

Moda no museu: os vestidos-objeto de Olly Reinheimer no MAM-RJ (1969)

Fashion in the museum: Olly Reinheimer's dresses at MAM-RJ (1969)

Clecius Campos Corrêa¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1000-0410>

[resumo] Este artigo apresenta a exposição da artista alemã-brasileira Olly Reinheimer, *Vestidos-objeto*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1969, como exemplo de mostra de roupas em um museu de arte que foi legitimada como arte pela crítica. Explora-se a referida exposição a partir de sua repercussão em jornais cariocas, cuja abertura em formato de desfile foi chamada pela crítica de “happening da nova moda”. Antes, menciona-se o desfile ocorrido em 1966 no Masp, mostrando que a roupa e a performance eram partes do projeto artístico de Olly. O objetivo é apontar como a configuração da exposição, a aceitação no museu e a repercussão nos jornais indicaram Olly como uma artista no vértice da arte e da moda, capaz de atravessar o tema roupa no museu com o apoio da crítica especializada.

[palavras-chave] Moda. Museu. Olly Reinheimer. Masp. MAM-RJ.

[abstract] This article aims to present the German-Brazilian artist Olly Reinheimer’s exhibition *Vestidos-objeto*, held at the Modern Art Museum of Rio de Janeiro in 1969, as an example of a clothes exhibition at an art museum which was legitimized as art by the art critics. The exhibition is approached from its repercussion in Rio newspapers, with its opening in a fashion show format having been critically acclaimed as the “happening of the new fashion.” First, we mention the fashion show which took place in 1966 at Masp, showing that clothing and performance were part of Olly’s artistic project. The goal is to point out how the setting of the exhibition, the acceptance in the museum and the repercussion in the newspapers indicate Olly as an artist at the apex of art and fashion, someone who was able to insert clothing in the museum with the support of expert art critics.

[keywords] Fashion. Museum. Olly Reinheimer. Masp. MAM-RJ.

Recebido em: 23-06-2019

Aprovado em: 23-07-2019

¹ Mestre em Artes, Cultura e Linguagem pela Universidade Federal de Juiz de Fora. cleciuscampos@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/8240603964033415>.

Introdução

Ainda considerada controversa, a presença de roupas de moda nos museus de arte tem sido discutida cada vez mais no meio acadêmico. As aproximações e os afastamentos entre arte, moda, história e cultura popular ocupam espaço nas discussões, provocando reflexões das mais diversas (BONADIO, 2014; STEELE, 1998 e 2008; MCNEIL, 2008). A historiadora de moda, curadora e diretora do museu do Fashion Institute of Technology de Nova York, Valerie Steele, é uma das pesquisadoras do tema. Em dois artigos publicados com uma década de intervalo entre eles, Steele argumenta sobre a importância da presença da moda no museu, mas também sobre os enormes preconceitos, medos e desconfianças relacionados às exposições de moda nesses espaços.

Tanto em *A museum of fashion is more than a clothes-bag* (1998) quanto em *Museum quality: the rise of the fashion exhibition* (2008), Steele defende que o museu tem se tornado um local cada vez mais importante para a moda, atraindo milhares de visitantes, relevantes patrocinadores e também olhares críticos atravessados sobre o verdadeiro papel da moda no museu. Para a pesquisadora, existe uma hostilidade quanto à presença de roupas no museu: um reflexo do baixo status da moda na academia, das divergências entre os interesses acadêmicos e os interesses dos curadores, além dos constantes conflitos estabelecidos sobre o papel do museu contemporâneo em nossa sociedade e como a moda ingressa nele pelo aspecto da cultura popular (STEELE, 2008).

Embora as roupas tenham sido colecionadas e exibidas em museus de arte, design, história e etnografia por um longo tempo – nos Estados Unidos, o Museu de Belas Artes de Boston recebeu seu primeiro têxtil em 1870 e seu primeiro vestido em 1877 –, elas sempre pareceram indignas de entrar no cubo branco e se apresentarem com outro status além de artes decorativas ou aplicadas. Por mais de um século, a moda sempre ocupou um papel minoritário nos museus (STEELE, 2008). Mesmo quando consideradas artes aplicadas, as roupas de moda eram inferiormente comparadas com peças de tapeçaria, mobiliário e cerâmica. Equipes dirigentes dos museus acreditavam ainda que a moda evocava “noções de comercialidade vulgar e sem valor, efemeridade e estilo feminino” (TAYLOR, 1998, p. 341 citado por STEELE, 2008, p. 9).

O aspecto econômico das mostras de moda em museus também é recorrente alvo dos críticos de arte. Muitos designers apostam em exposições de moda para alavancar seus nomes, marcas e produtos atualmente à venda no mercado, com objetivos comerciais definidos. Como a moda é notadamente descrita como *a filha favorita do capitalismo*, é muito comum que a crítica foque nas questões econômicas e sociais das exposições de moda em vez de apontar para outras interpretações e significados. A crítica geralmente ataca exposições de moda de forma mais enfática quando os interesses econômicos tornam-se por demais explícitos (STEELE, 1998).

Tais interesses podem acabar por intervir na forma como as exposições de moda em museus são concebidas, com o intuito de atrair mais público. Steele (1998) mostra preocupação sobre como os museus de moda são atacados por serem geralmente considerados repositórios culturais ou por “superenfatizar o entretenimento, apostando em populares mas vazios desfiles de moda em vez de exposições mais artísticas e socialmente significantes” (STEELE, 1998, p. 333). Outra questão envolve a coleção de roupas de moda – fenômeno vivo, contemporâneo e em constante mudança – em museus, que serviriam como “cemitérios de roupas mortas” e mataria o “espírito das roupas” (STEELE, 1998, p. 334).

A forma como a condução de exposições de moda tem ocorrido é um dos problemas apontados pelo professor de História do Design da Universidade de Tecnologia de Sydney (Austrália), Peter McNeil (2008), no artigo *We're not in fashion business: fashion in the museum and the academy*. Tomando emprestados conceitos apresentados em conferências de moda ocorridas no ano de 2006 por renomados estudiosos, como Valerie Steele, Lou Taylor e Patrik Asper, McNeil defende novos tipos de exposição que fundam pesquisa histórica com estilos e práticas contemporâneas de moda.

Segundo o autor, a maioria dos eventos de moda em museus, sociedades de história local, casas históricas e outras coleções públicas quer enfatizar a “beleza” formal e o potencial arquitetônico de roupas ou leituras derivadas de história social, da cultura material e da história local, seja por ordens militares ou pela base de um artesanato regional (MCNEIL, 2008). Para McNeil, novas sugestões de metodologia precisam ser incorporadas a fim de transpor a exibição simplesmente histórica e social e permitir entendimentos sobre como a moda faz seus ajustes periféricos com base no passado.

A exposição a ser abordada neste artigo é um exemplo de como uma exibição de roupas em um museu de arte pode ser legitimada como arte e reconhecida como moda. Aberta em 6 de agosto de 1969, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), a exposição *Vestidos-objeto* da artista Olly Reinheimer aproximou arte, moda, desfile, performance e cultura popular na galeria de arte e foi majoritariamente bem criticada em sua época. A exposição aconteceu em um período diferente do analisado pelos autores citados até aqui – o fim dos anos 1960 –, época em que as relações entre arte e vida estavam no cerne das formulações artísticas vigentes, possibilitando que as instâncias de legitimação² do período recebessem bem tal exibição. Porém, a maneira como tal exposição foi planejada e apresentada, independentemente dessa distância temporal, pode ser uma das razões para seu sucesso. O fato de Olly Reinheimer ter sido tratada, durante sua carreira, como uma artista que fazia roupas — e não uma modista que fazia arte — também justifica a razão de, embora controverso, até mesmo nos anos 1960, o tópico moda no museu ter sido tratado de forma natural e positiva em sua vez.

² Instância de legitimação é um termo utilizado por Pierre Bourdieu para designar o grupo de pessoas e instituições que qualifica, valoriza e condiciona determinado artefato a uma obra de arte dentro de determinado campo artístico (BOURDIEU, 2011).

Uma artista no vértice da arte e da moda

A consolidação do mundo da arte moderna no Brasil, entre 1950 e 1960, veio acompanhada de formulações que apostaram na aproximação entre arte e cotidiano, como Concretismo e Neoconcretismo, abrindo precedentes para obras apresentadas em suportes além da pintura e da escultura (BUENO, 1990, 2001 e 2008). Olly Reinheimer estava integrada aos esquemas convencionais desse mundo, tendo distribuído sua obra em museus, galerias e salões modernos e aproximado arte e design de forma híbrida (CORRÊA, 2016).

Olly foi uma artista plástica ceramista alemã-brasileira que, no fim dos anos 1950, iniciou pesquisas artísticas com pinturas em tecidos e, posteriormente, na década de 1960, ela se dedicaria também à produção de roupas. Na década de 1950, iniciou sua pesquisa estética com cerâmica. Uma reação alérgica ao material a fez abandonar esse tipo de escultura. No mesmo período, destacou-se como aluna do MAM-RJ, onde teve lições com importantes artistas da época, como Ivan Serpa, Zélia Salgado, René Lebranc, Margaret Spence, Milton Goldring, Frank Schaeffer e Fayga Ostrower (REINHEIMER, 1999).

Em uma dessas classes, Olly desenvolveu a técnica de pintura em tecido e, ainda como aluna, conseguiu expor, em maio de 1958, tecidos pintados na galeria da Mobília Contemporânea, em Ipanema, no Rio de Janeiro. Expôs tecidos pintados pela primeira vez no MAM-RJ em 1960 e, dali para a frente, fazia uma série de exposições de sua obra: em 1961, no MAM de Salvador; em 1963, na casa de Sônia Cattoni³; e, em 1965, na I Bienal de Arte Aplicada do Uruguai. Em 1966, expôs roupas pela primeira vez. O local escolhido foi o Museu de Arte de São Paulo (Masp). Em 1968, expôs no Leme Tênis Clube e, em 1969, participou da *Exposição Brasileira de Artesanato*, na Finlândia, além de sua mais importante exposição, *Vestidos-objeto*, no MAM-RJ (CORRÊA, 2016).

Relevante a partir da década de 1960, Olly Reinheimer atuou na efervescência do Neoconcretismo no Rio de Janeiro, momento ideal para sua obra – tecidos pintados e roupas nomeadas vestidos-objeto – ser legitimada como arte e reconhecida como moda pelos jornais. O termo vestido-objeto foi cunhado pelo crítico de arte Marc Berkowitz, definido como aquele “em que tudo é invenção, criação, de acordo com a intenção mais contemporânea da arte” (MAURÍCIO, 1969, p. 2). O termo objeto, explorado em textos da estética do Concretismo e do Neoconcretismo, é importante para o trabalho de Olly, enquadrado na formulação estética vigente. Olly esteve ainda conectada com valores das vanguardas construtivas da Bauhaus e da Escola de Ulm, mostrando aproximação com o design desenvolvido a partir desses modelos. Ao mesmo tempo, a artista encaixava-se nas convenções avançadas da moda, produzindo estamparia brasileira não representacional (CORRÊA, 2016).

Deste ponto em diante, exploraremos a exposição de Olly no MAM-RJ de 1969 – a partir de sua repercussão em jornais cariocas –, cuja abertura em formato de desfile foi cha-

³ Sônia Cattoni foi uma influente senhora da sociedade carioca dos anos 1960, colecionadora de arte (CORRÊA, 2016).

mada pela crítica de “happening da nova moda” (OLLY, 1969, p. 1). Antes mencionaremos, no entanto, o desfile ocorrido em 1966 no Masp, mostrando que a roupa e a performance eram partes do projeto artístico de Olly. A intenção é apontar como a configuração da exposição, a aceitação no museu e a repercussão nos jornais indicaram Olly como uma artista no vértice da arte e da moda, capaz de atravessar o tema roupa no museu com o apoio da crítica especializada.

Olly no Masp

Em meados dos anos 1960, Olly Reinheimer já havia experimentado algum sucesso expondo tecidos pintados, comumente comprados para serem feitas roupas, em alguns importantes espaços, como o MAM-RJ. Em 1966, sua carreira ganhou mais projeção e o foco do seu trabalho mudou. A artista promoveu um desfile de moda no Masp e, se antes seus objetos de arte eram tecidos pintados, a partir daquele momento passariam a ser chamados de roupas. Olly tinha facilidade com a costura, chegando a ser professora de modelagem no Instituto Pestalozzi e na Escolinha de Arte do Brasil (REINHEIMER, 1999). Após o desfile no Masp, ela seria conhecida pela criação de vestíveis.

Para compreendermos um pouco mais a importância da presença de Olly Reinheimer no Masp, é preciso fazer algumas considerações sobre o espaço e sobre a sua relação com a roupa, com a moda e com os desfiles de moda. O Masp foi inaugurado em outubro de 1947 pelo empresário da comunicação, dono dos *Diários Associados*, Assis Chateaubriand. Desde a sua abertura, ainda na sede provisória dentro do prédio dos *Diários*, no centro de São Paulo, a figura do então *marchand* Pietro Maria Bardi⁴, convidado por Chateaubriand para dirigir o museu, teve enorme peso na condução do espaço como um museu de caráter universal e didático que alinhasse obras consagradas da arte tradicional com manifestações artísticas de então, incluindo ainda arquitetura e design. Parte desse esforço deu-se na abertura do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) que funcionou de 1951 a 1953 (BONADIO, 2014).

A abertura ao design possibilitou que o Masp fosse um museu amigável às invenções de moda, a ponto de, no início da década de 1950, ser feita uma tentativa de criar no museu a Seção de Costumes, dedicada a abrigar roupas. A intenção era constituir um acervo de indumentária que tratasse das mais diversas formas de se vestir em épocas e culturas diferentes. Do início da década de 1950 ao fim dos anos 1980, esse seria um esforço contínuo da administração de Bardi (BONADIO, 2014).

⁴ Pietro Maria Bardi (1900-1999) nasceu na cidade de La Spezia, no norte da Itália, e veio para o Brasil em dezembro de 1946, logo após o fim da Segunda Guerra Mundial. Foi *marchand* e administrador de galerias de arte em sua terra natal. No Brasil, após organizar três exposições na cidade do Rio de Janeiro – *Exposição de pintura italiana antiga (séculos XIII-XVIII)*, *Exposição para objetos de arte para a decoração de interiores* e *Exposição de pintura italiana moderna* –, conheceu Assis Chateaubriand, que o levaria para dirigir o Masp de 1947 até 1988 (BONADIO, 2014).

Cinco vestidos de Christian Dior — costureiro francês responsável pela criação do New Look, em 1947 — teriam sido as primeiras peças que o museu recebeu, por intermédio de Paulo Franco, “então proprietário da Casa Vogue — uma das mais renomadas casas de moda de luxo de São Paulo — e importante colaborador de Bardi no projeto de formação dessa seção” (BONADIO, 2014, p. 44). Outra peça importante que chegou ao museu no início dos anos 1950 foi o Costume de 2045, um vestido que teria sido desenhado por Salvador Dalí em 1949 e produzido pelo costureiro russo Karinska, na Casa Dior de São Paulo. Ao longo dos anos, a Seção de Costumes seria incrementada com peças estampadas por artistas plásticos da Coleção Rhodia, trajes folclóricos do Leste Europeu, figurinos etc. (BONADIO, 2014).

Além de ser possível dizer que o museu contava com um acervo de roupas, o Masp também se abria para a realização de desfiles de moda. Em 1951, a instituição promoveu o desfile Costumes Antigos e Modernos, separado em três etapas:

Modas do Passado, na qual foram exibidas peças pertencentes ao acervo do Costume Institute do Metropolitan Museum of Art e da Union Française des Arts du Costume (UFAC) e produzidas nos séculos XVIII e XIX, bem como uma réplica de um traje do século XVI; Modas do Presente, que mostrava uma parte da coleção mais atual da Maison Dior; e as Modas do Futuro, que exibia o já citado Costume de 2045 criado por Salvador Dalí. Todas as peças foram apresentadas por quatro modelos de Christian Dior: Bettina, Sylvie, Sophie e Alla. (BONADIO, 2014, p. 48)

As peças desfiladas teriam sido escolhidas de forma a permitir uma associação da roupa à arte: uma coleção pertencente a museu de arte estrangeiro, peças de Dior — já mundialmente conhecido por suas silhuetas — e uma roupa de artista, supostamente criada por Dalí (BONADIO, 2014). Em 1952, o desfile Moda Brasileira, com peças criadas nas oficinas do Masp, trariam roupas “inspiradas na fauna e flora, nas culturas indígena e afro-brasileira e em costumes populares” (BONADIO, 2014, p. 52). Foram desfiladas 50 peças desenvolvidas por *designers* e artistas que atuavam no IAC, com o apoio de indústrias têxteis paulistas: Ribeiro Industrial S.A, a Industil S.A, a Lutfalla S.A. e Santa Constância. Tratou-se de um típico desfile de moda, com convites distribuídos na sobreloja do Mappin, presença de senhoras da sociedade e cobertura da imprensa feminina (BONADIO, 2014).

Os dois desfiles do início dos anos 1950 tiveram registros fotográficos feitos pelo fotógrafo oficial do museu, Peter Scheier (1908-1979). Apesar de não haver documentos informando os créditos das fotografias do desfile Moda Brasileira, é possível atribuir-lhe a autoria (BONADIO, 2014). Há suspeita de que o fotógrafo tenha sido dirigido por Bardi, na intenção de promover uma interação entre as roupas desfiladas e as peças do museu. O resultado são fotografias de manequins de passarela, próximas às obras, na pinacoteca do

espaço, em poses convencionais da fotografia de moda de então. Uma das imagens traz um exemplo dessa interação entre roupa e arte no desfile de 1951, em que a manequim desfila na frente da estátua da deusa Higeia (século IV a.C.) (BONADIO, 2014).

Vejamos como se apresentou a fotografia do desfile Costumes Antigos e Modernos:

Boa parte das imagens era produzida de modo a “contaminar” as peças de roupas com o valor simbólico das obras de arte expostas no museu. Elas evidenciavam que o desfile havia acontecido na Pinacoteca do museu, ou seja, com a passarela no meio da sala de exposições, tendo ao fundo os quadros e esculturas que se misturavam às roupas. As fotografias eram tiradas fora da passarela, em cenas nas quais as modelos interagiam de forma extrovertida com as obras de arte. (BONADIO, 2014, p. 50)

No desfile Moda Brasileira, de 1952, as manequins também posaram ao lado de quadros e esculturas da pinacoteca. No entanto, não foram registros que simulassem o desfile, mas fotos posadas que, na visão de Bonadio (2014), fizeram parecer que as modelos brasileiras estavam tímidas, sendo coadjuvantes na foto. Duas fotografias daquele momento foram analisadas por Bonadio (2014):

Na primeira, a manequim francesa coloca o pé sobre o pedestal da escultura de Victor Brecheret, olha para a câmera e sorri, enquanto, na segunda, as manequins brasileiras, sentadas ao pé de uma escultura, riem de modo mais envergonhado e sem encarar a câmera. Tais imagens fazem supor que, apesar de bem preparadas para se apresentarem na passarela, as modelos não tiveram um treinamento para posar para fotografias. (BONADIO, 2014, p. 53-54).

Conforme Maria do Carmo Rainho (2014), a fotografia de moda no Brasil, até o início dos anos 1960, era caracterizada pela retratação da mulher de forma rígida. A elegância precisava ser contida e calculada. O sorriso tímido, a postura alongada e os pés em ponta imitando passos de balé são algumas das características comuns que visavam a manter o rigor da alta-costura, atestando qualidade. Ainda que o objetivo fosse retratar roupas destinadas às mulheres jovens, aos momentos de lazer ou até na praia, as fotografias reproduziam o padrão de figuração da alta-costura, como se todas as fotos fossem produzidas para as clientes das casas de costura de alto padrão:

A estandardização das poses fica ainda mais clara com o exame dos registros fotográficos das coleções dessas casas comerciais produzidos fora dos desfiles: as imagens mantêm todos os repertórios comuns àquelas apresentações. [...] Os gestos são delicados, o sorriso discreto, o olhar tranquilo, os braços se estendem pelo corpo, com mãos que ainda portam luvas, apesar do verão, chegando suavemente à cintura ou tocando cuidadosamente os cabelos. Como sempre, há uma leve inclinação na ponta dos pés e as pernas são posicionadas uma à frente da outra, afirmando recato e uma postura graciosa. (RAINHO, 2014, p. 105)

Na segunda metade dos anos 1960, a fotografia de moda é transformada e a pose perde a rigidez do período anterior, tornando-se mais livre para divulgar o estilo em vez da roupa. Para Rainho (2014), esse é um sintoma das mudanças que ocorriam na sociedade pós-guerra. A introdução de uma nova modernidade para a fotografia de moda. A autora dá exemplo dessa mudança na fotografia usando editoriais de moda produzidos para o *Correio da Manhã*, pela equipe do fotógrafo Erno Schneider:

Na segunda metade da década de 1960 os editoriais de moda serão um dos vetores da transformação da linguagem fotográfica do *Correio da Manhã*. [...] Nesses editoriais, as imagens estão a serviço de um conceito: mesmo que o propósito seja a divulgação de um produto ou marca, a apresentação desse produto ou marca é visualmente expressiva. Diferente das matérias produzidas até então, os editoriais pressupõem uma informação de moda por parte do leitor. [...] Aqui entende-se que a fotografia de moda longe do papel pedagógico que possuía até então — ilustrativo e complementar às informações contidas no texto — constrói uma linguagem experimental em que a estética da fotografia e, não apenas das roupas, é que dá o tom. (RAINHO, 2014, p. 105)

De posse dessas informações, vamos analisar o desfile realizado por Olly no Masp, em 1966, e, para tanto, faremos uso dos registros fotográficos realizados na ocasião, contidos no arquivo da família da artista. O autor de tais fotografias não está identificado no arquivo, porém, Peter Scheier ainda era o fotógrafo oficial do museu àquela época. Seria leviano afirmar que ele é o responsável, porém é um nome a ser considerado. De qualquer forma, há uma ideia clara de que as fotografias foram dirigidas por Olly Reinheimer, uma vez que as poses dos manequins em nada se parecem com as encontradas em fotografias de moda. Vejamos a figura 1:

FIGURA 1 – MANEQUIM USANDO VESTIDO DE OLLY E INTERAGINDO COM A OBRA *MONSIEUR FOURCADE* (HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC - 1889) (1966)



FONTE: Arquivo do Centro de Pesquisa do Masp. Foto: Autor desconhecido.

A primeira consideração a ser feita é que o espaço da realização do desfile e da captura das fotografias também foi a pinacoteca, assim como os desfiles de moda do início dos anos 1950 citados anteriormente. Também é possível verificar que existia a preocupação em se promover uma interação entre os manequins, as roupas e as obras expostas no museu. Na primeira imagem, vemos a modelo posando de costas, com as mãos na moldura de um quadro do pintor pós-impressionista francês Henri de Toulouse-Lautrec, olhando para ele, como se o contemplasse. A pose da manequim tem o objetivo de evidenciar três questões: 1) o olhar da modelo para a obra, em estado de contemplação; 2) a modelagem da roupa, com decote/abertura na região lombar; e 3) a assinatura de Olly logo abaixo do ombro esquerdo. Interessante constatar que não há sorriso tímido, olhar tranquilo, braço estendido, toque na cintura ou no cabelo, pés em ponta de bailarina, como podíamos observar na fotografia de moda até meados dos anos 1960. Vejamos outra situação:

FIGURA 2 – MANEQUIM USANDO PAREÔ DE OLLY NA FRENTE DE OBRAS DO MASP (1966)



FONTE: Acervo Olly e Werner Reinheimer. Foto: Autor desconhecido.

Nesta imagem, o manequim usa um pareô desenvolvido por Olly e posa na frente de três obras do museu. À direita da foto, é possível ver *Costume do Ano 2045 (1949)*, de Salvador Dalí, peça que participou do desfile *Costumes Antigos e Modernos*, de 1951. Aqui a interação se dá não só com obras tradicionais, mas também com uma peça do acervo de costumes. A pose do rapaz nada evoca o glamour da alta-costura, mas também não representa um estilo de vida ligado à moda da segunda metade dos anos 1960. É mais uma apresentação da roupa desenvolvida por Olly, sua estamparia e a tentativa de ligar a artista a um espaço convencional da arte, o museu. Ainda sobre as poses convencionais da moda, é possível analisarmos mais algumas fotos do desfile no Masp pertencentes ao arquivo da artista. Vejamos duas delas:

FIGURA 3 – MANEQUIM USANDO VESTIDO DE OLLY NO MASP (1966)



FONTE: Acervo Olly e Werner Reinheimer. Fotos: Autor desconhecido.

Nas imagens acima, a manequim posa com o mesmo vestido, de lado na primeira e de costas na segunda. Vemos uma clara ruptura com a pose convencional da moda. Na primeira, a modelo simula um movimento, mas em nada se parece com o passo em um desfile de moda. A posição da manequim permite visualizar apenas parte da roupa (o lado direito) e deixa em aberto se o lado oposto estabelece alguma simetria. Novamente, não há

expressão de delicadeza, timidez ou requinte na pose. Parece mais uma construção artística do que de moda. A segunda imagem também traz essa impressão. Se a questão primordial da arte de Olly era, até o momento, a execução de tecidos pintados, esta fotografia marca uma virada. A pintura sequer aparece. O que se vê é um tecido liso, formando a parte traseira de um vestido, usado por uma modelo de costas, segurando os cabelos com as duas mãos, de frente para uma pilastra vazia. Em termos de apresentação do produto, a modelagem do vestido é o foco, porém a intenção artística da fotografia apresenta-se de maneira primordial. Outros dois momentos que reforçam essa argumentação podem ser visualizados nas imagens a seguir:

FIGURA 4 – MANEQUIM USANDO VESTIDOS DE OLLY NO MASP (1966)



FONTE: Acervo Olly e Werner Reinheimer. Fotos: Autor desconhecido.

A manequim aparece em duas fotos com roupas diferentes. São dois conjuntos de blusa e pareô, sendo o primeiro pareô muito semelhante ao usado pelo manequim masculino em uma das imagens analisadas anteriormente. Nas duas fotografias, a modelo aparece em poses nada convencionais em termos de apresentação de produtos de moda. Na primeira imagem, os pés descalços, corpo curvado para baixo e à esquerda, segurando os cabelos, como se os puxasse para baixo, mostrando uma posição desconfortável e inusitada; na segunda, pés descalços, calcanhares juntos e dedos virados para fora, os joelhos estão flexio-

nados, como num *plié*⁵ desajustado, os braços estendidos não tocam o corpo, mas ajudam a projetar as mãos em formato de concha, com as palmas voltadas para o chão. A pose parece mais uma imitação de escultura — com direito a um pedestal de pedra — do que uma proposta para a comercialização de produto de moda.

O desfile no Masp foi tratado pelo crítico de arte Jayme Maurício⁶ em duas ocasiões na coluna *Itinerário das Artes Plásticas*. Na primeira, fez uma breve chamada para o evento que ocorreria em São Paulo, publicando local, data e horário. A nota também frisou que o desfile teria um lugar de destaque no museu:

Entre os Monet, Manet, Lautrec, e outros mestres impressionistas, e os Picassos, Soutines e centenas de peças que constituem essa maravilha de pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo, [...] a nossa sensível Olly fará desfilar os seus novos tecidos e modelos, de uma excepcional qualidade, qualidade artística e artesanal, pois que de modas ou adequação ao gosto das elegantes, pouco sabemos. O fato é que Olly recebeu uma grande distinção do Museu de Arte — e merecida. (MAURÍCIO, 1966b, p. 5)

Percebe-se, de início, que Olly faria um desfile — em acordo com os rumos que sua forma de exposição estava sendo desenhada anos antes — e, dessa vez, não apenas tecidos seriam mostrados, mas também modelos. Há, aqui, uma diferenciação frente ao que havia sido apresentado pela artista até então. Outra questão fundamental é notar a “distinção” dada a Olly ao apresentar seu desfile entre obras de importantes artistas modernos do início do século XX. A relevância é tanta que o título da nota publicada por Maurício é *Olly entre os impressionistas*, e a sequência de nomes dos artistas aparece no primeiro parágrafo, o mais chamativo do texto jornalístico.

Na segunda ocasião em que tratou do desfile no Masp, Maurício tinha mais informações. Olly repetiria o desfile na cidade do Rio de Janeiro, na Petite Galerie, e essa era a notícia. No entanto, a coluna deu grande espaço à artista, publicando uma fotografia feita no Masp de uma das roupas desfiladas no museu paulista — figura 5 —, além de trazer falas em primeira pessoa de Olly, explicando as inspirações para os novos trabalhos. Novamente, a presença da artista no museu junto às obras de artistas europeus consagrados serviu de

⁵ *Plié* é um “termo francês que denomina o movimento com a flexão dos joelhos e o rebaixamento do quadril em direção ao chão” (MENDES, 2015).

⁶ Jayme Maurício foi um crítico de arte brasileiro, responsável pela coluna *Itinerário das Artes Plásticas*, do segundo caderno do jornal *Correio da Manhã*, entre as décadas de 1950 e 1960. Estudou no Liceu de Artes e Ofícios de Porto Alegre, além de ter sido aluno de pintura de Alberto da Veiga Guignard, em Belo Horizonte. No Rio de Janeiro, Maurício iniciou sua carreira de jornalista no *Correio da Manhã* em 1950, escrevendo sobre cultura. Participou de diversas atividades do MAM do Rio de Janeiro, tendo promovido exposições de artistas importantes, como Manabu Mabe, Djanira e Hélio Oiticica (INSTITUTO, 2016).

O texto de Maurício, de 1966, seria o primeiro da imprensa carioca a mencionar a obra de Olly não apenas como tecidos pintados, mas também como roupas: “pareôs longos e curtos; batas longas, para homens e mulheres; quimonos, para homens e mulheres; camisas e calças para homens e tecidos para drapear” (MAURÍCIO, 1966, p. 2). Abria-se uma nova perspectiva para a obra da artista a partir da produção de vestuário e essa vertente seria o assunto principal daquela coluna, começando pelas ocasiões nas quais poderia ser usado um traje de Olly: “A pintora nos esclarece que essas roupas servem tanto para que as pessoas se sintam absolutamente à vontade, assim como para receber” e em “seus tecidos podem ser usados a qualquer hora do dia ou da noite” (MAURÍCIO, 1966, p. 2). Em uma coluna de arte, vemos um texto muito próximo ao que seria encontrado em uma coluna feminina, indicando uso de roupa para essa ou aquela ocasião, um sinal da abertura para a aproximação entre arte e moda, mas também do hábito da imprensa em tratar roupas como objetos da categoria do uso (BARTHES, 2009).

A coluna traria também uma entrevista com a artista, em que ela explicaria a razão de suas escolhas estéticas serem variadas, criando roupas muito diferentes umas das outras:

As variações de estilo não são resultantes de falta de continuidade — explica Olly. — Como sempre, procuro acompanhar e servir o tipo de cada pessoa. Assim, tenho que variar bastante em estilos, mas mesmo dentro dessas variações creio ter conseguido uma marca pessoal. (MAURÍCIO, 1966, p. 2)

Naquela oportunidade, Olly pôde também explicar o uso de inspirações pré-colombianas que seriam marca do seu trabalho dali para a frente, graças às suas idas ao Peru, país onde já havia exposto e lecionado. O olhar sobre o Peru resultou em estamparia em tons de terra: “Ela realizou duas exposições no Peru, apaixonou-se pela beleza e pelas cores terras, que a prenderam durante os últimos 3 anos” (MAURÍCIO, 1966, p. 2).

— Ao mesmo tempo — continua — usei todas as cores vibrantes, que agora tendem mais para as combinações peruanas inspiradas nos trajes belíssimos das índias. Quando alguém repara que meus tecidos tendem para o oriental, não erra: sempre me apaixonaram as coisas chinesas, persas, egípcias, etc. Mas, esses motivos que me inspiraram não são tirados dos livros, não são cópias. São experiências vividas e que me marcaram, creio, para sempre. Nada me parece mais lindo e misterioso do que os símbolos em que se inspiraram também Klee e Miró. (MAURÍCIO, 1966, p. 2)

A mudança de foco no trabalho de Olly, de tecidos pintados para modelos vestíveis, recebeu alguma atenção da imprensa carioca. A transição foi muito celebrada em colunas de moda da época, mas o esforço de Olly em considerar o próprio trabalho como arte, além da

legitimação da crítica especializada, que confirmava sua vocação artística, levaram a obra de Olly a um novo passo, como veremos a seguir.

Olly no MAM-RJ

Os tecidos, as roupas e o modo de apresentação de Olly Reinheimer, por meio de desfiles, evoluíram e, em 1969, após uma série de pesquisas com modelagem e pintura, ela apresentou no MAM-RJ sua exposição mais relevante: *Vestidos-objeto*. A exposição de vestidos-objeto foi aberta no dia 6 de agosto de 1969. Com texto de apresentação assinado pelo crítico de arte e presidente do júri internacional da X Bienal de São Paulo, Marc Berkowitz, a mostra foi patrocinada pelo então Palácio do Itamaraty, atual Ministério das Relações Exteriores. Segundo dados do *Jornal do Brasil*, a exposição foi montada, inicialmente, para ser apresentada na Europa. O processo de montagem, porém, teria animado Olly Reinheimer a expô-la primeiro no Brasil. “Antes, eu achava que santo de casa não fazia milagre. Agora, acho que pode fazer” (O BRASIL, 1969, p. 7).

Na data da abertura da exposição, Jayme Maurício dedicou espaço à Olly em sua coluna *Artes Plásticas*, no *Correio da Manhã*. Ele informou local e horário do evento e publicou depoimentos da artista sobre o seu trabalho. Houve, naquela ocasião, algo interessante de ser percebido: Olly resolveu assumir que não fazia moda: “Não procuro fazer moda, mas sim, criar especialmente para o tipo de mulher que me procura” (MAURÍCIO, 1969, p. 2). Naquele momento, ela parecia expressar algo em contradição à sua intenção de, poucos anos antes, ingressar na indústria, produzindo para um público maior.

Os meus modelos são sempre simples e, creio, cômodos. Acho importante que a mulher se sinta bem na roupa, pois a minha preocupação é de conseguir achar o adequado para qualquer tipo e idade. A moda pode ser ridícula quando não está de acordo com a pessoa que a usa, por isso acho essencial que a costura individual continue, pois o costureiro se preocupa com sua cliente, procura sempre conhecê-la melhor para poder criar o certo e sublinhar a forma bem feita ou esconder o que não deve aparecer. (MAURÍCIO, 1969, p. 2)

Sem deixar a costura de lado, Olly manteve sua presença no mundo da arte por meio do espaço do museu. Maurício chegou a mencionar a relação arte e moda naquela coluna:

O assunto moda já foi abordado várias vezes — e de maneira muito séria — pelo Museu, desde a presença entre nós, há muitos anos, de Friedl Loos. Sob a aparência ligeira, oferece implicações considerável de índole estética e até econômica e social. Rabane, por exemplo, tem feito notáveis intervenções. E é curioso como as mulheres elegantes e cultivadas aceitam todas as imposições da moda, da renovação da indumentária e permanecem irredutíveis à renovação das artes plásticas. (MAURÍCIO, 1969, p. 2)

Voltando à exposição, o termo vestido-objeto foi cunhado por Berkowitz no texto de apresentação da exposição, que também foi enviado à imprensa. “Através da pintura em tecidos, Olly conseguiu chegar ao vestido-objeto, em que tudo é invenção, criação, de acordo com a intenção mais contemporânea da arte” (MAURÍCIO, 1969, p. 2). Berkowitz fez uso do termo objeto amplamente explorado pelos textos da estética do Concretismo e do Neoconcretismo. Essa é uma marca importante para o trabalho de Olly, que era enquadrado na formulação estética vigente, ao ter sua atividade trabalhada como “a intenção mais contemporânea da arte” (MAURÍCIO, 1969, p. 2). O substantivo vestido-objeto foi repetido em reportagens veiculadas pelo *Correio da Manhã* e pelo *Jornal do Brasil* e teria aparecido no catálogo dos trabalhos de Reinheimer (AYALA, 1969).

Tais vestidos-objeto seriam quase 50 peças divididas em quatro momentos: roupas inspiradas em temas peruanos; vestidos com referências tropicais; vestidos não pintados, porém com uso de materiais nativos do Brasil; e a série carajá, formada por vestidos com cores terrosas e tecido rústico (AYALA, 1969; OLLY, 1969). Há, no entanto, algumas inconsistências nas informações a respeito de tais peças. Enquanto a matéria publicada na capa do *Correio da Manhã*, de 7 de agosto de 1969, não menciona a existência das roupas inspiradas em referências tropicais — e as mescla com os vestidos de temas peruanos —, a reportagem do *Jornal do Brasil*, publicada no dia 10 de agosto de 1969, menciona a existência de três momentos, enumerando, porém, quatro. As imagens a seguir mostram algumas das peças que estavam em exposição. As fotografias compõem o acervo da família e servem para identificar a divisão das séries. De fato, no arquivo não existem registros dos vestidos feitos em tecidos não pintados.

FIGURA 6 – EXPOSIÇÃO VESTIDOS-OBJETO NO MAM-RJ (1969)



FONTE: Acervo Olly e Werner Reinheimer. Foto: Autor desconhecido.

FIGURA 7 – EXPOSIÇÃO *VESTIDOS-OBJETO* NO MAM-RJ (1969)



FONTE: Acervo Olly e Werner Reinheimer. Foto: Autor desconhecido.

FIGURA 8 – EXPOSIÇÃO *VESTIDOS-OBJETO* NO MAM-RJ (1969)



FONTE: Acervo Olly e Werner Reinheimer. Foto: Autor desconhecido.

A figura 6 mostra as peças com temas peruanos. Pode-se notar que o segundo vestido, da esquerda para a direita, é um dos que foram desfilados no evento promovido no Masp, em 1966. Olly, portanto, não tinha a preocupação em desfilarmoda, no sentido de

apresentar peças novas e em consonância com a tendência daquele momento, uma vez que optou trazer para o museu uma peça de roupa já apresentada três anos antes. Na figura 7, aparecem os vestidos curtos criados a partir das referências tropicais. Porém, é importante mencionar o fato de nenhum deles — e nenhum outro presente nos registros dos arquivos — ter qualquer figuração da natureza. São pinturas coloridas, não figurativas, de maioria geométrica, em modelos com corte e modelagem simplificados. Na figura 8, podemos ver dois vestidos da série Carajás. A maioria deles é feita em preto, branco e tons terrosos, com elementos geométricos.

Apesar das divergências, tanto o *Correio da Manhã* quanto o *Jornal do Brasil* receberam bem as peças apresentadas na exposição de vestidos-objeto. *O Correio da Manhã* dedicou uma reportagem de contracapa (figura 9), no dia seguinte à abertura, com duas fotos — as únicas da contracapa — à mostra de Olly.

FIGURA 9 – CONTRACAPA DO CORREIO DA MANHÃ DE 7 DE AGOSTO DE 1969



FONTE: Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1969_23407.pdf. Acesso em: 23 maio 2016.

Além de citar a classificação das roupas em conjuntos, o jornal mencionou o poder da artista em debater a problemática da moda em seus aspectos funcionais, estéticos, sociais e econômicos, usando a indumentária feminina. A matéria intitulada *Olly no Museu: happening da nova moda* também deixou clara a realização de um desfile de abertura da exposição, que foi noticiado com muito entusiasmo e comparado com os *happenings* — modalidades da arte contemporânea amplamente experimentadas nas décadas de 1960. Para além das peças de roupa, a inauguração da mostra *Vestidos-objeto*, de Olly Reinheimer, também foi memorável, uma vez que foi marcada por um desfile de moda. O espaço da galeria foi montado para receber as manequins:

Um autêntico show de atualidade, um verdadeiro *happening*, realizou o Museu de Arte Moderna do Rio, ontem, com a apresentação das novas criações de Olly, em tecidos e modelos. Com ambientação de Pedro Sayad, projeção de slides de David Zingg e joias de Pedro Correia de Araújo e música eletrônica selecionada por Rogério Coimbra, todo um dinâmico suporte de cor, movimento, som e luz, funcionou harmoniosamente para dar realce ao talento da artista. (OLLY, 1969, p. 1)

O jornal deu ainda espaço à artista, reproduzindo uma fala sua:

A confecção brasileira é boa, bonita e bem feita — explicou Olly. Pode concorrer com qualquer tipo de manufatura estrangeira. Temos ótimos desenhistas, os nossos tecidos são bons e bonitos. Portanto, creio ter chegado a hora de não estremeecer mais diante das etiquetas estrangeiras. (OLLY, 1969, p. 1)

Já o *Jornal do Brasil* dedicou três matérias à exposição. Na primeira delas, dias após o desfile, o crítico Walmir Ayala ocupou-se em separar a mostra em momentos, descrevê-los e dar espaço à Reinheimer, permitindo que ela falasse sobre o seu processo de criação. Naquele momento, Olly voltou a dizer que a questão da moda tinha pouco peso e que o foco de seu trabalho era o desenho:

O vestido — diz ela — é apenas a moldura para o meu desenho. Por isso não me importo de expor alguns inacabados, alinhavados, apenas cortados. Procuo harmonizar o meu desenho com a qualidade do tecido, e tento inventar sem a pretensão de ser modista. (AYALA, 1969, p. 6)

A segunda matéria que o *Jornal do Brasil* dedicou à exposição *Vestidos-objeto* foi publicada na última página do *Caderno B*. A pequena matéria não tinha assinatura, mas trouxe uma foto do desfile no MAM-RJ e apresentou seu vestido-objeto como um objeto exportável. No *lead*, a chamada é pelas personalidades influentes, e internacionais, que seriam clientes de Olly:

Os vestidos carajás e os pentes de madeira que Duda Cavalcanti usou para marcar sua presença em Paris, há dois anos, foram criados por Olly. A principal redatora da revista *Vogue* dos Estados Unidos encomenda seus longos e curtos a Olly. O guarda-roupa da Embaixatriz Vladimir Murtinho⁷ que, em breve, estará representando o Brasil na Índia, país de tradição milenar em qualidade e beleza de tecidos, está sendo estampado por Olly. (VESTIDO-OBJETO, 1969, p. 8)

Apesar de fazer uso da influência de figuras ligadas à moda, o parágrafo seguinte deixava claro que Olly não queria ser considerada modista e que sua vontade era “criar para cada mulher uma pele condizente com a sua realidade interna” (VESTIDO-OBJETO, 1969, p. 8). Após essa explicação, a nota do jornal tratou de fazer uma minuciosa descrição do ambiente em que as roupas de Olly foram desfiladas. Aqui, percebemos como se deu o trabalho dos outros artistas parceiros: o cenógrafo Pedro Sayad, o fotógrafo David Drew Zingg e o músico Rogério Coimbra. Este trecho mostra como a forma de apresentação das roupas na vernissage também pode ser considerado parte da arte de Olly, por isso, foi definido anteriormente como *happening*.

Caixas negras arrumadas em pilhas esparsas, música eletrônica, painéis plásticos, *slides* de David Drew Zingg projetados no fundo de cena. Na pulsação dos refletores que acendiam e apagavam, os manequins passaram, com movimentos corporais estilizados substituindo o clássico pivô e demi-pivô, os vestidos inspirados em símbolos pré-colombianos, os muito coloridos pássaros e flores tropicais, e os negros, brancos e ocre dos vestidos de inspiração carajá. Jóias de Pedro Correia de Araújo. Manequins: Eunice Correia de Araújo, Márcia Rodrigues, Teresa, Lúcia e Tânia. Sala do Museu cheíssima. (VESTIDO-OBJETO, 1969, p. 8).

O fato de Olly Reinheimer ter sido reconhecida pela imprensa carioca como artista, e não modista, ajuda a entender as razões pelas quais sua mostra foi reconhecida pela crítica. Além disso, Olly procurou sempre construir e apresentar o seu trabalho a partir das problemáticas do mundo da arte, trazendo o seu conhecimento dos debates da área e ligando sua produção às experimentações artísticas contemporâneas. Em um dos textos sobre sua

⁷ Era esposa de Wladimir Murtinho, diplomata e conselheiro do MAM-RJ (CORRÊA, 2016).

exposição, ela fez a seguinte observação: “Toda a série de vestidos-objeto configura uma solução muito almejada na arte de hoje — a dos múltiplos — pois posso fazer deles uma edição limitada e numerada através dos processos de serigrafia” (VESTIDO-OBJETO, 1969, p. 8). Nessa mesma matéria, há mais dois aspectos que podem ser considerados. O primeiro é a lista de conquistas no mundo da arte que Olly adquiriu ao longo de sua carreira, ainda que produzindo peças fora do suporte tradicional:

Prêmio Aquisição do Salão de Arte Moderna em 59, patrocinada pelo Itamarati em viagens de exposição ao exterior, com obras em museus dos Estados Unidos e América do Sul, Olly Reinheimer (que faz questão de frisar que é brasileira), tem tapetes e tecidos seus no Palácio da Alvorada de Brasília. (VESTIDO-OBJETO, 1969, p. 8)

O segundo aspecto é a intenção de se levar a exposição ao mercado de arte internacional, promovendo eventos na Europa a partir de setembro daquele ano, começando pelo Museu de Copenhague, na Dinamarca, e passando por Suécia, Finlândia — ela havia exposto recentemente em Helsinque —, por países do Norte da Europa e terminando na Alemanha, sua terra natal. Nesse sentido, foi publicada a terceira matéria sobre a exposição de vestidos-objeto de Olly Reinheimer no *Jornal do Brasil*. A artista ganhou uma página inteira na *Revista de Domingo*, espaço de maior importância do jornalismo feminino no *JB*.

FIGURA 10 – PÁGINA DA REVISTA DE DOMINGO DO JORNAL DO BRASIL DE 7 DE SETEMBRO DE 1969



FONTE: Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1967_22702.pdf. Acesso em: 23 maio 2016.

A matéria não assinada tinha como manchete *O Brasil que Olly faz amar* e tratava da internacionalização de sua arte. Teve uma escrita poética e foi publicada com cinco fotografias, aparentemente produzidas pelo jornal. No *lead*, o entusiasmo dos visitantes da exposição no MAM-RJ serviu de gancho para justificar a possível exportação das peças de Olly:

Uma toalha branca escrita dos dois lados e em todos os centímetros quadrados testemunha o entusiasmo das pessoas que têm visitado a exposição de vestidos-objeto de Olly Reinheimer, atualmente no Museu de Arte Moderna do Rio. Entre todos os “fabuloso”, “wonderful”, “avante!” que se pode ler nessa toalha, assinada por críticos, artistas e o público há uma declaração que sintetiza não só a mostra como o trabalho de Olly e a importância dele para exterior. Está escrita com tinta vermelha e diz apenas: Brésil, je t’aime. (O BRASIL, 1969, p. 7)

A partir dessa introdução, todo o texto iria exaltar as características internacionais da obra de Olly. A começar pelo fato de a exposição ter sido patrocinada pelo Itamarati e pela sua então esperada turnê por países europeus. A matéria também foi eficaz em lembrar as figuras de Duda Cavalcanti, da embaixatriz Vladimir Murtinho e da redatora da *Vogue* dos Estados Unidos como suas clientes. Outra pista da mundialização da obra de Olly é seu desejo em iniciar pesquisas fora do Brasil que ressonassem em seu trabalho:

Gostaria de ser mandada por uma firma ao exterior, pesquisar, por exemplo, no Japão ou na Índia e trazer inspiração para aplicar em coisas nossas. E também o contrário: levar o desenho e as cores brasileiras dessa empresa e mostrá-las no exterior. Como vou fazer agora com as minhas coisas. (O BRASIL, 1969, p. 7)

É preciso dar destaque à forma como tal matéria enquadrou Olly como uma artista brasileira, que explora a cultura brasileira em sua obra. Olly era alemã, mas começou sua carreira artística no Brasil. Em depoimento publicado, chegou a se considerar brasileira e a defender sua produção nacional:

Eu sou brasileira, e o que me importa mais divulgar no estrangeiro são as cores, as formas e o espírito eminentemente brasileiro. Nesse ponto, meus vestidos inspirados nos bonecos dos índios carajás são os mais importantes desta mostra. Os que lembram flores e pássaros são representativos enquanto coisa tropical e agradam sempre, mas há outros países tropicais. Os carajás não: é Brasil puro. (O BRASIL, 1969, p. 7)

Há de se considerar ainda que a série Carajás foi completamente desenvolvida a partir da abstração geométrica. Olly conseguiu não só defender a sua brasilidade, como fazê-lo a partir dos preceitos do construtivismo que referenciaram artistas concretos e neoconcretos. As imagens publicadas nessa última matéria analisada, assim como as legendas que as acompanham, dão sinal de que a estamparia de Olly representativa do Brasil não esteve encerrada na representação da natureza, mas buscou os caminhos da estética artística vigente para tal. Dos cinco vestidos publicados no *Jornal do Brasil*, são descritos quatro como em preto e branco. Não há uso exacerbado de cores, nem de formas naturais. Vejamos as legendas:

Os longos de Olly: na linha carajá unem o equilíbrio gráfico ao impacto dos contrastes de cores. Este preto e branco alonga a mulher.

A máscara, elemento importante em toda cultura primitiva, aparece também estilizada nos vestidos-objeto de Olly. Curto em preto e branco.

O branco e o preto nos vestidos inspirados nos bonecos dos índios carajás. Neste, o triângulo central e as mangas fartas e barradas compõem o equilíbrio para a figura feminina.

Todo baseado nas vibrações criadas pelas curvas e retas que se cruzam e completam, este vestido carajá dá à mulher uma mobilidade atual e necessária.

Da cultura carajá brasileira, Olly tira os terras, os negros profundos e luminosos brancos que viajarão pela Europa mostrando o Brasil. (O BRASIL, 1969, p. 7)

A exposição *Vestidos-objeto* foi o ponto alto da carreira de Olly Reinheimer. Chegou a ser prorrogada por duas semanas, graças ao seu sucesso. Não há informações na imprensa se as viagens para o exterior com a mostra ocorreram.

Considerações finais

A maneira como a exposição *Vestidos-objeto* foi conduzida, com uma abertura memorável, carregada de elementos que ajudaram a aproximar um desfile de moda de um *happening*, pode ter sido uma das razões para a aceitação da mostra, mesmo tratando-se

de uma exposição de roupas. O fato de Olly Reinheimer ter sido reconhecida pela imprensa carioca como artista, e não modista, ajuda a entender as razões pelas quais sua mostra não foi combatida pela crítica com os argumentos do uso do espaço artístico para publicidade, venda e lucro.

A trajetória de Olly Reinheimer registrada pelos jornais não só traz dados sobre sua participação no mundo da arte e no ramo da moda, como também indica a relevância de uma artista que foi bem criticada e valorizada, apontando para uma tendência na convenção artística moderna vigente na época para a valorização de atividades artísticas que ligassem arte e vida, sendo Olly um exemplo dessa interação por meio da moda.

De forma geral, houve uma convergência entre arte e *design* ocorrendo nos anos 1960 em todo o mundo ocidental e, no Brasil, o exemplo de Olly mostra a relevância dessa ligação expressa no jornal. Olly era considerada uma artista, mas fazia um trabalho de *design* de moda. Ao mesmo tempo que expressava arte na pintura em fazendas, desenvolvia estamparia em tecidos para serem confeccionados. Expunha e vendia nas principais galerias de arte moderna do Rio de Janeiro, mas tinha Duda Cavalcanti como cliente e divulgadora de seus vestidos. Realizou exposições nos principais museus de arte moderna do país, mas escolheu o formato de desfiles para tal. Dominava os traços das convenções nos dois mundos e relacionava-se com membros importantes dos dois mundos, tendo sido citada pelos mais influentes colunistas de arte e de moda da imprensa diária carioca.

Referências

- BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BECKER, Howard S. **Mundos da arte**. Tradução Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BONADIO, Maria Claudia. A moda no MASP de Pietro Maria Bardi (1947-1987). **Anais do Museu Paulista**. jul.-dez./2014, São Paulo. São Paulo: v. 22, n. 2, 2014. p. 35-70.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BUENO, Maria Lúcia. **Artes plásticas no Brasil: modernidade, campo artístico e mercado (de 1917 a 1964)**. 1990. 315 f. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1990.
- BUENO, Maria Lúcia. **Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização**. Campinas: Editora da Unicamp, Imesp e Fapesp, 2001.
- BUENO, Maria Lúcia. Cultura e estilos de vida. In: BUENO, Maria Lúcia e CAMARGO, Luiz Octavio de Lima (Org.) **Cultura e Consumo: estilos de vida na contemporaneidade**. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- CORRÊA, Clecius Campos. **Agentes da modernização: os artistas plásticos e suas atuações na arte, na moda e na imprensa brasileira dos anos 1950 e 1960**. 2016. 128 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Arte, Cultura e Linguagens. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Jayme Maurício: perfil**. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/jayme-mauricio>. Acesso em: 7 jun. 2016.
- MCNEIL, Peter. We're not in the fashion business: fashion in the museum and academy. **Fashion Theory**. v. 12, n. 1. Oxford, Berg Publishers, 2008. p. 65-82.
- MENDES, Francisca Dantas. **A dança do corpo vestido: um estudo do desenvolvimento do figurino de balé clássico até o século XIX**. São Paulo: Mombak, 2015.
- RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. **Moda e revolução nos anos 1960**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014.
- REINHEIMER, Patricia. **O universo de Olly, cores, formas e texturas: vida e obra de uma artista múltipla**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação Artística), Faculdades Integradas Bennett, Rio de Janeiro, 1999.

STEELE, Valerie. A museum of fashion is more than a clothes-bag. **Fashion Theory**. v. 2, n. 4. Oxford, Berg Publishers, 1998. p. 327-336.

STEELE, Valerie. Museum quality: the rise of the fashion exhibition. **Fashion Theory**. v. 12, n. 1. Oxford, Berg Publishers, 2008. p. 7-30.

Artigos de jornais

AYALA, Walmir. Tecidos de Olly no MAM. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 6, 10 ago. 1969.

MAURÍCIO, Jayme. Olly entre os impressionistas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 4º Caderno, p. 5, 11 dez. 1966b.

MAURÍCIO, Jayme. Criações de Olly na Petite. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 2º Caderno, p. 2, 20 dez. 1966.

MAURÍCIO, Jayme. Olly hoje no Museu. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 2º Caderno, p. 2, 6 ago. 1969.

O BRASIL que Olly faz amar. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Revista de Domingo, p. 7, 7 set. 1969.

OLLY no Museu: happening da nova moda. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 1, 7 ago. 1969.

VESTIDO-OBJETO, objeto exportável. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 8, 13 ago. 1969.