

**O TÊXTIL E O VESTUÁRIO COMO FONTE DOCUMENTAL:
NO ACERVO DE OLLY REINHEIMER**

Carolina Morgado Pereira¹

Resumo: Olly Reinheimer (1914-1986), nascida na Alemanha, Sachsen, Mittweida, migrou para o Brasil e, radicou-se na cidade do Rio de Janeiro, em 1936. Aqui, além de professora, produziu uma obra bastante variada que incluía cerâmica, pintura, gravura, estamperia e têxteis. Seu trabalho distinguia-se por sua multiplicidade de manifestações artísticas, cores singulares, mesclas de referenciais oriundos de diversas culturas e combinações de técnicas. Dentre estes últimos, destacamos a produção de vestuário e tecidos feitos através de seu processo de experimentação. O período de criação mais produtivo de Olly foi entre a década de 1960 e início de 1970. A produção que nos interessa são as peças produzidas em tecido, que estiveram presentes tanto em exposições de arte quanto em desfiles promovidos pela artista, no Rio de Janeiro. Atualmente o acervo se encontra no apartamento da família, em Ipanema, no Rio de Janeiro. O acervo é composto por parte da produção artística remanescente de Olly, seus métodos e instrumentos de criação. As ações de guarda, preservação e o desejo de pesquisa da coleção foram incentivados pela família. Dentre as atividades empreendidas, estão a organização, catalogação e acondicionamento do acervo documental, bibliográfico, obras e materiais empregados nas experimentações. Esta comunicação visa apresentar o processo documental de fontes têxteis e de vestuário através das ações de documentação do acervo de objetos têxteis e de vestuário de Olly Reinheimer e os processos de organização, tombamento, catalogação e guarda. Bem como, as abordagens críticas para a discussão dos objetos de vestuário em suas configurações históricas, a partir da análise do objeto têxtil e vestuário físico. O embasamento teórico-metodológico da pesquisa fundamenta-se nos estudos de cultura visual e material a partir da abordagem proposta por Jules Prown e por Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes, assim como, nas pesquisas da historiadora do vestuário Lou Taylor.

Palavras chave: Olly Reinheimer. Ações de documentação. Cultura material;

INTRODUÇÃO

Este artigo é resultado de um recorte do processo de pesquisa de doutoramento desenvolvida no PPGAV / EBA / UFRJ que analisa a elaboração das obras têxteis e vestíveis de Olly Reinheimer que estiveram presentes tanto em exposições de arte quanto em desfiles promovidos pela artista no Rio de Janeiro (RJ).

¹ Doutoranda em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da UFRJ; Mestre em Artes Visuais - PPGAV / EBA / UFRJ; Universidade Federal do Rio de Janeiro, carolina.morgado.carol@gmail.com.

As ações de documentação no acervo familiar da artista Olly Reinheimer organizam o material para o estudo e análise de pesquisadores, com o objetivo de propiciar discussões a partir da obra da artista e ressignificar seu trabalho no cenário atual das artes e da moda.

Contudo, a professora Christine Ferreira Azzi afirma que:

[...] a grande problemática das coleções de têxteis, trajes e acessórios é o questionamento do objeto-vestuário como cultura material, pois, antes, era somente considerado como um bem de consumo; hoje pode se configurar como um bem a transmitir uma herança material, transmissora de histórias e de significados (AZZI, 2010, p.59).

Ademais, os estudos nas áreas de arte, têxtil e história do vestuário estão em pleno desenvolvimento no Brasil, o que contribui para a notoriedade do acervo. Desta forma, o trabalho de embasamento teórico para a formação do acervo e a catalogação das obras tem o objetivo de criar uma metodologia de trabalho, estabelecendo critérios e instrumentos teóricos. No caso de Olly, a abordagem teórica metodológica possibilita a análise dos objetos a partir de seus aspectos materiais e simbólicos.

O PERCURSO DA ARTISTA

Olga Helene Blank (Olly) nasceu em Mittweida, na Saxônia, no dia 28 de janeiro de 1914, filha da judia Chaja Blank. Entretanto, com o avanço do partido nazista, a família migrou para o Brasil em 1935. Olly mudou-se em 1936, reencontrando-os em território brasileiro, no Rio de Janeiro. Casou-se com Werner Siegfried Reinheimer no ano de 1939.

A produção artística de Olly se iniciou por meio da cerâmica no decorrer dos anos de 1950. A artista atuou entre 1953 e 1954 no I e II Salões Nacionais de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ali obteve (1954) o prêmio aquisição para cerâmica. No entanto, afastou-se desta técnica devido a uma intoxicação com as químicas usadas na queima dos materiais, o que a fez se aprimorar em outras práticas, como a gravura e a pintura em tecido. No Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) foi aluna dos professores Jhonny Friedlaender e Roberto Delamonica em gravura; Milton Goldring, Ivan Serpa, Zélia Salgado, Santa Rosa e Frank Shaeffer, em pintura; René Leblanc, em desenho; Fayga Ostrower, em composição. Observa-se, em sua formação, a base artística fundamentada na arte moderna. Em 1958, a artista produziu exposições de tecidos na Galeria de Arte Contemporânea do Rio de Janeiro. A

partir de 1960, aprofundou sua pesquisa têxtil, além de justapor e misturar técnicas como pintura e gravura no tecido. Destacou-se por sua sensibilidade cromática.

Até 1962, evidenciavam-se duas linhas de criação: a primeira, colorida, inspirada na fauna e na flora brasileiras; a segunda, composta por trajes folclóricos de diversos países, em tons terrosos, que misturavam a gravura e a pintura no tecido. Olly 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. Nessa 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. Deste modo, motivou-se para estabelecer uma coleção de arte de cordel, que abarcou impressos e matrizes em xilogravura. Em Brasília (1962), no Palácio do Governo, a artista exibiu tecidos e tapeçarias.

Olly, durante o ano de 1962, viajou ao Peru para apresentar suas obras 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.

A artista elaborou figurinos para teatro em 1966. Evidencia-se a peça “Stanislaw Ponte Preta e o Sexo Zangado”, de Max Frisch, e uma apresentação de balé com música do coral de Roberto de Regina.

Em 1969, realizou 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 do movimento do modelo. Constituíram uma obra final que integrava a pintura em tecido, a modelagem, a costura e o tridimensional do corpo, agregando valor plástico à sua composição.

Entre 1974 e 1975, elaborou sua última exposição têxtil. A pintura corporal e a cerâmica indígena motivaram as criações e principalmente sua linha de peças intitulada ‘Carajá’. Nessa exposição, percebe-se a reincidência de temas peruanos; inspiração em pássaros, flores e luzes tropicais; vestidos não pintados, com material nativo brasileiro; motivos Carajás em tecidos naturais.

Apesar de vender suas produções para uma clientela diversificada, entre as suas clientes estão Duda Cavalcanti e a Embaixatriz Vladimir Murtinho, que se identificavam com

suas formas, cores e sensibilidade artística. Olly não se declarava estilista. Na opinião da artista, o vestido era uma moldura para seu desenho. Ela criava a partir da personalidade de quem iria vesti-lo. Para Olly, cada pessoa tinha um colorido e necessidades próprios. O propósito era produzir uma “pele” adequada à realidade de cada indivíduo. Para tal, conversava e convivia com a pessoa que lhe encomendava a peça. Em paralelo, a artista passava a produzir peças, com tiragem limitada, a partir da técnica de serigrafia. Denominado “os múltiplos”, esse projeto visava produzir mais de um modelo com o mesmo motivo visual, com a utilização de tamanhos diferentes e combinações de cores diferenciadas. Em 1974, aprimorou o trabalho de tecelagem com experimentos em tramas, fios e cores.

No final dos anos 1970 e início dos anos 1980, trabalhou com decoração de interiores, produzindo tecidos pintados, gravuras e esculturas móveis. Essas produções artísticas podiam ocupar os vários espaços da casa; eram esculturas de tecido, em formato de animais, inspiradas nos elementos da natureza, uma espécie de “escultura-almofada”. Nos últimos anos de vida, desenvolveu a pesquisa sobre o papel. A artista produzia papéis de diferentes qualidades, utilizava frases e pequenos poemas.

Olly deixou seus objetos e obras em seu apartamento para sua família, como uma herança artística. Seu universo está nessas peças, em seus experimentos inacabados e finalizados, entre fios, tecelagens, gravuras, pinturas, tecidos cortados, modelagens, roupas, livros, romances e teares. Um conjunto de objetos que caracteriza seu mundo emocional, o espaço mental da artista. Para seus familiares, representam memórias afetivas de convivência com uma pessoa singular.

AS AÇÕES DOCUMENTAIS NO ACERVO DA FAMÍLIA REINHEIMER

O material de estudo sobre a produção da artista está em seu apartamento no bairro de Ipanema, Rio de Janeiro (RJ). O arquivo pessoal é composto por parte da produção artística de Olly, seus métodos e instrumentos de criação. Além desses valiosos documentos, existem também documentos pessoais do casal Olly e Werner, tais como correspondências, manuscritos, agendas com contatos pessoais, documentos de viagens, fotografias, livros, convites para eventos artísticos, registros financeiros e registros médicos. As ações de guarda, preservação e o desejo de pesquisa da coleção Olly e Werner Reinheimer foram incentivadas pela família, especialmente direcionadas por sua neta Patricia Reinheimer, professora do

programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRRJ. O acervo se originou do arquivo pessoal do casal. Dentre as atividades empreendidas, as que estão ocorrendo no acervo são: a organização, catalogação e acondicionamento do acervo documental. Parte do acervo de papel, slides, fotografias e livros já foram organizados e catalogados, e o acervo de têxteis e vestuários está em processo de catalogação. Deste modo, o acervo se caracteriza como uma herança biográfica e artística, e viabiliza a coleta de dados, principalmente das fontes primárias da pesquisa, com o conteúdo artístico de Olly, suas obras e processos. Além dessas fontes, há também materiais de referência da carreira da artista, como recortes de revista e jornais da época, fotografias e diapositivos, que igualmente serão utilizados no levantamento de fontes.

O arquivo pessoal da família Reinheimer se caracteriza com elementos da vida do casal Olly e Werner e as criações da artista, peças que ficaram de suas exposições, processos e experimentos. Assim o acervo contém um conjunto de materiais, estudos e instrumentos que pertenceram ao processo de criação e execução da artista que os utilizou como suporte para suas obras têxteis e vestíveis.

Esse grupo de documentos pessoais e artísticos do casal Olly e Werner Reinheimer ganha uma nova significação a partir do momento em que documentos e peças são guardados. Assim, o desejo de manter viva a lembrança de Olly e Werner enfatiza sua importância histórica e artística, do mesmo modo que a prática da preservação agrega caráter documental a essas peças e, ao serem estudadas como tal, constroem uma nova memória. Esses objetos nos conectam ao passado e evocam sua história.

O acervo é um conjunto de peças justapostas, formando um grande arquivo pessoal, possibilitando questões multidisciplinares, o que acarreta ao profissional que vai estar em contato com o acervo uma busca por soluções adequadas e que dialoguem com as áreas de museologia, arquivologia, biblioteconomia e, mais especificamente para os têxteis e vestuários, a área têxtil e de história da indumentária e da moda.

Após o estudo inicial, o objetivo do acervo precisa ser determinado com a intenção de nortear a elaboração da metodologia de trabalho. Assim, direciona-se como ocorrerá o processo de organização, tombamento, catalogação, guarda, nomeação, digitalização das imagens das peças e indexação no banco de dados.

O grande desafio é trabalhar com terminologias adequadas para essas áreas, entender as diferenças entre as nomenclaturas em cada uma delas. Ao que cabe aos têxteis e vestuário,

o vocabulário controlado está sendo desenvolvido a partir da pesquisa em bibliografia especializada, como o vocabulário de vestuário do Comitê de Indumentária do ICOM (International Council of Museums) e o Thesauros para acervos museológicos.

Entretanto, antecedeu ao trabalho uma organização inicial criada por Patricia Reinheimer, responsável do projeto, a partir do perfil de cada documento. Assim, nomenclaturas foram aplicadas por meio da análise do material encontrado. No material têxtil, Patricia indicou campos de classificação inicial e intitulou os têxteis e vestuários do acervo como “documentos têxteis”, que foram divididos em: Roupas (Vestuários); Acessórios; Fios; Tecidos; Esculturas móveis; Carimbos; Ferramentas; Moldes; Tecelagens. Observa-se que foram criados campos de classificação específicos para o acervo.

Dentro do trabalho técnico científico, o tombamento inicial da peça com a criação de um número de registro e o desenvolvimento da ficha de catalogação de têxteis, vestuários e acessórios são processos de grande relevância, pois confirmam a singularidade desses objetos, através da coleta de dados específicos.

A concepção de classificação acadêmica propõe um novo entendimento sobre a memória desses objetos na medida em que tais processos estabelecem possibilidades de comunicação entre os conhecimentos científicos e a sociedade. Os objetos perdem sua hierarquia e estabelecem um novo diálogo e uma nova construção.

O processo de catalogação identifica, organiza e classifica as peças por suas especificidades. As fichas de catalogação são adaptáveis para cada acervo. A partir delas, determina-se a guarda e acondicionamento, como serão separadas no mobiliário existente e qual tipo de armazenagem adequada (plana ou vertical).

A conservação é garantida pela utilização de materiais de pH neutro: plástico polionda para forrar gavetas; papel especial para envolver as peças individualmente; àquelas acondicionadas verticalmente os cabides devem ser forrados de “acrilon” e algodão, cobertas com capas de algodão ou TNT. Os acessórios são guardados em caixas.

Após a organização, as peças devem ser fotografadas. Os trajes, nas vistas frontal e posterior; os sapatos e chapéus devem ser fotografados, também, nas vistas lateral e superior. Todos os detalhes deverão ser fotografados separadamente. A produção e o tratamento da imagem aprimoram o registro das peças e devem ser feitos de acordo com as normas estabelecidas para o acervo. A etapa seguinte será a manutenção das coleções, o

estabelecimento das rotinas de utilização do acervo e o desenvolvimento de pesquisas sobre as peças que o constituem.

OS ARTEFATOS TÊXTEIS E VESTÍVEIS COMO FONTE DOCUMENTAL

Depois de catalogados, acondicionados e guardados, os objetos de coleções representam o discurso da memória, pois estes artefatos têxteis e vestíveis deslocados de seu aspecto funcional “do vestir” se tornam uma imagem, um objeto imagético, e assim, a interpretação crítica entre o passado e o presente se integra e estabelece um sintoma de memória. Conforme a pesquisadora Jacqueline W. Lins (2010, p.105), o filósofo e historiador da arte Didi-Huberman ao estudar a abordagem do teórico alemão Aby Warburg, desenvolvida entre o final do século XIX e início do XX, “propõe uma escrita da história como imagem dialética a partir da montagem de tempos anacrônicos, pois as diferentes modalidades do olhar estão nas diferentes temporalidades presentes nas imagens. Assim, o que é visto só é válido e vivo a partir do olhar e de seu retorno visível”. Para Lins (2010, p.105) “Didi-Huberman percebe a eficácia simbólica da obra na categoria do invisível, dessa maneira, categoria intangível, baseada na não-presença”. Segundo a autora:

[...] O trabalho teórico de Warburg é lido por Huberman como um pensamento do anacronismo, ou seja, uma montagem de tempos heterogêneos onde a imagem dialética surge como ‘sintoma da memória’, interpretando críticas ao passado e ao presente, percebendo a memória não como um depositário dos tempos passados, mas como um jogo de remanescentes presentes (LINS, 2010, p. 107).

Desta forma, Didi-Huberman em sua obra *Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens* (2015, p. 271) aproxima o conceito de aura de Walter Benjamin a o conceito de sobrevivência Warburguiano, a partir da questão da memória, em que diferentes temporalidades nas imagens residem na memória como presente. Deste modo, a imagem dialética estabelece-se como uma síntese da montagem das imagens e das possíveis ligações de sentido como sintomas.

No caso da coleção Olly Reinheimer, seus objetos catalogados retratam a trajetória de produção da artista, suas diversas fases e suas variadas técnicas. E constroem uma nova memória de Olly, a partir de suas temporalidades e pela montagem dos dados e informações

pesquisados e encontrados neste momento, em uma nova rede de construção simbólica, um novo discurso da memória.

Os objetos pertencentes ao acervo de Olly Reinheimer caracterizam-se por seus aspectos materiais e simbólicos. Assim, devem ser analisados também pelos estudos da cultura material. Entre as produções que abrangem a cultura material e que dialogam com os estudos a partir de fontes têxteis e de vestuário destaca-se, *The study of dress history* (2002), de autoria de Lou Taylor, historiadora do vestuário (*dress historian*) e professora na University of Brighton, no Departamento de Artes e Humanidades. O livro mostra como os campos da história do vestuário e dos estudos do vestuário estão se configurando através de novas abordagens multidisciplinares, que se baseiam na cultura material, etnografia e estudos culturais. A carreira de Lou Taylor tem-se centrado no desenvolvimento de abordagens críticas para a discussão dos objetos de vestuário em suas configurações históricas, de cultura material e museológica. Assim, trabalha na interface da história baseada na análise do objeto vestuário, curadoria de museus e cultura material. Nesta publicação, destacam-se as abordagens baseadas na história social e econômica, cultura material e estudos culturais. Bem como, a profunda disjunção entre o estudo do objeto na história do vestuário e o campo da história econômica e social. Assim, a falta de pesquisas aprofundadas sobre a história dos têxteis e do vestuário é uma questão para o historiador do vestuário. Lou Taylor aponta que no início do século XX o estudo sobre o consumo do objeto vestuário era negligenciado. Na academia europeia os estudos da economia dos têxteis históricos eram pesquisados pelos acadêmicos tal como o comércio de matérias-primas e mercadorias manufaturadas. Desta forma, muitos historiadores têxteis são dos campos da economia e história social. A autora identifica o desenvolvimento, no mundo acadêmico, a partir da década de 1980, dos estudos da cultura material e história das abordagens de consumo. E isso ocorre porque os historiadores econômicos e sociais, ao observarem estes objetos e seus limites metodológicos de análise, esbarraram na história do consumo, cultura material e antropologia. Deste modo, o consumo e a interpretação dos objetos são um meio de examinar a "sociedade" e sua cultura. Para Lou Taylor, a história do vestuário e/ou os estudos culturais estão impulsionando um novo futuro para altos níveis de boas práticas interdisciplinares emergentes nas áreas dos estudos de vestuário.

Conforme o pesquisador e professor emérito da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP, Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (1998,

p.91) os atributos intrínsecos dos artefatos vão além de suas características físicas, pois são 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 adiante, 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 (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 dá conta de um resultado consistente sobre o entendimento do objeto em seu valor histórico. Para Ulpiano (1998, p. 93), “o objeto histórico ultrapassa os limites do objeto biográfico”, desta forma é no “presente que a leitura destes objetos é produzida”, através dos aspectos físicos, estéticos e simbólicos, analisados dentro de seu contexto social e histórico. Na análise destes objetos as questões que são propostas conduzem a interpretação e 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 destas peças.

Para o professor emérito de História da Arte da Universidade Yale, Jules David Prown (1982, p.1) “a cultura material é o estudo através de 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 acadêmica para os objetos, que podem ser investigados em diversos campos. Ela se configura como um subcampo de estudo para especialistas. Prown (1982, p.7) em *Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory*

and Method propõem que a metodologia de análise de objetos através da perspectiva cultural se desenvolva em três estágios: *Descrição*, registro das evidências externas do objeto; *Dedução*, estágio de interpretação do objeto; *Especulação*, a formulação de hipóteses direcionadas pelas evidências externas do objeto com a proposta de resolução destes questionamentos.

Evidencia-se neste artigo um ensaio de análise sobre uma primeira coleta de dados das peças têxteis e vestíveis da artista Olly Reinheimer, com intuito de aplicação do método de Jules Prown em conjunto com a análise proposta por Ulpiano T. Bezerra de Meneses no campo da cultura visual e material dos objetos.

ENSAIO DA ANÁLISE DAS FONTES TÊXTEIS E VESTÍVEIS – MÉTODO DE JULES PROWN

Descrição e Especulação:

- Observam-se nas peças muitos ajustes de redução das mesmas, tal como se observa também que muitas não estão finalizadas.
- Olly seguia um processo de costurar as laterais da peça em máquina (costura reta) e fazia os acabamentos, limpeza e bainha, com costura à mão. Alinhava muitas peças, principalmente o que fosse aplicar.
- Algumas peças foram replicadas. Suspeita-se que essas se destinavam à venda a partir de cópias de um original. Na linha Carajás há um modelo de saia longa listrada feito de pintura com tinta preta em tecido de algodão. Ele foi replicado: há quatro exemplares dele. Entretanto, as peças não são iguais, pois há pequenos detalhes em cada peça que as distinguem. No caso dessas, existem peças com ou sem assinaturas, e aquelas assinadas estão em locais diferentes.
- Nos vestidos da linha Carajás há marcas de etiquetas e alguns estão com uma etiqueta branca com numeração. O tecido de algodão cru ficou com uma marca amarelada no local onde a cola da etiqueta teve contato com o tecido. Acredita-se que essas etiquetas com numeração sejam marcações da exposição que foi feita com as peças, pois há em uma das peças uma reprodução (uma cópia de um modelo) sem marca de etiquetas. Essa talvez não seja uma peça que se destinou à exposição. Tais dados precisam ser confirmados.

- Na peça RP-27 se observa que a cava (abertura para os braços) e barra do vestido estão costurados e, assim, o traje está fechado. O que, originalmente, teria o objetivo de vestir um corpo com suas aberturas, adquire o status de uma peça mais fixa para ser exposta na vertical, possivelmente em uma exposição de arte.

Hipótese:

Em virtude do que foi mencionado, a partir dos levantamentos desenvolvidos até o momento, Olly Reinheimer, ao utilizar suportes como fios, têxteis e vestuários, usava-os como resultado de seus estudos de cor, gravura e pintura, num conjunto de obras seriadas, que dialogavam com a produção de arte do período. Olly planejava suas peças têxteis e vestíveis como intuíto artístico, apesar de alguns de seus objetos terem aspectos funcionais. A escolha das cores dos fios e processos de tecelagem eram desenvolvidos por Olly como estudos estéticos. Para a artista, a intencionalidade funcional dos objetos era desenvolvida em conjunto com os atributos estéticos da peça. Olly acreditava na singularidade de cada objeto que criava. Desta forma, seus objetos artísticos confirmavam e evidenciavam sua proposta como artista plástica. Observa-se que Olly utilizou elementos visuais, como cores, formas e texturas, que manifestam suas ideias e projetos e que tanto as criações têxteis como as de vestuário operavam como objetos de arte ou objetos de moda na qualidade de códigos que dialogam e transitam entre esses diferentes meios.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os objetos de Olly, que inicialmente faziam parte de um grande antiquário de peças biográficas que poderiam ser descartadas, doadas ou simplesmente deterioradas pelo tempo, atualmente passam pelo processo de ressignificação a partir de todo o estudo de ordenação, catalogação e guarda são valorizadas diferentemente de seu contexto original. Passam, assim, a constituir um conjunto de objetos que refletem a memória da artista por meio de novas significações e conceituações sobre seu trabalho, sua obra e vida. Com isso, as ações documentais evidenciam a ressignificação desses objetos, que ao serem preservados, organizados e catalogados configuram-se em documentos históricos, artísticos e biográficos.

Os têxteis e vestuários a partir de seus detalhes indicam processos e vivências, e devem ser analisados com cuidado, para que todas as informações possam ser coletadas. O objeto

têxtil/vestuário como fonte documental propicia ao pesquisador uma rica possibilidade de estudo, pois sua característica multidisciplinar permite novas abordagens de análise, seja pelo seu aspecto físico, ou pelo da visualidade e memória, em uma dinâmica entre a imagem física e sua temporalidade.

REFERÊNCIAS

Currículo de Olly - Fonte do acervo Olly e Werner Reinheimer - DE-04-E.

ANDRADE, Rita Morais de. **Boué Soeurs RG 7091**: a biografia cultural de um vestido. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-graduação em História, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008.

AZZI, Christine Ferreira. **Vitrines e coleções**: quando a moda encontra o museu. Rio de Janeiro: Memória visual, 2010.

BENJAMIM, Walter. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: **Rua de mão única**. Obras Escolhidas. Vol. 2. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 227-235.

FÚRCULA, José Emilio. **História, arte, cultura**: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. p. 49-110.

Código de Ética do ICOM para Museus: versão lusófona, Secretaria de Cultura, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: http://www.mp.usp.br/sites/default/files/arquivosanexos/codigo_de_etica_do_icom.pdf
Acesso em 4 de junho de 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem-aura: do agora, do outrora e da modernidade. In: **Diante do tempo**: historia da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. O interminável limiar do olhar. In: **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FERREIRA, Manon Salles. **A roupa depois da cena**. 206 f. Tese (Doutorado em Artes e Ciências)—Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

FERREZ, Helena Dodd. BIANCHINI, Maria Helena S. **Thesaurus para acervos museológicos**. Ministério da Cultura, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Nacional Pró-Memória, Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos. Rio de Janeiro, 1987. 2 vol.

ICOM - Vocabulary of Basic Terms for Cataloguing Costume / ICOM International Committee for the Museums and Collections of Costume. Disponível em:

<http://old.collectionstrust.org.uk/assets/thesaurus_icombs/vbt00e.htm>. Acesso em 15 de dezembro de 2016.

LINS, Jaqueline W. Arte, imagem e memória: reunindo as peças da inelutável cisão do ver. In: **Encantos da imagem**: estâncias para a prática historiográfica entre história e arte. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Fontes visuais, cultura visual, história visual**. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História. São Paulo, v 23, n° 45, p. 11-36, 2003.

_____. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p.89-103, 1998.

MUSEUMS, Libraries and Archives Council. **Conservação de Coleções**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Fundação Vitae, 2005. (*Museologia. Roteiros práticos*; 9).

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. **Tecidos no museu**: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil. Anais do Museu Paulista. V. 14, n° 2, São Paulo, 2006.

_____. **Tecidos e sua conservação no Brasil**: museus e coleções. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006.

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* em *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.

RESOURCE: The Council for Museums, Archives and Libraries **Parâmetros para a Conservação de Acervos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fundação Vitae, 2004. (*Museologia. Roteiros práticos*; 5).

TAYLOR, Lou. **Establishing dress history**. Manchester/ New York: Manchester University Press, 2004.

_____. **The study of dress history**. Manchester/ New York: Manchester University Press, 2002.

TEIXEIRA, Lia Canola. **Conservação preventiva de acervos**. Florianópolis: FCC, 2012. (Coleção Estudos Museológicos, v.1).

VOLPI, Maria Cristina. **O Centro de referência Têxtil/Vestuário**: Relato de um processo. In: ANPAP, 2010. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpcr/maria_cristina_volpi_nacif.pdf>. Acesso em 27 de janeiro de 2016.