

## OLLY REINHEIMER E A ARTE TÊXTIL BRASILEIRA PÓS-SEGUNDA GUERRA: CONTINUIDADES E DESCONTINUIDADES NA APROPRIAÇÃO DO “OUTRO”

OLLY REINHEIMER AND THE BRAZILIAN TEXTILE ART AFTER WORLD WAR II: CONTINUITIES AND DISCONTINUITIES IN THE APROPRIATION OF THE ‘OTHER’

OLLY REINHEIMER ET L’ART TEXTILE BRÉSILIEN APRÈS LA SECONDE GUERRE MONDIALE: CONTINUITÉS ET DISCONTINUITÉS DANS L’APPROPRIATION DE «L’AUTRE»

OLLY REINHEIMER Y EL ARTE TEXTIL BRASILEÑO DESPUÉS DE SEGUNDA GUERRA MUNDIAL: CONTINUIDADES Y DESCONTINUIDADES NA APROPRIACIÓN DEL “OTRO” E

### Patricia Reinheimer

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Rio de Janeiro, Brasil

**RESUMO:** Este artigo apresenta uma análise em torno da produção têxtil de Olly Reinheimer, desenvolvida entre as décadas de 1950 e 1970, para pensar como a cultura material dita “primitiva” foi utilizada como referência. Por um lado, os artefatos da cultura material vinculados a uma ideologia de formação nacional eram a forma dessa imigrante, construindo para si um pertencimento nacional, parte de um projeto individual de inserção na sociedade brasileira. Por outro, eles foram parte da produção de uma forma específica de apresentar as mulheres de uma certa camada média através de suas roupas, joias e objetos de decoração e colecionamento.

**Palavras-chave:** arte, tecidos, imigração, gênero e raça.

**ABSTRACT:** This article is an analysis of Olly Reinheimer's textile production, created between the 1950s and 1970s. It considers how the so-called 'primitive' material culture was used as a reference in this production. On the one hand, the artifacts of material culture were linked to an ideology of national formation, a way to build her national belonging, part of an individual project of insertion in Brazilian society. On the other hand, they were part of the production of a specific way of presenting women of a certain middle class through their clothing, jewelry, and home furnishings.

**Keywords:** art, fabrics, immigration, gender and race.

**RÉSUMÉ:** Cet article est une analyse de la production textile d'Olly Reinheimer, développée entre les années 1950 et 1970, pour considérer comment la culture matérielle dite «primitive» a été utilisée comme référence. D'une part, les artefacts de la culture matérielle liés à une idéologie de formation nationale ont permis à cette immigrée de se construire une appartenance nationale, dans le cadre d'un projet individuel d'insertion dans la société brésilienne. D'autre part, ils faisaient partie de la production d'une manière spécifique de présenter les femmes d'une certaine classe moyenne à travers leurs vêtements, leurs bijoux et leur ameublement.

**Mots-clés:** art, production textile, immigration, genre et race.

**RESUMEN:** Este artículo es un análisis de la producción textil de Olly Reinheimer, desarrollada entre las décadas de 1950 y 1970, para considerar cómo se utilizó como referencia la llamada cultura material "primitiva". Por un lado, los artefactos de la cultura material vinculados a una ideología de formación nacional fueron la forma en que esta inmigrante se construyó una pertenencia nacional, parte de un proyecto individual de inserción en la sociedad brasileña. Por otro lado, formaban parte de la producción de una forma específica de presentar a mujeres de cierta clase media a través de su ropa, joyas y muebles para el hogar.

**Palabras-clave:** arte, tejidos, inmigración, género y raza.

## 1. Introdução

Como sugere Guilia Lamoni, o Golpe Civil-Militar em meados da década de 1960 exigiu dos artistas brasileiros que desenvolvessem novas linguagens como forma de criação de espaços de resistência e envolvimento com a realidade social do país. No catálogo da exposição Nova Objetividade, em 1967, Hélio Oiticica declarava a importância de se posicionar política e socialmente, através também da valorização, em oposição à pintura de cavalete, do objeto e da anti-arte como uma forma de enaltecer a participação por oposição à contemplação (Lamoni, 2013). Anna Maria Maiolino, Letícia Parente e Anna Bella Geiger são exemplos apresentados pela autora para mostrar como o espaço doméstico foi, naquele período, uma forma de questionar divisões de gênero, os limites entre o público e o privado e a divisão social do trabalho.

A produção têxtil foi uma mídia importante nesse período e diversas mulheres podem ser elencadas como tendo enveredado por essa *seara*. Fayga Ostrower e Hilda Campofiorito são talvez as mais conhecidas, mas não as únicas. Rita Cúrio (1985) escreveu um livro sobre o tecido como produção artística no Brasil, onde a grande maioria das produtoras eram mulheres. O tecido teve relevante papel na decoração dos espaços públicos e privados e na conformação de novas corporeidades através das vestimentas, ajudando grupos sociais a se constituírem e ganharem autonomia e/ou vantagens na interação com outros. Annete Weiner e Jane Schneider (1989) mostram, a partir de etnografias de sociedades pré-industriais, como o tecido pode “denotar variações de idade, gênero, estatuto, ranque e afiliação grupal” (Weiner & Schneider, 1989: 1), além de comunicar valores e reivindicações ideológicas.

Entretanto, nas sociedades industriais, os têxteis sofreram um processo de subalternização por sua associação ao feminino e ao trabalho manual. Essas associações são resultado de processos sociais de longa duração que envolvem diversas dimensões e disputas também no mundo artístico. Esse processo de feminização dos meios têxteis e sua associação com atividades menos intelectualizadas encontra sua gênese na forma como a sociedade capitalista do século XIX foi destituindo o trabalho do ramo têxtil de sua condição de criação, reduzindo-a a uma tarefa mecânica (Simioni, 2010). No entanto, ainda que a mercantilização tenha mudado o valor simbólico dos tecidos, esse material nunca foi meramente uma mercadoria. Sempre houve tecidos “apropriados” para situações distintas, mesmo que essas noções mudem com o tempo (Weiner & Schneider, 1989). Assim, sua produção e distribuição nunca foi determinada exclusivamente por forças de mercado. Olhar para a trajetória de Olly Reinheimer ajuda a perceber que, mesmo tendo perdido em valor genérico como produto simbólico, a produção têxtil continuou tendo significados sutis que entrelaçaram questões de classe, raça e gênero na segunda metade do século XX.

As produções têxteis manufaturadas com técnicas semi-industriais por mulheres brancas de classe média nas décadas de 1950 a 1960 eram apresentadas nas colunas de jornais e nas revistas ilustradas como o caminho para uma indústria criativa brasileira. Tentava-se, em alguma medida, compensar a perda de mercado devido à manutenção de formas pré-industriais, aliada à falta de renovação no sistema de maquinaria e à entrada dos tecidos sintéticos com a criatividade de uma produção feminina que atribuía ao tecido brasileiro características ao mesmo tempo tropicais e familiares. Na década de 1970, esse contexto resultou nas campanhas da Rhodia com mulheres fotografadas com roupas que remetiam a coleções com nomes como café e sol, entre outros (Bonadio, 2014a). Se a mercadoria teve um papel de justificação e propulsão da conquista à África, no Brasil, ela justificava e impulsionava a conquista de um mercado interno com a produção de

ícones nacionais. O sol, o café, o mar estavam sendo vendidos nas roupas e tecidos, mas também a modernidade da minissaia, a “liberação” sexual feminina e a entrada da mulher no mercado de trabalho. Nas décadas de 1960/1970, as mulheres emergem como mercadoria e consumidoras. São elas que aparecem nas fotografias vestidas de sol, de mar e de índios karajá (Figura 1)<sup>26</sup>. Trata-se aqui também do fetiche da mercadora, isto é, seu valor de troca e sua potência como signo.



**Figura 1: Documento DIA – 009**  
Fonte: Acervo Olly e Werner Reinheimer.

Esse movimento adquire ainda mais significado se considerarmos os diversos atores sociais que estavam fazendo o mesmo movimento de trazer à tona a produção de grupos socialmente marginalizados como forma de construir sua posição social. Entretanto, como coloca McClintock (2010: 115) “a encenação da desordem simbólica pelos privilegiados pode meramente esvaziar os questionamentos por parte daqueles que não têm o poder de exibir a ambiguidade com comparável licença ou autoridade”. O tecido tinha no Brasil um valor simbólico destacado na ideia de uma modernidade industrial nacional. Essa indústria também representava, de um lado, a desigualdade de classe e raça que se supunha que a industrialização superaria, de outro, o incômodo da organização trabalhista e o desafio à hierarquia. Diversas mulheres que buscaram reconhecimento no campo artístico, sem necessariamente desafiarem os parâmetros estabelecidos, tiveram a seu tempo impacto na reconfiguração das relações de gênero, assim como contribuíram à sua maneira para a continuidade de estereótipos de classe e de processos de subalternização de diversos grupos ao assumirem para si o direito de representá-los. Devido à sua flexibilidade como referente em consonância com os valores estéticos reconhecidos no período, o trabalho de Olly esteve em voga nas décadas de 1960/1970.

---

<sup>26</sup> O mar, o sol e o círculo foram elementos predominantes da paisagem e da estampa dos tecidos de Olly.

A produção artística com roupas facultava um lugar relativamente protegido da violência sócio-simbólica e acesso ao espaço público. Nesse lugar, Olly fez parte de uma malha social na qual diversas mulheres produziam, recebiam e transmitiam os novos valores afirmando a capacidade de realização da mulher de classe média branca. Ela participava de uma tessitura de relações que vinculava circuitos acadêmicos, artísticos e militantes nos quais essas mulheres tinham um espaço privilegiado, ainda que os nomes dos grandes costureiros, em geral, fossem masculinos. A artista construiu uma trajetória em acordo com os discursos feministas do período, mantendo, ainda na sombra, a dupla jornada das mulheres não brancas de classes economicamente desprivilegiadas. Na publicização de seu trabalho, contribuiu para apresentar a mulher ao mesmo tempo como um sujeito em potencial que se construía tanto a partir dos estímulos libertadores, políticos e sociais, como da tradição e permanência de antigos estereótipos (Passerini, 1991).

## 2. Decoração de interiores e vestimentas como declarações de pertencimento

Olga Helene Blank chegou ao Brasil em 1936, mas foi sob o pseudônimo Olly que ela conquistou reconhecimento no campo artístico brasileiro das décadas de 1960 e 1970. Filha de mãe russa, nasceu em 1914, em Mittweida, norte da Alemanha, poucos meses antes do início da Primeira Guerra Mundial. A vinda da família para o Brasil – mais concretamente para o Rio de Janeiro - foi uma fuga ao nazismo mas também uma mudança motivada pela aceitação de um novo posto de trabalho pelo seu padrasto. Os alemães que chegaram a essa cidade tiveram pouca expressividade numérica, mas muita visibilidade entre outros imigrantes. Aqueles que migraram para as cidades do Sudeste mantiveram contato entre si e com aqueles que foram para o Sul do país através de uma rede de recursos e instituições como imprensa, escolas e igrejas. Isso levou Giralda Seyferth (2000) a falar em uma identidade étnica compartilhada desde o século XIX, inspirada nos ideais do romantismo e nacionalismo alemão.

Esses ideais fundavam também a noção de nacionalidade no Brasil com vinculações conflituosas e muitas vezes contraditórias entre raça, imigração e classe. O planejamento da nação brasileira passou no final do século XIX pela ideia de um país branqueado pela imigração europeia (Seyferth, 1993). Nesse projeto, os judeus eram valorizados positiva ou negativamente de acordo com os sinais diacríticos que apresentavam, incluindo nacionalidade, condição social e cultural e também os hábitos, ortodoxos ou não. Foi no grupo de judeus alemães do Rio de Janeiro que Olga conheceu seu marido, Werner Reinheimer. Se casaram em 1939, passando a residir em Ipanema, um bairro então constituído de casas e prédios de dois e três andares, que a partir da década de 1950 veria um crescimento vertical compatível com o aumento do consumo como arena privada. O casal fazia parte de uma camada média (Velho, 1987) que tomou a decoração de interiores e as vestimentas como performance de classe, forma de afirmação política e construção de certo pertencimento nacional. As práticas no interior e no exterior dos lares assumiram importância na constituição de um novo *habitus* de classe, tendo a natureza, o sol, o popular como paradigma de uma juventude que representava uma nova modernidade, *rústica*, mas tecnológica, sensual, crítica e alegre, engajada em questões políticas e sociais. As mulheres dessa nova camada média tiveram nesse processo papel importante como agentes na produção de noções de feminilidade/masculinidade, branquitude/negritude, trabalho e classe. No final da década de 1950, Olly começou a pintar tecidos, assumindo seu apelido de infância como pseudônimo artístico e marca comercial – Olly Tecidos. No seu currículo, os ateliês do *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* (MAM-RJ) aparecem como local de sua formação artística – pintura, gravura, desenho,

história e teoria das artes gráficas, composição, cor e forma e cerâmica – e construção de sua rede de reciprocidade no mundo artístico e cultural brasileiro.

O MAM-RJ procurava construir uma modernidade brasileira a partir de uma série de caminhos contrastantes. Reforçava a ideia de arte desvinculada da tradição, mas estimulava a pesquisa com cultura popular, oferecendo cursos de arte, mas também de história e teoria do design. Contraponto e sustentáculo dessa modernidade, o folclore fora um tema importante desde o final do século XIX. Forma de estudar a alteridade próxima, contrapondo modelos civilizatórios a uma ideia ao mesmo tempo de “atraso” e “autenticidade”, instituiu os fundamentos contraditórios do Estado nação. O elogio à mestiçagem foi um dos principais vieses através do qual atribuiu-se originalidade ao país frente a outras nacionalidades (Vilhena, 1997). Os folcloristas contribuíram na construção de estereótipos regionais e étnicos dos estratos que forneceram os insumos da mistura. Mesmo aqueles que criticavam essa ideologia e denunciavam o caráter desigual da sociedade brasileira, conciliavam a ideia da preservação de uma unidade básica nacional passando pelo afastamento das influências estrangeiras. A identificação do popular com o nacional levou o Estado - nas décadas de 1940/1950 - a coletar objetos da cultura material de cidades do Nordeste e Minas Gerais como forma de encenar o nacional por meio de dispositivos como exposições, catálogos e livros (Dias & Lima, 2012). Com a inauguração de diversos novos museus entre 1947 e 1953<sup>27</sup>, a partir da década de 1950, testemunhou-se nas principais cidades brasileiras a constituição de um mercado de bens simbólicos de massa e a então denominada “cultura popular” passou a ser objeto de práticas colecionistas por parte de diversas pessoas e instituições (Bueno, 2005).

Os atores observados nessa investigação – críticos de arte, artistas, pessoal de museus, arquitetos e designers – não estavam preocupados em estabelecer e/ou se ater a definições do que seria a “cultura popular”, os “grupos indígenas” e suas produções. Entretanto, precisavam produzir novas categorias que permitissem transpor os temas de disciplinas como folclore, antropologia, história e sociologia para o universo da arte. Assim, “cultura popular”, “produção indígena” e “produções regionais” e/ou relacionadas às religiões de matrizes africanas foram reclassificadas como arte: “arte indígena”, “arte pré-colombiana”, “arte negra”, “arte popular”<sup>28</sup>.

Os novos museus se fundavam com base em uma relação tensa entre diferentes grupos étnicos, classes sociais, nações, categorias profissionais, público, colecionadores, artistas, agentes do mercado de bens culturais e agentes do Estado (Gonçalves, 2007). Olly e sua teia de relações atuavam, além de nos museus, em galerias de arte e lojas de móveis que constituíram novos estilos de decoração de interiores alicerçados, por um lado, nos fundamentos da Escola de Ulm, por outro, na naturalização da produção de certa cultura material regionalmente identificada. A modernidade em aço, plástico, vinil, vidro e, mesmo madeira, cerâmica e couro, se produzidas com régua, compassos e esquadros, era o contraponto da *rusticidade* da madeira, cerâmica e couro

---

<sup>27</sup> Entre 1947 e 1952 foram inaugurados o MASP – Museu de Arte de São Paulo (1947); MAM-SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948); o MAM-RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1949); a Bienal de São Paulo (1951); o Salão Paulista de Arte Moderna (1951) e o Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro (1952). Em 1953, inaugurou-se no Rio de Janeiro o Museu do Índio.

<sup>28</sup> Em 1950/1960, diversos esforços foram feitos para trazer uma mostra de objetos pré-hispânicos para a Bienal de São Paulo. A exposição aconteceu em 1963, nos MAM do Rio de Janeiro, Bahia e São Paulo, resultando na constituição do Museu de Arte e Arqueologia da Universidade de São Paulo, renomeado Museu de Arqueologia e Etnologia; No mesmo período, diversas exposições de arte afro-brasileira foram organizadas e, em 1966, aconteceu a I Feira Mundial de Arte e Cultura Negra em Dakar, Senegal; Em 1968 foi criado o Museu do Folclore Edison Carneiro.



trabalhados sem a intermediação de instrumentos de medição, padronização e obliteração do trabalho manual (Figuras 2<sup>29</sup> e 3<sup>30</sup>).



**Figura 2: Documento DIA - 029**  
Fonte: Acervo Olly e Werner Reinheimer.



**Figura 3: Documento PH - 652**  
Fonte: Acervo Olly e Werner Reinheimer.

Até à década de 1970, o núcleo dos colecionadores responsável por um comércio regular era constituído quase exclusivamente por estrangeiros de origem judaica (Bueno, 2005). Olly colecionou conjuntos de tecidos *Paraca*, cerâmicas pré-colombianas, peças indígenas, objetos da cultura popular (Figuras 4<sup>31</sup> e 5<sup>32</sup>), assim como trabalhos de artistas contemporâneos. Esses últimos foram formados a partir de um sistema de reciprocidades no qual se trocavam obras, indicações, convites.

<sup>29</sup> Poltrona mole de Sérgio Rodrigues e casa projetada por Zanini Caldas como cenário. O contraste entre os materiais construindo uma nova noção de rusticidade e modernidade.

<sup>30</sup> Assinado por Olly, o vestido é tratado como obra de arte pela presença da assinatura, mas também pela forma como foi apresentado em museus e galerias e comentado por críticos de arte. A estampa é resultado de um processo de xilogravura cuja matriz, assim como sua aplicação, foram criação da artista. A ênfase no trabalho manual aparece nas variações que o carimbo vai impondo ao tecido à medida que vai sendo aplicado.

<sup>31</sup> Veste em tecelagem de algodão, ornamentada com sementes e palha. A modelo posa entre uma moringa e uma escultura do artista Agnaldo Manuel dos Santos cuja trajetória está vinculada à construção da ideia de arte negra ou afro-brasileira na década de 1960.

<sup>32</sup> Simulação de cenário rural. A estampa é influência dos tecidos paraca feita com carimbo de madeira produzido pela artista.



Figura 4: Documento PH-667  
Fonte: Acervo Olly e Werner Reinheimer.



Figura 5: Documento PH-140  
Fonte: Acervo Olly e Werner Reinheimer.

Esses objetos estruturavam a ideia de uma *sensibilidade* de classe média que se produzia através da transformação do consumo em trabalho artístico, naturalizando a ideia de *dom*. O processo de estetização da produção material desses grupos periféricos se dava através de um conjunto de convenções compartilhadas em uma malha, onde todos “reconheciam”, uns nos outros, essa “capacidade” distintiva de atribuição de significados às coisas, temas e técnicas que confirmava teleologicamente os eleitos.



Figura 6: Documento PACA-26a  
Fonte: Acervo Olly e Werner Reinheimer.



Figura 7: Documento PH-145  
Fonte: Acervo Olly e Werner Reinheimer.

Olly utilizou essas coleções como referência para sua produção têxtil<sup>33</sup>. Roupas baseadas nas pinturas corporais e bonecas *Karajá*, desenhos *Paraca* como referência (Figuras 6<sup>34</sup> e 7<sup>35</sup>), estampas que lembravam as culturas rurais levavam ao corpo de mulheres da elite branca as produções de grupos concebidos como em processo de extinção pela colonização ou pela industrialização. Esses grupos eram representados por uma camada média branca e exibidos nos museus, lares e corpos a partir de uma concepção de autenticidade que relegava aos representados a dimensão da tradição e a essa camada média a modernidade, aos não brancos o passado, aos brancos o futuro<sup>36</sup>. Os museus de arte moderna eram o *locus* de legitimação dessa sensibilidade, mas os espaços domésticos eram os locais onde se confirmava a *adesão*<sup>37</sup> ao estilo. A complementaridade tensa entre o universal e o local estava presente também no processo de institucionalização do design no Brasil para o qual o MAM-RJ teve importante papel. Ali, formou-se o *Instituto de Desenho Industrial*, organizou-se a *I Bienal de Desenho Industrial*, em 1968, e produziram-se exposições de estilo internacional e artesanato local como forma de particularizar as expressões nacionais. O complexo sistema de relações sociais e simbólicas que torna possível a formação e orienta o funcionamento de museus e exposições estava, no MAM-RJ na década de 1960, vinculando a produção têxtil à área do design como uma das formas de conjugar essas correntes alternativas no processo de construção de um design brasileiro. Diversas exposições abordando temas como mobiliário e decoração, artesanato popular brasileiro e estrangeiro e produção têxtil ocorreram ao longo das décadas de 1950/1960.

A sociedade de consumo (Baudrillard, 1995) que se instituía transformava também a roupa em afirmação de pertencimento<sup>38</sup>. A diferenciação crescente dos produtos e as distintas maneiras de busca social por prestígio eram algumas formas dos atores fundarem projetos de ascensão social pautados na individualização e na família nuclear através da formação cultural como sinal de distinção (Velho, 2003). A identificação de novas classificações para coisas e pessoas também tornava genéricos o camponês, o índio, o popular ou os povos pré-colombianos, transformados em investimento para a moda. A industrialização que chegava junto com essa nova concepção de modernidade, garantia maior acesso das mulheres ao mercado de trabalho, ainda que a desigualdade de gênero se reafirmasse em diversas dimensões. A produção têxtil foi uma das formas genericadas de pensar a associação entre indústria e arte. Couro, madeira e metal eram tidos como materiais nobres, relacionados ao fazer masculino, enquanto tecido e cerâmica eram dimensões femininas.

Essas hierarquias passavam por categorias valorativas que constituíam os objetos – e as pessoas – como mais ou menos artísticos. Esses valores eram constituídos em relação a diversos fatores como os materiais e as técnicas usadas e a malha de instituições e atores sociais nas quais a/o candidata/o a artista circulava. Foram necessárias várias mediações e exercícios conceituais

---

<sup>33</sup> Uso a definição de *produção têxtil* formulada por Paula (2006), restrita aos objetos cuja base de sustentação seja um produto flexível resultante do entrelaçamento de fios. Essa definição incorpora tecelagens feitas de palha, por exemplo, mas não inclui coisas feitas predominantemente de outros materiais, como plumas ou madeira.

<sup>34</sup> Exemplo de estamperia feita com carimbo em madeira. Referência nos tecidos *Paraca*.

<sup>35</sup> Tecido com motivos que lembram as cerâmicas pré-colombianas.

<sup>36</sup> Para uma análise da política do tempo, ver Fabian, 1983.

<sup>37</sup> Utilizo a ideia de adesão em analogia ao trabalho de Heredia e Palmeira (2006) para pensar como o gosto é um jogo que não contempla apenas escolha e intencionalidade, mas também como um processo que vai comprometendo o indivíduo, sua família ou grupo ao longo do tempo.

<sup>38</sup> O texto escrito por Frederico Moraes para uma exposição de Olly, em 1974, abria citando Franz Fanon e o papel das roupas na revolução Argelina (s.d., MROW-G 36).



para transformar o que era considerado uma 'arte menor', pintura em tecidos e tecelagem, em arte: os lugares onde eram expostos e a forma como o trabalho era apresentado, as categorias e os artifícios retóricos usados por seus comentadores e os próprios comentadores. Assim, a obliteração por parte de Olly de cursos frequentados, professores, técnicas experimentadas e instituições explicita a própria hierarquia do sistema, fazendo "desaparecer" da história de constituição do campo artístico dimensões importantes para a compreensão dos processos sociais. Portanto, pensar uma produção têxtil, que resultava em vestimentas, feita por uma mulher alemã, judia, de meia idade – Olly tinha 44 anos em sua primeira exposição de tecidos, em 1958<sup>39</sup> – ajuda a compreender as diversas conversões e reconversões de classe, geração, gênero e étnicas que tiveram que ser feitas no processo de construção de sua *carreira*<sup>40</sup>.

Ao longo da década de 1960, em diversas colunas de jornal, Olly fez referências ao fato de não ter abandonado suas "obrigações" domésticas. No século XIX inglês foi necessário negociar os limites da família retirando as mulheres do mercado de trabalho pago e construindo-se um teatro no qual a família e o lar ficavam reservados à dimensão feminina e o trabalho pago e o poder político ao masculino (McClintock, 2010). Nas décadas de 1960/1970, no Brasil, foi preciso renegociar esse teatro, já que havia uma exigência, tanto da indústria como do movimento feminista, de profissionalização das mulheres. Se o afastamento das mulheres de classe média do mercado foi o fundamento para a obliteração do trabalho doméstico e sua consequente desvalorização como forma de definição de determinada feminilidade ou da "mulher de família", era preciso na segunda metade do século XX encontrar formas de negociar com essa ideologia.

As artes foram uma das formas mais condizentes com o ingresso dessas mulheres brancas de camada média no mundo do trabalho, já que a ideologia que sustentava as esferas criativas era a do dom, mais que o ganho financeiro<sup>41</sup>. No século XIX, se criou "um cordão de isolamento de degeneração racial" em torno daquelas mulheres que trabalhavam pública e visivelmente por dinheiro. As luvas brancas eram a fronteira entre o culto ao ócio e o trabalho pago (McClintock, 2010:320). No século XX, aquelas mulheres que estiveram vinculadas ao ideal do ócio feminino entravam no mercado de trabalho afirmando sua importância, mais uma vez invisibilizando aquelas mulheres que nunca deixaram de trabalhar. Por outro lado, ao afirmar a capacidade de acumular o trabalho profissional com as "obrigações do lar", Olly expunha o trabalho doméstico, convertendo a subordinação em afirmação. Discorrendo sobre as relações entre capitalismo industrial e patriarcado, McClintock encontra na domesticidade um espaço de confluência (2010). A própria formulação de uma fronteira entre público e privado, entre espaço de trabalho e espaço doméstico foi uma forma de manter as contradições do liberalismo ocultas atrás de clivagens de gênero, classe e raça. Na década de 1960, para trabalhar com arte têxtil era necessário circular

---

<sup>39</sup> Bourdieu (1996) chama atenção para o primado da juventude que o campo intelectual valoriza, relacionado mais à negação da economia e das representações de dominação e poder que o dinheiro e a burguesia implicam, do que a idade cronológica. Ainda assim, a idade cronológica de Olly provavelmente não a teria ajudado a ingressar no campo artístico, caso sua proposta fosse de produção de arte contemporânea ao invés de têxtil.

<sup>40</sup> A noção de *carreira* aqui refere-se a um repertório de eventos relacionados à produção artística ao longo do tempo, construído e acionado por um ator social para demonstrar ascensão. O termo é flexível podendo incluir iniciativas consensuais de comprovação da capacidade (prêmios, exposições em determinados locais, temática valorizada) até a participação em teias de especialistas (Dabul, 2001).

<sup>41</sup> Atualmente esse discurso do desinteresse financeiro e da falta de compromisso que fundou a modernidade artística já não é mais aceito sem restrições, ainda que a própria palavra "dinheiro" seja pronunciada com dificuldade por grande parte desses atores sociais.

pela cidade, ao mesmo tempo em que sua produção era feita em casa, onde suas clientes iam para ver e experimentar os modelos<sup>42</sup>.

Quando a artista traz à tona seu trabalho doméstico, é ao mesmo tempo uma forma de se manter nos limites aceitáveis do patriarcado e tornar visíveis as contradições que ele engendra. Ao mesmo tempo que confirmava seu valor como mulher dentro das normas branca, burguesa e heterossexual, ela apresentava uma condição estrutural revolucionária de liberdade econômica e profissional para seu gênero. Trabalhar era a transgressão afirmada ao reforçar seu papel de “mulher do lar”, esposa e mãe. O que ela expunha não era tanto o trabalho profissional, já que esse era em certa medida esperado das mulheres de camada média com a industrialização brasileira e o início de um movimento feminista no Brasil (Costa, 2008). Ao enfatizar o trabalho doméstico, Olly colocava-o em evidência e o incluía no cálculo do valor comercial de seu trabalho profissional.

Expor o trabalho doméstico era uma forma de explicitar a imbricação da esfera pública e do espaço doméstico expondo o valor social e econômico desse trabalho que as mulheres realizavam. Mas, para fazê-lo, a artista lançou mão de seus privilégios de classe, gênero e etnia sobre outras opressões. A ambiguidade de sua condição – mulher, judia e imigrante – colocava-a em posição privilegiada para se apropriar da produção cultural de grupos periféricos na tentativa mesmo de afastar a possibilidade de ser considerada parte de um desses grupos. Na apropriação que fazia da produção cultural indígena, infantil, negra etc., Olly estava também, em alguma medida, subvertendo valores, atribuindo valor aquilo que era considerado marginal (Douglas, 2002). Fazendo um *marketing através da diferença* (McClintock 2010), ela trazia para o mercado, o que era a sujeira da sociedade escravocrata, burguesa, branca, lançando mão da exibição extravagante do direito à ambiguidade. Judia, mas branca; estrangeira, mas de camada média; mulher, mas heterossexual e casada, condições que lhe concediam uma posição ambígua em relação a seus privilégios. As contradições do mundo industrial aparecem assim no atravessamento das dimensões de gênero, étnica e de classe.

Sem desmerecer a qualidade estética de seu trabalho, Olly ganhou reconhecimento principalmente porque este estava em sintonia com os *projetos* (Velho 2003) de atores importantes e também com formulações inaugurais do feminismo (Friedan, 1968). A própria Friedan foi uma de suas clientes quando esteve no Brasil para lançar seu livro, *A Mística Feminina*.

### **3. Espetacularização do consumo doméstico: continuidades e descontinuidades da apropriação do “outro”**

O material investigado colocou, mais uma vez, a questão da relação entre “primitivismo” e “modernismo”, uma das manifestações da tensão entre o particularismo romântico alemão e o universalismo iluminista francês que constitui a base de formação dos Estados nacionais modernos, e as controvérsias envolvendo apropriações da chamada arte “primitiva”, seja ela “indígena”, “negra”, “infantil” ou “pré-colombiana”. A espetacularização do consumo doméstico com o surgimento de revistas ilustradas sobre decoração e design estimulava um fetichismo da alteridade que era produzido por um grupo de estrangeiros de forma a construir para si uma forma

---

<sup>42</sup> Uma de suas clientes, Clarice Lispector, comprou tecidos seus e tornou-os personagem do conto “O morto no mar da Urca” (Lispector, 1974). A dimensão privada do consumo pessoal de Clarice foi transformada em evento quando registrada em conto e as fotos do acervo contribuem para mediar essa transição do privado ao público.

de pertencimento à brasilidade moderna. Historicamente, a emergência de uma iconografia nacional no Brasil tem sido associada à vinda da Corte Portuguesa e da missão artística francesa. Como mostrou o crítico literário Roberto Schwartz (1987), desde então, já apareciam símbolos de uma identidade que distinguia o Brasil de Portugal, e de outros países europeus, a partir dos grupos indígenas, da fauna, da flora e de algumas referências ao povo, em oposição à elite local e às “influências estrangeiras”. Esses símbolos eram, no entanto, contextualmente variáveis. Ao longo do século XIX, entretanto, a presença desses elementos passou a significar cada vez mais um interesse pela simbolização de uma particularidade nacional. Na primeira metade do século XX já eram produzidos como símbolos nacionais principalmente pelo Estado brasileiro.

Nas décadas aqui em questão, 1950 a 1970, o interesse na “cultura popular” foi reflexo de um grupo de intelectuais e artistas, muitos deles de origem estrangeira e influenciados pelas construções nacionais em seus próprios países, não da população como um todo ou do Estado. Vislumbra-se a partir da investigação dessa teia de relações o papel dos imigrantes nas continuidades e descontinuidades da apropriação do “outro” para a construção de representações sobre o intelectual branco de classe média no Brasil. Para falar da construção da branquitude no País é importante levar em conta as consequências não intencionais das ações sociais. Tratava-se principalmente da construção de uma dimensão de pertencimento que não excluía outras, como religião, família, laços políticos, etc. A dimensão familiar era uma pressuposição para esse pertencimento que se projetava a partir do espaço doméstico. Ao contrário de uma relação entre os gêneros fundada na liberdade sexual, onde o privado era publicamente produzido, como mostrado no trabalho de Paul Beatriz Preciado (Preciado, 2010), essa teia de relações produzia uma domesticidade que construía uma mulher moderna (branca, heterossexual e casada) que não questionava os papéis de gênero, mas trabalhava com as convenções e com elas conquistava novos papéis sociais. Essa “nova” maneira de organização do espaço, incluía formas específicas de tratamento dos materiais e uma temporalidade idealizada, sem necessariamente profundidade histórica. Tratava-se de uma forma diferenciada de usar os objetos de decoração, opondo-se aos padrões de uma elite que produzia suas casas com artefatos legitimados pelo tempo. Significava, portanto, uma dupla distinção, tanto em relação às representações de uma modernidade jovem que a mídia apresentava como sexualmente liberada da família, quanto de uma elite econômica, que se sustentava também na historicidade de seus nomes e no consumo histórico<sup>43</sup>.

A modernidade proposta por essa artista e a malha da qual fazia parte pode ser percebida também como a reprodução de formas previamente existentes, com variações em suas ratificações situacionais (Ingold & Hallan, 2007). O estímulo para o uso de referências indígenas, populares, infantis e negras era tanto uma renovação artística na busca por formas simples, influência do modernismo europeu, como um espírito localista que pretendia expressar na arte e na arquitetura o vigor da vida e caráter nacional. Não se tratava, naquele período, simplesmente de construir uma narrativa de sucessão, na qual os nativos estariam para o passado assim como os imigrantes para o futuro. Imaginava-se que os grupos periféricos iriam ser integrados nessa sociedade em vias de modernização, no entanto, não se questionava a legitimidade da apropriação de suas produções no processo de construção de subjetividades de intelectuais brancos de classe média como *consumo racializado e mercantilização* da “primitividade”.

---

<sup>43</sup> Um exemplo claro dessa elite é representado pela Fundação Eva Klabin sediada na antiga residência da colecionadora. Suas coleções incluem objetos egípcios, greco-romanos, italianos, entre outros.

Seus “coleccionadores” e “divulgadores”<sup>44</sup> buscavam em alguma medida promover a representatividade desses grupos e a valorização de sua produção no mundo artístico, a partir de uma narrativa que os situava em um processo de desaparecimento em vista da industrialização. Essa sensação de desaparecimento era reforçada pelos trabalhos etnológicos que enfatizavam a complexidade da arte, costumes e lendas antigas e ignoravam a vida indígena e de grupos populares contemporâneos ou desqualificavam-nas como produto da aculturação. Imaginar uma nacionalidade com base em emblemas que misturavam a produção de grupos pré-industrializados com tradições artísticas ocidentais não significava que a produção com base nessas “outras” culturas fosse para consumo dos “não-brancos”. Surgia assim, uma produção popular forjada pela e para essa elite branca de camada média, imigrante ou descendente de primeira ou segunda gerações, reforçando uma branquitude que se apoiava na ideologia da miscigenação, questionando as desigualdades sem efetivamente transformar as relações de poder.

Essas práticas tiveram impacto na formação de um campo cultural que incluía, além das então chamadas artes plásticas, principalmente o design e a arquitetura, mas também o paisagismo<sup>45</sup>. Assim, a reconfiguração do mundo artístico no Brasil desse período se fez sobre o pano de fundo da formação de um campo cultural que não abandonou as manifestações populares, indígenas e de outros grupos periféricos. Os museus de arte moderna foram talvez os principais mediadores institucionais desse processo. Uma rápida observação das exposições organizadas pelo MAM-RJ mostra representantes de um regionalismo nacional, como Mestre Vitalino, ao lado de exposições vinculadas à Bauhaus e à Escola de Ulm.

Essa interpretação aqui proposta foi desenvolvida a partir da descrição dos usos individuais e coletivos das coisas que foram colecionadas, usadas como referência na produção têxtil empregada no design de roupas, transformadas em objetos de decoração de espaços domésticos, *artificadas* através de diversas mediações no período em tela, mas destituídas da classificação artística e relegadas à dimensão histórica após meados da década de 1970, principalmente. A forma como essas coisas ingressaram em coleções ajuda a perceber o conjunto de valores e ideias que os diferentes grupos a eles vinculados assumiram naquele período. Esses objetos eram formas de declarar identidades, alcançar objetivos e mesmo realizar fantasias (Weiner, 1987). Marcaram relacionamentos entre pessoas e grupos, fabricaram autoimagens, cultivaram o passado e projetaram um futuro. Tinham, e ainda têm, a capacidade de inventar as pessoas que os possuíam e utilizavam, assim como as que ainda hoje as possuem. Essa inventividade não dependia apenas da circulação e troca dos objetos, mas também pode ser identificada na inalienabilidade daquelas coisas que eram mantidas sob o controle de pessoas e grupos específicos, marcando a continuidade de coletividades e instituições.

Os sentidos dessas coisas eram práticos, além de simbólicos. As fronteiras que essas coisas demarcam são fluidas e estão em constante movimento. Sua influência na vida das pessoas, além de incontornável é também variada e variável. Os locais, instituições ou espaços domésticos, onde estão “expostos” ou “guardados”, influem sobremaneira enquanto mediadores sociais, simbólicos e políticos no processo de construção das classificações e representações sobre os objetos e as

---

<sup>44</sup> Em outro lugar analiso o colecionismo de Franco Terranova e menciono a coleção de Jacques Van de Beuque que resultou no museu Casa do Pontal (Reinheimer, no prelo).

<sup>45</sup> Para uma leitura sobre alguns valores por trás do paisagismo e sua relação com design, arquitetura e urbanismo ver o artigo do antropólogo Luiz Fernando Dias Duarte (2013).



categorias sociais a eles vinculadas. Algumas fronteiras produzidas, reproduzidas e desafiadas nesses processos são aquelas que fundam o pensamento ocidental moderno em termos de gênero, raça e classe: civilizado e primitivo; natureza e cultura; passado e presente; tradição e modernidade; erudito e popular; nacional e estrangeiro; autêntico e inautêntico.

#### 4. Pistas conclusivas

Os atores sociais aqui investigados não estavam presos a um único objetivo. Se em alguns momentos, a vivência dos sítios arqueológicos podia ser acionada para conferir legitimidade à produção de Olly com ênfase na influência pré-colombiana; em outros, podia se usar uma suposta autenticidade nacional. Mais do que uma unidade temática e um discurso nacionalista ou político, o seu trabalho constituía uma subjetividade singular que se adequava à 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 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 e, na intenção de construir uma nova posição para as mulheres desse grupo, sancionava a dupla jornada ao explicitar, ao invés de questionar o trabalho realizado no espaço doméstico, agora acrescido à entrada dessas mulheres no mercado de trabalho. 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 periféricos. 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.

Olly fazia parte de uma malha social da qual participavam imigrantes, artistas e intelectuais que, menos ocupados em reconstruir as tradições deixadas para trás, participaram de um certo “projeto” (Velho, 2013) de modernidade, parcialmente elaborado nos quadros do MAM-RJ, e desenvolvido entre as décadas de 1950 e 1970. Assim, ainda que a cultura material dita “primitiva” continuasse a ser utilizada como referência nessas décadas, esse era um uso não estatizado. Por um lado, esses artefatos da cultura material vinculados a uma ideologia de formação nacional eram a forma desses imigrantes construir para si um pertencimento nacional, parte de projetos individuais de inserção na sociedade brasileira. Por outro, eles acabaram produzindo uma forma específica de se apresentarem através de suas roupas, joias e objetos de decoração e colecionamento.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baudrillard, Jean (1995). *A sociedade de consumo*. Rio de Janeiro: Edição Elfos / Lisboa: Edições 70.
- Bonadio, Maria Cláudia (2014). *Moda e publicidade no Brasil nos anos 1960*. São Paulo: Editora INVERSOS.
- Bourdieu, Pierre (1996). *Regras da arte*. São Paulo: Cia das Letras.
- Buchli, Victor (2002). *The material culture reader*. Oxford, New York: Berg.
- Bueno, Maria Lúcia (2005). O mercado de galerias e o comércio de arte moderna. *Sociedade e Estado*. Brasília, v. 20, n. 2, pp. 377-402.
- Cáurio, Rita (1985). *Artêxtil no Brasil: Viagem pelo mundo da tapeçaria*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Primor.

- Costa, Alice Alcântara & Sardenberg, Cecília Maria (2008). O feminismo no Brasil: uma (breve) retrospectiva. In: Costa, Alice Alcântara & Sardenberg, Cecília Maria (Org). *O feminismo no Brasil: reflexões teóricas e perspectivas*. Salvador: NEIM/UFBA.
- Dabul, Lígia (2001) *Um percurso da pintura. A produção de identidades de artista*. Niterói: Editora EdUFF.
- Dias, Carla & Lima, Antônio Carlos de Souza (2012). O Museu Nacional e a construção do Patrimônio. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. História e Patrimônio*, n. 34.
- Douglas, Mary (2002 [1966]). *Purity and danger. An analysis of the concept of pollution and taboo*. London and New York: Routledge.
- Fabian, Johannes (1983). *Time and the Other. How anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.
- Gonçalves, José Reginaldo da Silva (2007). *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônio*. Rio de Janeiro: Coleção Museu, memória e cidadania.
- Heredia, Beatriz Maria Alasta de & Palmeira, Moacir (2006). O voto como adesão. *Teoria e cultura*. v. 1, n. 1, pp. 35-68.
- Lamoni, Giulia (2013). (Domestic) Spaces of Resistance: Three Artworks by Anna Maria Maiolino, Letícia Parente and Anna Bella Geiger. *Artelogie*, n. 5. Disponível em <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article231>
- Lispector, Clarice (1974). O morto no mar da Urca *In Onde Estivestes de Noite*. Rio de Janeiro: Editora arte nova.
- McClintock, Anne (2010). *Couro Imperial. Raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Editora Unicamp.
- Miller, Daniel (2009). Sobre pessoas e coisas: Entrevista com Daniel Miller. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v.52, n. 1, pp. 415-439.
- Passerini, Lucas (1991). Mulheres, consumo e cultura de massas. DUBY, George & Perrot, Michelle (Org). *História das mulheres*. O século XX. São Paulo: Ebradil.
- Paula, Teresa Cristina Toledo de (2006). Tecidos no museu: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil. *Anais do Museu Paulista*, v.14. n.2, pp. 253-298.
- Perrot, Michelle (2011). *História dos quartos*. São Paulo: Paz e Terra.
- Preciado, Paul Beatriz (2010). *Pornotopia. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Seyferth, Giralda (2000). A imigração alemã no Rio de Janeiro. Gomes, A. de C. (Org.). *Histórias de imigrantes e de imigração no Rio de Janeiro* (pp. 11-43). Rio de Janeiro: 7Letras.
- Seyferth, Giralda (1993). A invenção da raça e o poder discricionário dos estereótipos. *Anuário Antropológico*, 73, pp. 175-203.
- Simioni, Ana Paula (2010). *Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan*. *Revista Proa*, n.º 02, vol.01. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa>. Acessado em 27 fev. 2015.
- Velho, Gilberto (2003). *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed..
- Velho, Gilberto (1987). *Individualismo e cultura. Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Vilhena, Luís Rodolfo (1997). *Projeto e Missão. O movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas.

**Patrícia Reinheimer.** Doutora em Antropologia Social. Professora da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Docente no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Rodovia BR 465, Km 07, s/n Zona Rural, Seropédica - RJ, 23890-000, Brasil Email: [patriciareinheimer2007@gmail.com](mailto:patriciareinheimer2007@gmail.com). ORCID: 0000-0003-4779-244X

Receção: 25/07/2019

Aprovação: 24/02/2020

**Citação:**

Reinheimer, Patricia (2020). Olly Reinheimer e a arte têxtil brasileira no pós Segunda Guerra: continuidades e descontinuidades na apropriação do “outro”. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 3(1), pp. 48-62. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta3n1a4