos.

Olly recepcionava em seu apartamento com uma culinária que incluía tanto a variedade de sabores, aromas e cores, como utensílios e apresentações que tornavam seus convidados cúmplices, plateias e coparticipantes de uma performance e de uma nova expressão de sociabilidade ainda em ascensão. No início do século XXI, essa prática passaria a incluir a participação dos comensais no preparo dos alimentos (Gomes e Barbosa, 2004), com cozinhas em estilo americano integradas à sala de jantar. No apartamento do casal, a cozinha ainda era um cômodo à parte, mesmo que seu uso fosse intercambiável entre o preparo de alimentos e o espaço criativo onde se tingia tecidos, preparava-se pasta para feitura de papel, montava-se um enorme tear para produção das tecelagens e armazenava-se diversos tipos de materiais para a prática artística de Olly.

A socióloga Maria Lucia Bueno (2013) já argumentou sobre a importância dos estilos de vida na constituição de identidades que ganharam visibilidade no interior de práticas culturais que incluem as maneiras de beber, comer, vestir, morar, associadas às escolhas literárias e artísticas. Bueno ressalta que foi a partir da década de 1980 que, no Brasil, os universos da moda e da gastronomia apareceram sintonizados com um circuito globalizado, “despontando como espaços econômicos e culturais relevantes” (Bueno, 2013: p.89). No entanto, para que esses fenômenos ganhassem visibilidade nesse período, foi nas décadas anteriores que se processou a transformação da percepção acerca das práticas em relação a vestimentas e comidas não mais como artesanais, mas como parte de uma produção intelectual.

⁸ A produção têxtil e cerâmica do Peru pré-colombiano teve grande impacto na produção de Olly, tendo resultado em uma mudança cromática e na adoção da tecelagem como forma de expressão no início da década de 1970.

⁹ Sobre o processo de valorização de colecionadores-quase-caçadores ver Price (2000) e Duncan (1995).

Durante a pesquisa, chamou atenção as menções às recepções que Olly oferecia e a forma performática de apresentação da comida. A artista Marília Rodrigues narrou em forma de anedota uma síntese dessa apresentação: "ela vinha com um gaspacho e na hora H ela derramava aquele creme branco no centro de uma imensa vasilha. Era uma festa, com aplausos. Era um teatro em torno daquilo" (Rodrigues apud Reinheimer, 2023, p.74).

Alguns registros sobre uma exposição de Olly no MAM-RJ, em 1969, também dão conta da dimensão performance das apresentações de seus trabalhos. As colunas de jornais da época descreveram a inauguração da mostra como um "happening". Entretanto, as descrições das colunas e de alguns depoimentos nos remetem a uma linguagem performática que produz acontecimentos (a valorização do design como fenômeno de uma modernidade projetada), mas também de práticas que engendram identidades de gênero e sexualidade (Butler, 2013), assim como expressões teatralizadas da experiência vivida.

Portando, vestidos curtos e coloridos ou brancos e beges com padrões geométricos em preto e ocre, modelos desfilavam com pernas desnudas acompanhando o ritmo de músicas eletrônicas. Fotografias eram projetadas por carrosséis, em looping, ao longo de telas penduradas ao teto do museu, formando "paredes" entre as quais o público e as modelos caminhavam. O projetor de slide tipo carrossel foi uma revolução, na década de 1960, que permitia a apresentação de grande número de imagens em uma bandeja rotativa, ininterrupta. Junto com música eletrônica e ambientação de Karl Heinz Bergmiller, o espetáculo remetia ao assistido no teatro e a performances musicais. O crítico de arte Quirino Campofiorito (1969) se incomodou com a sensualidade que encantou a outros. Segundo ele, o "vistosíssimo" e "barulhento" espetáculo ofuscava a visão, "não deixando que aparecessem os vestidos criados por Olly" e as joias de Pedro Correia de Araújo [1928-2019].

No templo da arte (Duncan, 1995), o ambiente ritual, o santuário para contemplação, foi dessacralizado com música, performance e sensualidade. Hélio Oiticica [1937-1980] tinha sido expulso do mesmo museu quando, em 1965, apresentou os parangolés vestidos pelos passistas de uma escola de samba. No ano seguinte, seu penetrável Tropicália consolidou uma estética para o movimento cultural que também influenciaria as criações de Olly. Nessa exposição de 1969, entretanto, eram as mulheres, com suas roupas, que desafiavam as convenções sociais e do mundo artístico.

As particularidades do feminismo no Brasil apontam para o ressurgimento na década de 1970 de reivindicações potentes em consequência, em grande medida, da revolução dos costumes ocorrida na década de 1960, mesmo sob uma ditadura civil-militar. A reivindicação pela emancipação feminina se dava dentro dos limites e possibilidades, tanto do contexto social e político brasileiro, como das referências sociais, culturais e históricas específicas das mulheres. A menção a algumas das mulheres que adquiriram tecidos e roupas de Olly nos remete a seu contato com esse universo político de militância de gênero. Betty Friedan [1921-2006], Elisabeth Bishop [1911-1979], Clarice Lispector [1920-1977] e Irene Kassorla [1925-2023] conheceram e experimentaram seus tecidos e roupas no apartamento da artista, como comprovam diversas fotos de modelos como Vera Manhães [1950-] vestindo suas produções ou passagens do conto "O morto no mar da Urca", de Lispector, além de minhas memórias do quarto de vestir repleto de roupas e tecidos para serem provadas por mulheres que à época eu desconhecia.

Essas roupas foram classificadas não como moda ou mercadoria, mas como o crítico de arte Marc Berkowitz [1914-1989] cunhou para o conjunto apresentado por Olly o termo “vestidos-objeto”. Em depoimento, a artista declarava que o vestido era apenas a moldura para seu desenho (Campofiorito, 1969). As vestes com grafismos em preto e ocre compunham uma coleção denominada carajá que tomava suas pinturas corporais como base¹⁰. Na década de 1960, vestir tinha se tornado uma forma de contestar os valores e as convenções da sociedade e forjar identidades. Entretanto, se as vestimentas estiveram presentes entre os interesses de antropólogos desde o século XIX, esse era um assunto marginal mesmo que desde 1931 os verbetes Dress e Fashion constasse na *Encyclopedia of the Social Sciences V* (Benedict, 1923[1935]) e *VI* (Sapir, 1923[1935]), respectivamente. Foi somente em 1973, com o artigo “Costume and Identity” da antropóloga Hilda Kuper, que o papel das roupas e do vestir na construção de identidades, incluído na composição performática máscaras, ornamentos, decorações, penteados e mutilações começaram a despontar como interesse de estudos antropológicos nas sociedades industrializadas. Ainda assim, foi preciso aguardar o interesse na cultura material se tornar parte de um deslocamento epistemológico que passou a questionar delimitações no campo científico como as que separam a experiência humana da materialidade do mundo. Pesquisas sobre adornos corporais, tecidos, cores, roupas começaram, então, a ser ponto de partida para pensar temas tão diversos como a manipulação de códigos estéticos ligados à reprodução, ao trabalho e à oratória (Turner, 2012). Outros trabalhos mostram, a partir de narrativas museais, que os sentidos de objetos e coleções não estão inteiramente nas peças, nem em suas apresentações, mas em algum lugar entre os dois (Abreu, 2002).

Considerações finais

As anedotas que mencionei na apresentação desse ensaio sobre Olly e Werner Reinheimer e a neta do casal em sua trajetória de pesquisa falam da circulação das pessoas, coisas e ideias, da não linearidade e dos rastros da memória e das emoções que se inscrevem nos artefatos, imagens, lugares, sotaques, odores e paisagens. Falam também da dispersão de pessoas divididas entre as coisas que produzem, que colecionam, que deixam. Escrevendo esse artigo, em 2025, penso em quantos momentos mais vivenciei/senti/relembrei meus avós, após suas mortes. Quantas “coincidências” colocaram à minha frente objetos e lembranças quando eu menos esperava. Quem disse que os mortos morrem quando eles morrem? Quem disse que as coisas não têm agência sobre o mundo? Em *Casa Tomada*, Júlio Cortázar (1971) fala de como os objetos se apropriam das pessoas. Muitas vezes, as ficções são mais claras e eficientes na comunicação sobre as relações que constituem o mundo do que textos científicos.

O estímulo em concretizar o projeto de pesquisa sobre as trajetórias destes dois personagens se deve em grande parte às coisas que eles legaram e seus efeitos sobre mim e outras pessoas que passaram pela vida dos protagonistas dessa história ou que tiveram

¹⁰ A referência ao grupo indígena foi completamente ressignificada quando, em 2018, uma peça da coleção foi encontrada por uma modelo no acervo da produtora de Luiz Carlos Barreto e usada na comemoração dos cinquenta anos do filme 2001. Uma odisseia no espaço, de Stanley Kubrick. Ali, a geometria se tornava referência quase estritamente de modernidade, sem vínculo com a pintura corporal carajá.

contato, de alguma forma, com seu legado. Olly e Werner ficaram nos inúmeros objetos distribuídos por sua casa e pelo mundo. Os dois inventaram sua volta gritando de dentro das gavetas, das frestas dos tacos e das páginas dos livros.

Pretendi, aqui, mostrar como os mortos não estão mortos, mas seguem seu caminho de interferência no mundo social, contribuindo para produzir encontros, transformar valores e engendrar relações. Também quis apontar para como as coisas são produzidas pelas pessoas, ao mesmo tempo em que elas produzem as pessoas: a cultura material de grupos não-hegemônicos produzindo imigrantes-brasileiros, as geometrias fundadas nos corpos carajá engendrando a modernidade no contexto do aniversário de Kubrick, os vestidos curtos e coloridos materializando a liberdade feminina, o uso de ângulos retos e círculos perfeitos dando ensejo à roupa como design e assim por diante. Apontei, além disso, que as coisas são muitas coisas, dependendo de quem olha/diz/veste, de onde são olhadas/ditas/ vestidas e na relação entre essas dimensões com seu tempo.

Os tecidos produzidos por Olly apareceram como um tipo de moeda, às vezes dados em pagamento, às vezes como meio de troca¹¹, um padrão de valor ainda que não o meio principal ou usual de distribuição na economia. Como coloquei em outro lugar (Reinheimer, 2023), a utilização de motivos indígenas e de outros grupos em seus trabalhos não significava necessariamente um engajamento da artista com a cultura ou os grupos não-hegemônicos — a crítica social e o interesse por esses grupos parecia ser apenas de seu marido. Fauna, flora, pinturas corporais indígenas, literatura de cordel e cultura material de povos pré-colombianos acabavam sendo uma forma de produzir roupas não convencionais para aqueles que não eram adeptos da alta costura, mas que prezavam pela roupa como forma de construção de distinção em ocasiões rituais. Consumir e, principalmente, vestir suas roupas era incorporar literalmente um pouco do exotismo de seus temas, de sua personalidade e de sua trajetória.

Mais do que uma unidade temática e um discurso nacionalista ou político, o trabalho de Olly encorajava uma sensação de fortalecimento de uma subjetividade singular que se adequava com a forma de expressão da arte moderna no Brasil e sua associação com o design. Sua criatividade estava não na novidade e no rompimento com as convenções, mas na continuidade e na conexão com formas e motivos entretecidos de diversas maneiras pelas pessoas que faziam parte de sua malha de relações sociais. Essa continuidade, entretanto, reafirmava em grande medida a posição estrutural da classe média branca, ainda que buscasse construir uma nova posição para as mulheres desse grupo ao reivindicar sua entrada no mercado de trabalho (Reinheimer, 2023, p. 328).

Sua produção variou entre arte, artefato, roupas, objetos e design, principalmente. O termo moda só começou a aparecer no discurso da artista em relação ao seu trabalho na década de 1970, quando a moda se tornou uma forma de engajamento político importante. A menção, entretanto, vem acompanhada de uma vontade não alcançada devido à impossibilidade de criar um processo industrial ou parcialmente industrial para suas criações. Nesse sentido, seu trabalho nunca se configurou efetivamente como mercadoria, “esvaziada de particularidades e de seu caráter de coisa” (Stallybrass, 2008), ainda que fosse um bem de troca.

¹¹ Ao longo da pesquisa, diversas menções foram feitas em entrevistas ou foram encontradas nos escritos da artista sobre seus tecidos serem oferecidos ou pedidos em situações distintas.

Se eu não estivesse preocupada com a tecelagem do mundo, também seria possível pensar na analogia do iceberg. Para que dez por cento da geleira apareça sobre a água, são necessários 90% de sustentação sob ela. Os artistas consagrados aparecem como tendo concebido ideias até então inimagináveis por que se perdem no caminho aquelas pessoas que construíram as condições de possibilidade para que aquele que se consagrou como criador pudesse criar sua obra. A trajetória de Olly pode ser paradigmática para se pensar a memória como construção em cima do que se esqueceu tanto quanto, ou mais do que, o que se lembrou. Mas mais do que pedaços de gelo que vão ficando pelo mar, desgarrados da geleira principal, essa artista da roupa é tratada como parte de um tecido constituído por conceitos, ideias, práticas, pessoas, coisas, lugares. O exercício realizado aqui foi o de mostrar que a ideia de moda como parte do mundo do design, e este como uma das formas contemporâneas de arte, são resultado de uma série de práticas que foram sendo esquecidas depois da constituição dessas ideias como caixas pretas (Latour, 2001) cujos processos prosaicos ficaram “pelo caminho”.

Aqui, as finalidades individuais e coletivas, conscientes ou inconscientes, foram consideradas de forma a facilitar a compreensão das potencialidades estéticas que são próprias ao contexto histórico. É no encontro dessas múltiplas dimensões que o trabalho de desvelamento do processo de construção de uma historicidade própria, mas não linear, para a produção artística foi observada. Não se trata de apresentar as obras em correlação com seu tempo, mas de apresentar o tempo que as conheceu. A arte foi, então, tomada como uma dimensão social que requer reflexões teóricas para pensar suas relações, privilegiadas ou conflituosas, com outras dimensões como o ritual, a política, a ciência, a literatura.

Referências

ABREU, Regina. **O vestido de Maria Bonita e a escrita da História nos museus**. Anais do Museu Histórico Nacional. 80 anos, vol. 34, Ministério da Cultura, IPHAN, 2002.

ALMEIDA, Ana Julia Melo. **Mulheres e profissionalização no design: trajetórias e artefatos têxteis nos museus-escola MASP e MAM Rio** / Ana Julia Melo Almeida; orientadora Maria Cecilia Loschiavo dos Santos. - São Paulo, 2022.

ALVIM, Maria Rosilene Barbosa. **Artesanato, tradição e mudança social** – um estudo a partir da ‘arte do ouro’ de Juazeiro do Norte In O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea. Textos de Berta Ribeiro e outros. Rio de Janeiro, FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore. 253p, 1983.

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

BENEDICT, Ruth. **Dress In Encyclopeadia of the Social Sciences**. V.5. The Macmillan Company, New York, 1935.

BUENO, Maria Lúcia. **O mercado de galerias e o comércio de arte moderna.** Sociedade e Estado. Brasília, v. 20, n. 2, maio/ago. p. 377-402, 2005.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. (6ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CAMPOFIORITO, Quirino. **Tecidos e vestidos de Olly.** In: O Jornal, 14 ago, 1969.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e Artefato:** O sistema doméstico na perspectiva da Cultura material. 1870-1920. São Paulo: Editora Edusp, p. 368, 2008.

CÁURIO, Rita. **Artêxtil no Brasil:** Viagem pelo mundo da tapeçaria. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Primor, 1985.

CORTÁZAR, Júlio. **Casa tomada.** In: Bestiário. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

DUNCAN, Carol. **Civilizing Rituals:** inside public art museums. Routledge, London and New York, 1995.

LATOUR, Bruno. **A esperança de Pandora:** ensaios sobre a realidade dos escudos científicos. Tradução de Gilson César Cardoso de Sousa. -- Bauru, SP: EDUSC, 2001.

GOLDSTEIN, Ilana Selzer. **Da “representação das sobras” à “reantropofagia”:** povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v.3, n.3, p.68-96, set. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4304>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4304>, Acesso em 2019.

GOMES, Laura Graziela e Barbosa, Livia. **Culinária de papel.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n.33, janeiro-junho, p. 3-23, 2004.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. ORG. Liv Sovik. Trad. Adelaine Resende. [et al] BH: UFMG, 2003.

INGOLD, Tim. **Estar vivo.** Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição. Editora Vozes, Rio de Janeiro, 2015.

KUPER, Hilda. **Costume and Identity.** Comparative Studies in Society and History 15, n.º 3: 348-367, 1973.

MARCONDES, Guilherme. **Implodindo a colonialidade:** a produção científica de artistas negras na/da arte contemporânea brasileira. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, São Paulo, v.6, n.2, p.147-177, mai. Disponível: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668411>, 2022.

MENEZES, Helio. **Exposições e críticos de arte afro-brasileira**: um conceito em disputa. Histórias Afro-Atlânticas. Vol.2. Antologia. Catálogo de exposição, Instituto Tomie Ohtake, MASP. São Paulo, 2018.

MILLER, Daniel e Küchler, Susanne (orgs). (2008) **Clothing as material culture**. Oxford-New York, Berg.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2000.

REINHEIMER, Patricia. **Oly**: raça, classe e gênero na invenção de uma modernidade rústica. Editora Telha, Rio de Janeiro, 2023.

REINHEIMER, Patricia. **Candido Portinari e Mário Pedrosa**: uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração no Brasil / Patrícia Reinheimer. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

SAPIR, Edward. **Fashion In Encyclopeadia of the Social Sciences**. V.6. The Macmillan Company, New York, 1935.

SILVANO, Filomena. **Antropologia da moda**. Documenta, Lisboa. ISBN 978-989-9006-97-3, 2021.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Bordado e transgressão**: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. Revista Proa, n. 02, v. 01, 2010.

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

SIMMEL, Georg. **A moldura**. Um ensaio estético. In: Simmel e a modernidade. Brasília: Editora Universidade de Brasília, pp. 119-126, 2014.

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

STALLYBRASS, Peter e Jones, Ann Rosalind. **Renaissance clothing and the materials of memory**. Cambridge University Press, USA, 2000.

TURNER, Terence. **The social skin In HAU**: Journal of Ethnographic Theory 2(2): 486–504. Reimpressão de Terence S. Turner, 1980. “The Social Skin”. Em Not work alone: A cross-cultural view of activities superfluous to survival, edited by Jeremy Cherfas and Roger Lewin, 112–140. London: Temple Smith, 2012.

WEINER, Annette B. **Inalienable Possessions**. The paradox of keeping-while-giving. Univesity of California Press, USA, 1992.

Agradecimentos: Agradeço à equipe da revista D'Obras, aos coordenadores do dossiê e aos pareceristas anônimos pelas sugestões e revisões.

Revisora: Maria Lucia Bueno, Doutora em Ciências Sociais (UNICAMP).
E-mail: marialucia.bueno@gmail.com