

OLLY REINHEIMER E A PRODUÇÃO TÊXTIL E VESTÍVEL ESQUECIDA

OLLY REINHEIMER AND THE FORGOTTEN TEXTILE AND WEARABLE PRODUCTION

Carolina Morgado Pereira / UFRJ

RESUMO

O presente artigo investiga os prováveis fatores que possibilitaram a ausência da artista Olly Reinheimer (1914-1986) na historiografia da arte geral brasileira. Também, analisa aspectos das criações de Olly e sua produção multifacetada de objetos, especialmente naquilo que se refere ao trânsito da produção artística e funcional dos têxteis e vestíveis.

PALAVRAS-CHAVE: Olly Reinheimer; arte têxtil; arte vestível.

ABSTRACT

The present article investigates the probable factors that made the possible absence of the artist Olly Reinheimer (1914-1986) in the general historiography of the Brazilian art. Also, it analyzes aspects of Olly's creations and its multifaceted production of objects, especially in what concerns the transit of artistic and functional production of textiles and wearable.

KEYWORDS: *Olly Reinheimer; textile art; wearable art.*

A artista Olly Reinheimer foi ceramista, artesã, pintora, gravurista, professora, artista têxtil e desenvolvia criações de arte vestíveis no período de 1960 a 1980 no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro (RJ). A matéria-prima têxtil foi suporte para o desenvolvimento de suas criações artísticas e para seus estudos cromáticos, de tecelagem e construção tridimensional de vestuário. As particularidades da obra da artista se estabelecem nos deslocamentos entre campos artísticos e na produção dos têxteis e vestíveis, nos usos de justaposições de técnicas e variados materiais.

A investigação sobre a produção artística de Olly e sua característica transitória propõe a discussão dos possíveis fatores que levaram a omissão de seu trabalho na historiografia da arte brasileira. Quais seriam os fatores que provocaram esse esquecimento? Seria a utilização do suporte têxtil para seus objetos, como matéria-prima não usual? Uma proposta de modernidade estritamente relacionada ao proveito de materiais e objetos cotidianos? Uma associação do têxtil e do vestuário a uma produção feminina, não valorizada no âmbito artístico?

Este artigo não se propõe a responder esses questionamentos, mas a identificá-los no percurso de criação da artista, avançando na discussão em andamento.

A artista e sua produção

Olga Helene Blank (1914-1986) nasceu na Alemanha, na cidade de Mittweida, Saxônia, no dia 28 de janeiro de 1914. Olga migrou para o Brasil, para a cidade do Rio de Janeiro, em 1936, e casou-se com Werner Siegfried Reinheimer no ano de 1939.

Durante toda a década de 1950 frequentou e ministrou cursos no MAM-RJ. Os professores de Olly no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) foram: Jhonny Friedlaender e Roberto De Lamônica em gravura; Milton Goldring, Ivan Serpa, Zélia Salgado, Santa Rosa e Frank Shaeffer, em pintura; René Le Blanc, em desenho; Fayga Ostrower, em composição.

Em 1959, a artista produziu exposições de tecidos na Galeria de Arte Contemporânea do Rio de Janeiro. Realizou três exposições individuais de cerâmica, na mesma cidade. Além disso, ganhou o prêmio de aquisição para cerâmica no Salão de Arte Moderna-RJ. Também recebeu Menção Honrosa para Artes Plásticas Aplicadas na Bienal de Punta del Este.

No ano de 1960, a artista realizou a exposição individual no MAM-RJ intitulada *Olly Reinheimer: tecidos pintados*, e dividiu o espaço do museu com outras duas exposições, que estrearam na mesma data: uma mostra coletiva de pintura japonesa e uma exposição individual de Antônio Bandeira.

A artista, até 1962, desenvolveu duas linhas de criação: a primeira, colorida, inspirada na fauna e na flora brasileiras; a segunda, composta de motivos regionais de diversos países, em tons terrosos, que misturavam a gravura e a pintura no tecido.



Figura 1: Olly Reinheimer (1914-1986), em sua casa e ateliê, no Rio de Janeiro, s/d. Diapositivo.

Fonte: Acervo do MASP.

Olly também aperfeiçoou a técnica do *batik* e desenvolveu composições com xilogravuras no têxtil. Expôs nos Museus de Arte Moderna da Bahia, de Curitiba e de Belo Horizonte em 1961. Na viagem à Bahia, as temáticas da literatura de Cordel, assim como as formas da gravura cordeliana, as festas populares e temas do cotidiano, foram incorporados em seus trabalhos. Motivou-se para estabelecer uma coleção de arte de cordel, que abarcou impressos e matrizes em xilogravura.

Durante o ano de 1962, a artista viajou ao Peru para apresentar suas criações no Instituto de Arte Contemporânea de Lima, patrocinada pelo Ministério das Relações Exteriores. Lá, teve contato com a cultura pré-colombiana, o que provocou a estilização da geometria das formas, a ampliação de sua cartela de cores e o aprimoramento das técnicas de tecelagem em sua prática artística.

No Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1967, Olly realizou uma apresentação com modelos vestindo seus tecidos pintados. A artista aprimorou seus estudos em volumetria corporal, e nesta exposição as criações circulavam entre as obras do museu.



Figura 2: Olly Reinheimer, Exposição/Desfile no MASP, 1967.
Fotografia.
Fonte: Acervo do MASP.

Em 1969, a artista elaborou um *happening* em sua exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, patrocinada pelo Itamarati. Produziu a chamada “roupa-objeto”, que permitia explorar a significação do vestuário, de sua matéria-prima têxtil, de seus beneficiamentos artísticos, além da corporeidade e movimento do modelo. As “roupas-objeto” constituíram uma obra final que integrava a pintura em tecido, a modelagem, a costura e a tridimensionalidade do corpo, agregando valor plástico à sua composição.

Entre 1974 e 1975, elaborou sua última exposição têxtil. A pintura corporal e a cerâmica indígena inspiraram as criações e principalmente sua linha de peças nomeadas “Carajá”. Nessa exposição percebe-se a reincidência de temas peruanos; inspiração em pássaros, flores e luzes tropicais; vestidos decorados com material nativo brasileiro, como sementes e fibras vegetais; e os motivos Carajás em tecidos naturais.

No final dos anos de 1970 e início da década de 1980, trabalhou com decoração de interiores, produzindo estofados e almofadas com tecidos pintados, e em formato de animais, inspiradas nos elementos da natureza. Nos últimos anos de vida desenvolveu a pesquisa sobre o papel. A artista produzia papéis de diferentes qualidades e neles elaborava frases e pequenos poemas.

Os objetos têxteis e vestíveis de Olly

Os objetos pertencentes ao material remanescente de Olly Reinheimer caracterizam-se por seus aspectos materiais e simbólicos. Desse modo, o estudo por meio da análise da materialidade dos objetos investiga as técnicas e as funções utilitárias, tal como a significação social e econômica desses artefatos. Para Pesez (1990, p.203) os objetos materiais constituem uma articulação entre a cultura material e o método arqueológico. Assim, abordam-se tanto as sociedades do passado quanto os objetos funcionais.

No fim do século XIX, a partir do desenvolvimento das ciências humanas, estabelece-se a teoria da história apoiada na análise da materialidade (PESEZ, 1990, p.178). Desse modo, a renovação dos estudos historiográficos, com a chamada História Nova, caracteriza-se pela necessidade de uma história mais abrangente, cuja intenção do fazer historiográfico era enriquecida pela aproximação com as ciências sociais e incentivado pela renovação temática (BURKE, 1991, p.5). Assim, a História Nova era um instrumento que buscava o contato com as ciências do homem, que permitiam ao historiador ampliar sua visão humanística.

De acordo com Pesez (1990, p.181), “a cultura material expressa a relação entre o homem e os objetos”, e enfatiza a importância do corpo humano, como um objeto físico. Da mesma forma, a corporiedade é um fator pertencente à materialidade do objeto vestuário, sendo esse uma fonte rica de informações para os historiadores. Embora o vestuário seja visto a princípio como um objeto superficial, Pesez afirma:

O vestuário é o ponto junção de influências extremamente variadas que provêm das técnicas do têxtil (mais do que das técnicas da costura), das estruturas sociais, das trocas e, portanto, da economia, de injunções materiais, impostas pela função, por exemplo (a roupa do operário ou do soldado), das diferenças sexuais que se quer ou não afirmar, das atitudes psicológicas, das ideologias e da política [...] (PESEZ, 1990, p.199).

Desse modo, esse artefato fornece ao pesquisador um conjunto de dados, em suas variadas instâncias. Cada vestígio aponta indícios para constatações e elaboração de hipóteses sobre a peça estudada. Um dos pesquisadores contemporâneos que realizam análises sobre o objeto têxtil e de vestuário, Lou Taylor (2002, p. 72, tradução nossa), afirma que o consumo e a interpretação dos objetos são um meio de examinar a “sociedade” e sua cultura. A história do vestuário e/ou os estudos culturais estão impulsionando um novo futuro para altos níveis de boas práticas interdisciplinares, que vêm então surgindo nas áreas dos estudos de vestuário, a partir da análise de fontes têxteis e de vestuário.

Consoante ao pesquisador e professor Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (1998, p.91), os atributos intrínsecos dos artefatos vão além de suas características físicas, pois é nas relações sociais que os sentidos dos objetos se estabelecem. Segundo Meneses:

[...] os traços materialmente inscritos nos artefatos orientam leituras que permitem *inferências* diretas e imediatas sobre um sem-número de esferas de fenômenos. Assim, a matéria prima, seu processamento e técnicas de fabricação, bem como a morfologia do artefato, os sinais de uso, os indícios de diversas durações, e assim por diante, selam, no objeto, informações materialmente observáveis sobre a natureza e propriedades dos materiais, a especificidade do saber-fazer envolvido e da divisão técnica do trabalho e suas condições operacionais essenciais, os aspectos funcionais e semânticos – base empírica que justifica a inferência de dados essenciais sobre a organização econômica, social e simbólica da existência social e histórica do objeto (MENESES, 1998, p.91).

Entretanto, para Meneses (1998, p. 92), “os artefatos estão sujeitos a transformações de variadas categorias, assim os objetos materiais têm uma trajetória, uma biografia, mas para examiná-los deve-se recompor um cenário material, em sua interação social”. O autor evidencia que somente a análise dos atributos físicos e estéticos dos objetos não produz um resultado consistente sobre o entendimento do objeto em seu valor histórico. Em conformidade com Meneses (1998, p. 93), “o objeto histórico ultrapassa os limites do objeto biográfico”. Dessa forma, é no “presente que a leitura desses objetos é produzida”, através dos aspectos físicos, estéticos e simbólicos, analisados dentro de seu contexto social e histórico. Na análise desses artigos, as questões que são propostas conduzem à interpretação e à construção de significados. Portanto, em um objeto funcional, a

avaliação de sua matéria-prima, processo, confecção, tecnologia e formas de uso, função e significado são caminhos de estudo para o pesquisador em sua coleta de dados e de informações, que estão inseridas dentro das relações simbólicas e dos valores intangíveis dessas peças.

De acordo com o professor de História da Arte, Jules David Prown (1982, p.1), “a cultura material é o estudo através dos artefatos das crenças _ valores, ideias, atitudes e pressupostos _ de uma determinada comunidade ou sociedade em um tempo dado”, bem como é um “modo de cultura de investigação em que os usos dos objetos são fontes primárias, e se institui como uma disciplina de estudo da cultura através dos artefatos”. A cultura material propicia uma abordagem de análise acadêmica para os objetos, que podem ser investigados em diversos campos.

Assim, alguns dos objetos que estão na casa da família da artista, (fios, tecelagens, gravuras, pinturas, tecidos cortados, modelagens, roupas, livros, romances, teares, experimentos inacabados e finalizados), poderiam ser descartados por suas características utilitárias. Entretanto, a riqueza desta investigação está na variedade de fontes e elementos. Portanto, os artefatos têxteis e vestíveis são analisados, por meio dos estudos da cultura material, a partir de suas especificidades, na interpretação de seus códigos visuais e físicos, no levantamento de dados e no cruzamento de informações com a pesquisa documental e bibliográfica.

A produção indefinida – trânsito entre a produção artística e funcional

Oilly, em suas produções seriadas, criava peças com atributos artísticos e funcionais. No início do século XX, segundo Argan (2010, p.445), com a industrialização os objetos da vida cotidiana passam a ter um caráter “artístico”, ocorrendo, assim, uma mudança na produção de objetos. Segundo o autor:

Ao mesmo tempo, porém, busca-se adequar o trabalho do artesão ao industrial, ou seja, explorar para fins artísticos o potencial técnico e as possibilidades de difusão da indústria. Nasce assim a moda do mobiliário, do utensílio, da decoração e da indumentária “de arte”, que devem proporcionar ao costume, ou seja, à vida cotidiana, um caráter “artístico”, isto é: de estro e genialidade inventiva. (ARGAN, 2010, p. 445).

As artes aplicadas possibilitam a criação de objetos com características inventivas e utilitárias. Os suportes têxteis dentro do modernismo eram relacionados ao fazer

feminino e associado a um trabalho de execução. Conseqüentemente, os aspectos criativos não eram valorizados. Conforme a pesquisadora Ana Paula C. Simioni (2007, p.96), “dentro dos circuitos modernistas prevalece certa ambigüidade na consideração de obras têxteis enquanto objetos ‘artísticos’”. A autora também evidencia, na Bauhaus, uma divisão entre os ateliês industriais e manuais. O trabalho artesanal era mais direcionado para as artistas de sexo feminino, o que configura as diferenças apreciativas em cada tipo de trabalho e processo de criação.

No texto de apresentação da exposição *Olly Reinheimer: tecidos pintados*, realizada no MAM-RJ em 1960, foi escrito por Mário Pedrosa e Jayme Maurício. Os críticos enunciam seus posicionamentos em relação aos diversos aspectos da obra da artista, mas também observam aspectos divergentes, como podemos ver nos seguintes trechos:

Olly resolveu tentar uma experiência lógica e radical: combinar pintura e gravura diretamente sobre o pano (PEDROSA, 1960).

Ela nos apresenta, com efeito, padrões originais de pintura sobre algodão mercerizado ou seda brasileira e japonesa, combinados à gravura, cuja chapa ou bloco é aplicado ao tecido. [...] Os seus panos são verdadeiros produtos artesanais, pois que ela os trabalha como se tivesse pintando a óleo ou gravando sobre chapa ou bloco. Cada peça de seus tecidos é uma obra à parte, tal a variedade de desenho e de tons em que é trabalhada (PEDROSA, 1960).

De uma sensibilidade femininamente delicada, Olly propõe aos decoradores e principalmente às senhoras usarem ou vestirem-se não aos produtos modernos, mas de obras de arte: coloca-se, assim, nos antípodas do desenho industrial e da standardização. Sua experiência se contrapõe, pois, à tendência eminentemente atual de integração social da arte e da indústria. Isso significa que ela trabalhava para a elite e não para a massa, emprestando a seus tecidos característicos de tela ou gravura (PEDROSA, 1960).

No texto de Mário Pedrosa, Olly é reconhecida pela riqueza de seu trabalho de pintura e gravura em tecido e por sua variedade de tonalidades e padrões. No desenvolvimento do texto, o crítico evidencia sua “sensibilidade feminina” e compara seu processo artesanal de criação de objetos à produção industrial do período. Porém, em sua conclusão, Pedrosa critica o fato da produção de Olly atender a elite com peças artesanais que detêm valor de “obra de arte”. Ele afirma que o trabalho da artista se direciona em oposição à tendência do período de integração social da

arte e da indústria. Em suas últimas linhas Pedrosa (1960) declara, a despeito de sua crítica ao processo de produção da artista, que esta participava das “características contraditórias” do período.



Figura 3: Inauguração da exposição “Tecidos pintados de Olly Reinheimer”, 26 de maio de 1960, no MAM-RJ.

Fonte: MAM-RJ Exp. 158 – Foto108/03

Desse modo, na mesma apresentação, o texto de Jayme Maurício destaca outras questões sobre a produção artística de Olly. O crítico inicia o texto evidenciando a importância do campo da moda, e sua necessidade de compreensão e estudo. Vejamos este trecho:

Se aceitarmos a Moda como uma necessidade individual e uma disposição coletiva, preocupação secular de escritores, estetas, moralistas e sociólogos, teremos que encará-la, no Brasil, com mais honestidade. Ou seja, como algo válido no plano da criação, tanto quanto o *interior design*, o *industrial design*, a tipografia e todo o mundo de objetos visíveis do nosso habitat. A duvidosa austeridade dos graves senhores que veem a Moda como coisa “fútil”, “ligeira”, “frívola”, “caprichosa”, etc., e como tal indigna de maior consideração, representa apenas um estágio pouco inteligente e superado da evolução artística e social do nosso tempo, quando encaramos a Moda como fenômeno típico de psicologia das massas, com universalidade e importância econômica asseguradas (MAURÍCIO, 1960).

O crítico também destaca no texto o trabalho da artista como “a mais qualificada contribuição ao que se poderia chamar de ‘moda brasileira’”, e evidencia duas características antagônicas das criações:

Olly em seus padrões quase consegue reunir duas forças antagônicas: a raridade, a individualidade, o calor humano da Manufatura, aos principais preceitos da Indústria Moderna (*industrial design*) que são os de satisfazer as necessidades práticas da vida moderna, expressar o espírito do nosso tempo, beneficiar-se do progresso estético e científico, desenvolver formas, cores e texturas que surgem dos materiais apropriados, ser simples e de estrutura evidente, expressar o propósito do objeto sem tentar fazê-lo ser o que não é, etc. (MAURÍCIO, 1960).

As declarações de Maurício assim como de Pedrosa, indicam que Olly não produz suas criações para as massas, e rompe as “peculiaridades do *industrial design*” quando desenvolve peças individuais e feitas à mão. De acordo com os textos dos dois críticos, observa-se que a obra de Olly traz questionamentos e detém diversas características, muitas vezes, contrastantes. Além do mais, o suporte têxtil em produções artísticas impede que o crítico estabeleça uma argumentação linear. Assim, nos dois textos encontram-se trechos sobre a produção de moda e seu campo, e outros trechos sobre as criações da artista, em análises dentro dos parâmetros críticos da arte, o que impõe ao crítico certa dificuldade de estabelecer uma opinião coesa.

A respeito do trabalho da artista, Marc Berkowitz afirma, no Dicionário das artes plásticas no Brasil, em 1969:

Não se trata de arte aplicada no sentido algo limitativo da palavra. Através da pintura em tecidos Olly conseguiu chegar ao vestido-objeto com a intenção mais contemporânea da arte. Olly não se contenta em pintar um tecido, obedecendo algumas das técnicas mais conhecidas, nas quais a criação se limita à seleção de cores, desenhos e padronagens, Olly dominou todas as técnicas, desde o *batik* até a pintura com pincel – sem esquecer o tear – para depois inventar as técnicas dela. Ela estuda todas as tintas e materiais para aproveitar o que antes nunca fora aproveitado. Ela se inspira em formas e ideogramas pré-colombianos, índios, orientais – sem deixar de inventar os seus desenhos próprios – para chegar à tão difícil e tão rara transubstanciação que transforma a arte autenticamente popular em algo universal (BERKOWITZ, 1969, p. 395).

A gama multifacetada de referências enriquece a produção artística de Olly e, em todos os seus períodos de criação, confirma-se sua característica transitória. A transitoriedade é um dos conceitos que configuram o modernismo e permanecem na arte moderna, perseguindo a renovação estética da arte. De acordo com David Harvey (1994, p.30), as técnicas de colagem e montagem são possibilidades de processos criativos, de modo a oferecer diversos efeitos de tempos e espaços diferenciados que, sobrepostos resultam na simultaneidade de referenciais e de práticas em suas criações.

As influências artísticas perceptíveis com maior grau de pregnância no trabalho de Olly são as seguintes: a escola Bauhaus (1919-1933), alemã, de artes aplicadas e arquitetura, com sua principal proposta fundamentada na integração social da arte; o Concretismo e Neoconcretismo, na década de 1950, com seus propósitos construtivos brasileiros de vanguarda e linguagem geométrica, respectivamente, na cidade de São Paulo e Rio de Janeiro; as manifestações artísticas experimentais na década de 1960, em que a arte dialogava com questões da vida cotidiana, social e cultural brasileira.

A produção de Olly está no período de transição entre o que poderia se considerar o “moderno” e o “experimental”, bem como seu processo de produção criativo está estritamente relacionado ao sistema de produção europeu. Além disso, a artista é influenciada estética e ideologicamente pelos pressupostos construtivistas e neoconcretos brasileiros, a partir de sua vivência nos cursos do MAM-RJ, na década de 1950. Por outro lado, na década de 1960, o experimentalismo e a entrada de elementos da vida cotidiana nas criações de arte também modificam a apresentação e o resultado final de suas criações.

Consoante à pesquisadora Fernanda Lopes (2013, p.29), “a produção a partir de 1969 recoloca o termo ‘experimental’ em outro contexto, sob outra perspectiva, incorporando também a discussão sobre os limites das categorias artísticas, do papel do artista, do crítico e das instituições”. O conceito de vanguarda proposto pela arte moderna dilata-se. Segundo o pesquisador Artur Freitas:

Na passagem dos anos de 1960 aos 1970, Frederico (de Moraes) assumiu os riscos de levar a cabo o projeto da indiscernibilidade estética, ali entendida como o próprio apagamento das fronteiras

ente produção artística e vida social, como então se via na obra de alguns jovens artistas experimentais (FREITAS, 2014, p. 163).

Freitas (2014, p. 163) indica que esses limites determinantes da “vanguarda brasileira” são questionados nesse período devido à crise da modernidade, do próprio sistema das artes, crise perceptível depois dos anos de 1950.

Segundo Frederico de Moraes² em entrevista, Olly “não era nem neoconcreta, nem abstrata”, enquadrava-se em uma “geometria sensível”, através de sua poética, delicadeza e riqueza cromática. O crítico afirma que a artista, por ter experimentado diferentes linguagens, criou “talvez certa ideia de dispersão”, o que dificultava sua localização para os críticos de arte dentro do panorama brasileiro.

A partir da fala do crítico de arte Frederico de Moraes (2014) observa-se que Olly transitava por diversos processos de criação e técnicas. No entanto, sua produção têxtil – assim como a produção das artistas modernas das décadas anteriores – a inseria em um lugar diferente dos artistas do período, o que gerava nos críticos de arte certa restrição para a análise da produção artística com suporte têxtil. Dessa forma, diferentemente da relação simbólica da produção têxtil e de vestuário de Olly para seus apreciadores, outras ligações são estabelecidas entre suas criações e as esferas artísticas no cenário carioca.

Considerações Finais

Com a expansão dos estudos de cultura material, os objetos ganham relevância como fontes documentais, ao passo que, com o avanço dos estudos culturais a matéria-prima têxtil e os artefatos vestíveis oferecem métodos de análise, em uma perspectiva cultural. Ao longo do século XX, as pesquisas sobre fontes materiais fortaleceram os estudos da história do têxtil e do vestuário. Entretanto no período vigente da produção artística de Olly, a utilização do suporte têxtil a deslocava para as bordas do cenário artístico.

A funcionalidade das peças de Olly também é outro fator que a distancia da conjuntura artística. A concepção da artista era firmada na modernidade relacionada à criação de objetos utilitários por meio de processos artísticos. Além disso, o têxtil e o vestuário são considerados suportes de menor importância, e ao ser uma

produção feminina, para muitos críticos e artistas, não era considerada equivalente a uma produção de artistas homens.

O conflito que a obra de Olly gera no espectador de arte do seu tempo é perceptível nas críticas de suas exposições. A artista não se insere nos cânones da arte, e nem na produção comercial de objetos de moda, e por estar nesses limites gera contradições na compreensão de seu trabalho. Essa incompreensão do período é determinante para a omissão da produção artística têxtil e vestível de Olly na historiografia da arte geral brasileira.

Notas

¹ Para Piet Mondrian (1872-1944) (MICHELI, 1991, p. 249), a arte deixará de existir, pois a relação entre arte e vida direciona para criações abstratas, em que o objeto de arte é destruído.

² Estes dados foram coletados, através de entrevista feita à neta da artista, Patricia Reinheimer, em 25/06/2014, no Rio de Janeiro, registrada em vídeo. As informações foram obtidas pela análise do vídeo e da fala do entrevistado.

Referências

- ARGAN, G.C. M. Fagiolo. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- _____. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- _____. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- _____. *Arte Moderna na Europa - de Hogarth a Picasso*. SP: Companhia das Letras, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975.
- BONADIO, Maria Cláudia. *Moda e publicidade no Brasil nos anos 1960*. São Paulo: Nversos, 2014.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. RJ, Ed. Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.
- BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da Historiografia*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991, 153 páginas. Tradução Nilo Odalia.
- FREITAS, Artur. *Modernidade na Banguela: crítica de arte e vanguarda em Frederico de Moraes*. In: *Arte e política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- HARVEY, David. *A passagem da modernidade à pós-modernidade na cultura contemporânea*. In: *A Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1994.
- LOPES, Fernanda. *Área experimental: Lugar, espaço e dimensão do experimental na arte Brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Prestígio Editorial, 2013. Disponível em: <http://www.academia.edu/5474984/%C3%81rea_Experimental_-_Lugar_espa%C3%A7o_e_dimens%C3%A3o_do_experimental_na_arte_brasileira_dos_anos_1970>. Acesso em: 28 junho 2017.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A moda considerada uma das belas-artes. A moda de cem anos*. In: *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *A cultura material no estudo das sociedades antigas*. Revista de História. São Paulo, nº 15, p. 103-117, 1983.

- _____. *Fontes visuais, cultura visual, história visual*. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v 23, nº 45, p. 11-36, 2003.
- MICHELI, Mário de. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. RJ, Ed. Imago, 1977.
- PREDOSA, Mário. MAURICIO, Jayme. Folder da exposição. *Olly Reinheimer: Tecidos pintados*. MAM-RJ. 1960.
- PESEZ, Jean-Marie. História da cultura material. In: LE GOFF, Jacques. *História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Texto Mário Barata, Lourival Gomes Machado, Carlos Cavalcanti et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- PROWN, Julies David. "Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method". In: *Winterthur Portfolio*, Vol. 17, No. 1 (Spring, 1982), pp. 1-19. Publicado: *The University of Chicago Press in Henry Francis du Pont Winterthur Museum*. Inc. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1180761>> Acessado em: 07/09/2010.
- REINHEIMER, Patricia. *O Universo de Olly cores, formas, texturas: vida e obra de uma artista múltipla*. Rio de Janeiro, 1999.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 45, p. 87-106, sep. 2007. ISSN 2316-901X. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34583>>. Acesso em: 06 nov. 2017.
- TAYLOR, Lou. *The study of dress history*. Manchester/ New York: Manchester University Press, 2002.
- _____. *Establishing dress history*. Manchester/ New York: Manchester University Press, 2004.
- ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Fundação Djalma Guimarães: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

Carolina Morgado Pereira

Doutoranda no curso de Artes Visuais na Escola de Belas Artes da UFRJ, com ênfase em História e teoria do vestuário e da moda. Mestre em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da UFRJ. Professora Substituta na área de vestuário e têxteis na UFRRJ. Docente do Curso Técnico Pós-médio de Produção de Moda da FAETEC-RJ.