

MESTRADO INTEGRADO
ARQUITETURA

Puxar Fios, Coser Ideias
Têxtil como Ferramenta de Análise, Pensamento e
Representação Arquitetónica
Sofia Perry da Câmara e Castro

M
2025



Sofia Perry da Câmara e Castro. Puxar Fios, Coser Ideias



M.FAUP 2025

Puxar Fios, Coser Ideias
Têxtil como Ferramenta de Análise, Pensamento e
Representação Arquitetónica

Sofia Perry da Câmara e Castro

FACULDADE DE ARQUITETURA



Puxar Fios, Coser Ideias

Têxtil como Ferramenta de Análise,
Pensamento e Representação
Arquitetónica

Sofia Perry da Câmara e Castro

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
Apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

sob a orientação da Professora Doutora Ana Catarina Neiva

Esta dissertação foi apresentada no dia 27 de fevereiro de 2025, perante um júri composto por:

Professor Doutor Ricardo Jorge Basto Pereira Leite, na qualidade de Presidente;
Professor Doutor Fernando P. Ferreira, na qualidade de Arguente;
Professora Doutora Ana Catarina Neiva, na qualidade de Orientadora.

O júri atribuiu a classificação final de 20 (vinte) valores.

(agradecimentos)

À minha avó, a quem devo o gosto pela costura e pelo saber fazer. Que não me chegou a ver arquiteta, mas que sempre me viu fazedora de coisas.

À minha família e aos meus amigos, por me terem aturado enquanto descobria onde me inseria entre estes dois mundos.

À Professora Ana Neiva, por me ter ajudado a ligá-los.

Notas Prévias:

Esta dissertação foi escrita em língua portuguesa, ao abrigo do Novo Acordo Ortográfico, exceto no caso de citações que utilizem o Antigo Acordo Ortográfico. Para uma leitura mais fluída, utilizou-se uma tradução livre das citações em línguas estrangeiras. As imagens foram tratadas sempre que se justificou.

resumo

No século dezanove, Gottfried Semper apresenta o Princípio do Revestimento (*Prinzip der Bekleidung*), onde propõe uma reformulação das origens da arquitetura, apontando os têxteis como os seus diretos antecessores. Atualmente, ainda que o discurso esteja focado, maioritariamente, na integração do têxtil em projetos arquitetónicos, a utilização do saber têxtil surge, como ferramenta de análise e representação espacial, no trabalho e produção de Fernando P. Ferreira, que explora na sua tese de doutoramento a tecelagem como uma prática comunicativa e *site-specific*.

A multiplicidade de contextos com que a arquitetura é confrontada, pode também ser traduzida numa multiplicidade de processos utilizados para os interpretar, pensar e representar. É importante pensar nestas ferramentas de análise, pensamento e representação arquitetónica como dependentes do contexto que se aborda, bem como enquanto reflexo da prática individual do seu criador.

Através de uma *practice-based research*, serão realizadas duas experimentações práticas, onde, a partir da análise de dois casos de estudo, serão testadas técnicas como a costura, *quilting*, *patchwork* e tinturaria natural, como forma de estudar e pensar o espaço.

Estas experiências serão ancoradas por uma análise conceptual, temática e histórico-cultural das transferências disciplinares entre o têxtil e a arquitetura.

Ao explorar as ligações entre o fazer têxtil e o fazer arquitetónico, o presente estudo pretende contribuir para a formulação de um discurso transdisciplinar, explorando formas de integração do têxtil como uma ferramenta de análise, pensamento e representação na arquitetura.

Palavras-chave

Têxtil – Costura – Representação Arquitetónica – Mapeamento – Tactilidade

abstract

In the nineteenth century, Gottfried Semper develops the Principle of Dressing (*Prinzip der Bekleidung*), where he proposes a reformulation of the origins of architecture, pointing to textiles as its direct predecessors. Currently, although the discourse is still mainly focused on the integration of textiles in architectural projects, the use of textile knowledge appears as a tool for spatial analysis and representation in the work and production of Fernando P. Ferreira, who explores weaving as a communicative and site-specific practice in his doctoral thesis.

The multiplicity of contexts with which architecture is confronted, can also be translated into a multiplicity of methods used to interpret, think, and represent them. It is important to think of these tools for architectural analysis, thinking and representation as dependent on the context which is being studied, as well as reflecting of the individual practice of their creator.

Trough a practice-based research, two practical experiments will be carried out where, by analysing two case studies, techniques such as sewing, quilting, patchwork and natural dyeing will be tested as a way of studying and thinking space. These experiments will be anchored by a conceptual, thematic, historical and cultural analysis of the disciplinary transfers between textiles and architecture.

By exploring the links between textile and architectural practices, this study aims to contribute to the development of a transdisciplinary discourse, exploring ways in which textile can be integrated as a tool for analysis, thinking and representation in architecture.

Keywords

Textile – Sewing – Architectural Representation – Mapping – Tactility

índice

agradecimentos	<i>i</i>
resumo	<i>ii</i>
abstract	<i>iii</i>

motivação	1
introdução	3

1. alinhar

1.1 Arquitetura, Têxtil e Textos	11
1.2 Nomadismo e Sedentarismo	15
1.3 Recordar, Pensar, Fazer	25

2. coser

2.1 Artes ou Ofícios	37
2.2 Vestir e Revestir a Arquitetura	51

3. rematar

3.0 Prólogo às Experimentações Práticas	67
3.1 Colcha Psicogeográfica	71
3.2 Mapear o Verde	83

reflexões finais	95
------------------	----

glossário	103
-----------	-----

fontes bibliográficas	105
lista de imagens	109
anexos	115

motivação

O meu contacto com o têxtil começou cedo – aos 6 anos aprendi a bordar no "ATL" e durante muito tempo foi um passatempo que partilhava com a minha avó, que passava a maior parte do seu tempo a fazer projetos de *crochet*. O nosso interesse comum pelas linhas e pelos tecidos sempre foi algo que nos aproximou. Lembro-me de a minha avó me ter tentado ensinar a costurar na máquina quando tinha cerca de 13 anos, mas o barulho do motor e a rapidez da agulha assustaram-me e senti-me demasiado intimidada para aprender. Foi só aos 19 anos, no segundo ano de faculdade, que aprendi, de facto, a costurar na máquina que herdei, ensinada, desta vez, pela minha mãe.

Foi em 2022, num semestre de *Erasmus* em Berlim, que tive pela primeira vez a oportunidade de juntar a arquitetura e a costura num só projeto. O trabalho consistia em documentar um lugar – eu escolhi uma feira de segunda mão, em *FehrbellinerPlatz*. Durante vários fins de semana, depois da hora de fecho da feira, recolhi os objetos esquecidos ou abandonados no chão pelos vendedores e, no final, transformei um saco de tecido encontrado por baixo de uma das bancas num painel onde mapeei a minha pesquisa, bordando nele a planta da feira e afixando nela cada objeto recolhido. [0.1] Até esse momento, a arquitetura e a costura tinham surgido apenas como dois interesses que existiam em simultâneo, mas que ocupavam espaços distintos do meu trabalho, nunca se cruzando.

Não tenho a certeza se juntar estes dois interesses numa investigação seja totalmente do meu interesse. Se neste momento a costura funciona como um escape da arquitetura e vice-versa, não sei como é que essa relação evoluiria estando os dois conectados. O que eu sei, porém, é que o que mais me interessa nas duas áreas é o processo, mais do que os projetos propriamente ditos. Sei, também, que entre o processo de ambas as áreas, há inúmeras aproximações, começando por serem as duas áreas cujo objetivo é, acima de tudo, produzir algo para as pessoas.

Estudar na “Escola do Porto” implica ter sido ensinada uma metodologia muito baseada na importância dos métodos analógicos de pensar e representar arquitetura: o desenho e a maquete. O que eu aprendi em Berlim foi que esses nem sempre são necessariamente os únicos meios apropriados para o fazer. A multiplicidade de contextos com que a arquitetura é confrontada poderá ser traduzida na multiplicidade de processos utilizados para os interpretar e compreender, assim como pensar e projetar. Afinal, também o têxtil é um método analógico de expressão.

Pode a prática arquitetónica ser informada pela prática têxtil? Pode o têxtil ser um método de representação válido na arquitetura? Que técnicas poderiam ser utilizadas para o fazer? Talvez seja importante pensarmos nas ferramentas de processo e representação arquitetónica não como algo que pode ser incutido a qualquer arquiteto ou estudante de arquitetura, mas como algo profundamente individual e resultado de uma experimentação pessoal. Porque a arquitetura é uma área que trabalha com as mais variadas e imprevisíveis situações, é importante trabalhar também com uma variedade de processos, materiais e técnicas.

(Novembro 2023)

[0.1] *FehrbellinerPlatz*, Painel bordado e fotografia pela autora, Berlim, 2022

introdução

O encontro com outras artes certamente reforça a sensibilidade do arquiteto para a essência poética de sua própria forma de arte.¹

Esta investigação resulta da interseção entre dois interesses pessoais – a arquitetura e a costura. Ainda que, como alguém que trabalha com ambas as disciplinas, consiga estabelecer um conjunto de relações e aproximações a nível conceptual e processual entre o têxtil e a arquitetura, as ferramentas de representação e criação em arquitetura são ainda muito baseadas na representação das suas características visuais e formais, descurando, muitas vezes, não só as suas qualidades táteis, como também a percepção e experiência no espaço dos seus utilizadores.

As publicações mais recentes têm focado a sua atenção na integração de têxteis em projetos arquitetónicos, tal como evidenciado na revista *Architextiles*, publicada pela *Architectural Design* em 2006 e em *Textile Architecture*, de Sylvia Kruger, publicado em 2009 . Na revista *On Site – Architecture and Sewing*, em 2009, é explorada a relação do têxtil com a arquitetura, apresentando uma maior diversidade de abordagens, apesar de continuarem, na sua maioria, focadas no sua aplicação em projetos de arquitetura. Desta publicação destaca-se, porém, o artigo *Ask Her What She Makes – Reflections on Architecture and Sewing*, de Jill Bambury, onde a autora estabelece várias pontes entre a arquitetura e a costura, começando por questões de carácter construtivo, e cruzando-as com o mundo da moda e alta-costura. A questão central do artigo é, no entanto, a forma como o saber coser pode influenciar a

¹ - Juhani Pallasmaa, *Essências* (São Paulo: Gustavo Gili, 2018). 90.

prática arquitetônica. Abordando a domesticidade da costura, bem como as questões de gênero que separam as duas áreas, Bambury reconta a sua própria história pessoal para explorar essa hipótese, afirmando que a “arquitetura e a costura, como tópico, apresentam muitas costuras invisíveis, relações implícitas, mas não desenvolvidas; sentidas, mas postas de parte; pessoais, mas ignoradas”.² Foi precisamente sobre essas costuras invisíveis que, nesta investigação, se estudou e desenvolveu.

Nesta investigação pretende-se explorar o espaço que as técnicas têxteis (com particular enfoque na área de costura) podem ocupar na arquitetura, quer como ferramentas de análise e experimentação, na fase processual do projeto arquitetônico, quer como ferramentas de representação, na fase de comunicação do projeto. Assim, com recurso a experimentações práticas, pretende-se responder à questão central da investigação: **De que forma nos poderemos apropriar do têxtil como uma ferramenta de análise, pensamento e representação em arquitetura?**

Para melhor balizar a componente teórica da investigação, são ainda colocadas outras duas outras questões paralelas, que serão discutidas nos dois capítulos iniciais do documento, recorrendo a uma revisão bibliográfica: **Que relações temáticas, conceptuais e processuais existem entre o têxtil e a arquitetura? De que forma se cruzaram as duas disciplinas ao longo da história?**

Desta forma, pretende-se com esta investigação contribuir para uma maior diversidade de formas de pensar e fazer a arquitetura, promovendo discursos transdisciplinares - neste caso, com o têxtil.

Os textos apresentados nesta dissertação foram pensados como sendo ensaios temáticos autónomos, sem uma necessária linearidade causal, não se encontrando organizados cronologicamente,

2 - Jill Bambury, "Ask her what she makes," *On Site Review*, no. 8 (2002). 45.

pretendendo-se, desta forma, traçar uma narrativa de sucessivas aproximações e afastamentos entre a arquitetura e o têxtil, moldada pela organização dos textos, e dos temas e conceitos neles explorados. Por se tratarem temas relativos à memória e experiências pessoais, os textos foram escritos recorrendo, frequentemente, ao uso da 1ª pessoa do singular.

A presente dissertação encontra-se dividida em três partes distintas: uma primeira parte onde, através de uma aproximação temática, será criada uma plataforma comum entre as disciplinas; uma segunda parte onde serão revisitadas as relações históricas e culturais entre o têxtil e a arquitetura; e uma terceira parte onde será apresentada e discutida a pesquisa prática.

Na primeira parte, **Alinhavar**, é realizado um enquadramento teórico onde a partir da minha experiência ao trabalhar com ambas as disciplinas, e com base em textos de Juhanni Palasmaa, Gilles Deleuze e Felix Guattari, são exploradas relações entre o têxtil e a arquitetura a nível linguístico, conceptual e processual. Estas pontes servirão como base para evidenciar os conceitos e abordagens que serão explorados na terceira parte, na componente prática da dissertação.

Após traçada uma aproximação conceptual entre as disciplinas, na segunda parte da dissertação, **Coser**, são explorados os momentos de interseção e autonomização entre a arquitetura e o têxtil. Através da leitura de autores como Larry Shiner, Richard Sennett e Rozsika Parker, é estudado o estatuto, tanto do têxtil, como da arquitetura, no sistema das artes, de maneira a compreender a eventual separação entre as artes e os ofícios. Pretende-se, ainda, através desta análise, contrapor o atual carácter doméstico do têxtil, com o carácter público da arquitetura. Neste capítulo, são analisados, também, os momentos de convergência do têxtil na teoria e história da arquitetura, partindo

do *Princípio do Revestimento*, proposto por Gottfried Semper, e os seus sucessivos desenvolvimentos e apropriações por outros autores, como Alois Riegl e Adolf Loos, culminando numa análise da relação entre a arquitetura moderna e o conceito de moda, através da leitura de textos de arquitetos como Le Corbusier e Walter Gropius e Mark Wigley.

Por fim, na terceira e última parte da dissertação, **Rematar**, é discutida a componente prática da investigação. Ainda que seja apresentada no final da dissertação, é importante notar que a componente prática foi realizada a par da componente teórica, não sendo independente desta.

Como referência metodológica, foi utilizado o trabalho dos Space Transcribers, que focam a sua atividade no desenvolvimento de processos de mapeamento e operações *in-situ*, assim como o trabalho e produção de Fernando P. Ferreira, que trabalha o têxtil como uma ferramenta de *story-telling* e Liz Kueneker, que explora o têxtil como uma ferramenta de representação da memória coletiva.

Esta experimentação prática surge, então, como uma oportunidade de reflexão sobre os temas tecidos ao longo da pesquisa teórica, abordando-os através da análise e reinterpretação de dois casos de estudo - a Livraria Centésima Página e os espaços verdes da cidade de Braga, identificados no Plano Diretor Municipal. Recorrendo a uma experimentação criativa, com recurso a técnicas do têxtil como a costura, *quilting*, *patchwork* e tinturaria natural, temáticas como a memória individual e coletiva, as experiências dos utilizadores nos espaços arquitetónicos, e a taticidade da arquitetura são traduzidas na criação de uma peça artística.

A adoção de uma *practice-based research*, nesta investigação, demonstra-se como essencial na promoção de atitudes transdisciplinares, colocando em evidência a potencialidade do têxtil

como uma ferramenta de análise, pensamento e representação *site-specific*, capaz de representar não só características materiais, como também imateriais, da arquitetura.

1. alinhar

a·li·nha·var

v.t.

1. Fazer alinhavo em;

2. [Figurado] Fazer à pressa;

3. Esboçar;

4. Dar os primeiros passos para.¹

1.1 Arquitetura, Têxtil e Textos

A palavra arquitetura deriva do grego *arkhétékhton*, uma junção de *arkhé* (primeiro) com *tékhton* (construtor). Já têxtil, deriva do latim *textilis* e tecido do latim *texere* (do qual deriva também a palavra texto). Tanto *textilis* como *texere*, provêm de *texō* (tecer), que por sua vez tem origem no indo-europeu *tek*, significando fazer, ou produzir. Numa análise etimológica superficial dos termos, tanto arquitetura, como têxtil (e texto) parecem ter origem no mesmo conceito – o fazer.

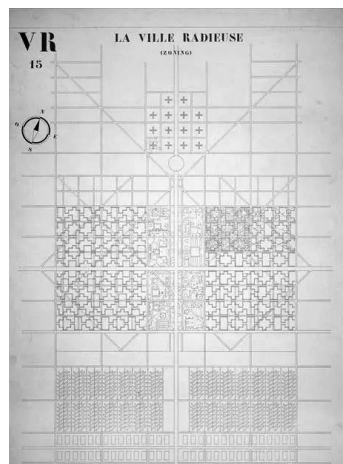
Uma das mais relevantes relações entre arquitetura e têxtil é apresentada no século XIX por Gottfried Semper em *Die vier Elemente der Baukunst* (1851) e *Der Stil in der Technischen und Tektonischen Künsten oder Praktischen Ästhetik* (1860-1963). O autor considera que a origem da construção - ou da arquitetura - coincide com a origem do têxtil,² baseando-se nas técnicas de construção primordiais da parede que seria produzida utilizando métodos muito semelhantes aos da tecelagem. Esta proximidade entre as duas disciplinas é reforçada ao relacionar a origem e os significados das palavras alemãs *Wand* (parede) e *Gewand* (vestuário), bem como *Decke* (cobertura, teto), *Bekleidung* (roupa, revestimento), *Schranke* (barreira, cancela), *Zaun* (cerca) e *Saum* (bainha). Para Semper, esta relação entre as palavras não se trata de uma simples coincidência, mas sim de uma clara confirmação das origens têxteis que se encontram na arquitetura.

Numa abordagem mais recente, é publicado em 2006 pela *Architectural Design*, a publicação com o título *Architextiles* – uma junção dos termos *Architecture* e *Textiles*. Como editor convidado, Mark Garcia,

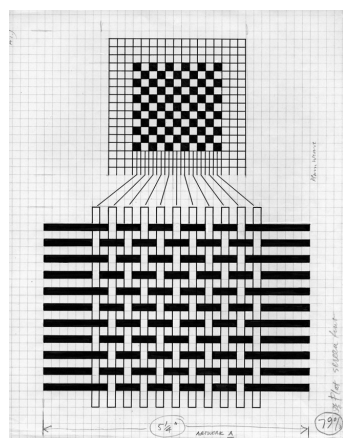
[1.1] Termos coincidentes nos livros *Vocabulário Técnico e Crítico de Arquitetura* (2002) e *O Grande Livro da Costura* (1979). Colagem pela autora, 2024. (página anterior)

1 - alinhavar, em Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, <https://dicionario.priberam.org/alinhavar> [consultado em 8-01-2024]. (folha anterior)

2 - Gottfried Semper, *Style. Style in the technical and tectonic arts or practical aesthetics, Texts & Documents*, (Los Angeles: Getty Research Institute, 2004). 247.



[1.2] La Ville Radieuse, Le Corbusier, 1930



[1.3] Representação Gráfica do Tafetá, Anni Albers, 1965

na sua introdução ao tema, explicita de novo a ligação etimológica entre ambos os termos. Agora em inglês, Garcia defende *textile* (tecido/têxtil), *technology* (tecnologia), *text* (texto), *texture* (textura), *connection* (conexão) e *context* (contexto) como sendo todos termos derivados da palavra indo-europeia *tek* que, por sua vez, está na origem da palavra arquitetura. Elabora também que tanto *technology* (tecnologia) como *textile* (têxtil) derivam do latim *texere* (tecer, construir). Já *fabric* (tecido), por outro lado, origina do latim *fabre* (fazer, fabricar).³ Em português não existe uma distinção clara *textile* e *fabric*, podendo as duas ser usadas para significar tecido.

Atualmente, a relação linguística entre arquitetura e têxtil consiste principalmente num conjunto imenso de analogias e metáforas que conectam e aproximam conceitos entre as duas áreas. Ao cruzarmos os termos do glossário do *Grande Livro de Costura* (1976) - um dos mais emblemáticos manuais de costura - e do *Vocabulário Técnico e Crítico da Arquitetura* (2005), são inúmeros os termos em comum que se conseguem encontrar. [1.1] É extremamente habitual ouvirmos termos relativos a práticas têxteis, como a tecelagem e a costura, serem utilizados para descrever situações ou estratégias de intervenção na arquitetura. Isto acontece com maior frequência na área do urbanismo, pela fácil comparação da cidade a uma malha ou tecido (urbano), [1.2, 1.3] mas acontece também, por exemplo, ao chamar de remendo para descrever - habitualmente de forma negativa - as pequenas e rápidas intervenções feitas nos edifícios e ao chamar de trama, o fio que na tecelagem se faz passar pela urdidura, ao padrão com que se faz o preenchimento nos desenhos de arquitetura. Na exposição *Habitar Lisboa*, com curadoria de Marta Sequeira e inaugurada em Outubro de 2023 na Garagem Sul, Inês Lobo, Ricardo Bak Gordon e Ricardo Carvalho apresentam, com o projeto da *Quinta das Conchinhas*,

3 - Mark Garcia, "Architecture + Textiles = Architextiles," *Architectural Design* 76, no. 6 (2006). 6.

o conceito de *Cerzir*, em que assemelham, na arquitetura, o ato de criar espaços públicos em zonas socialmente problemáticas, ao ato de, na costura, remendar uma peça de roupa. [1.4, 1.5]

Apesar desta constante apropriação de termos relacionados ao têxtil pela arquitetura, os motivos pelos quais esse empréstimo acontece não são frequentemente explorados. Aliás, quem está familiarizado com as duas disciplinas percebe que, muitas vezes, os conceitos adotados são, por falta de bom entendimento do seu significado original, distorcidos.

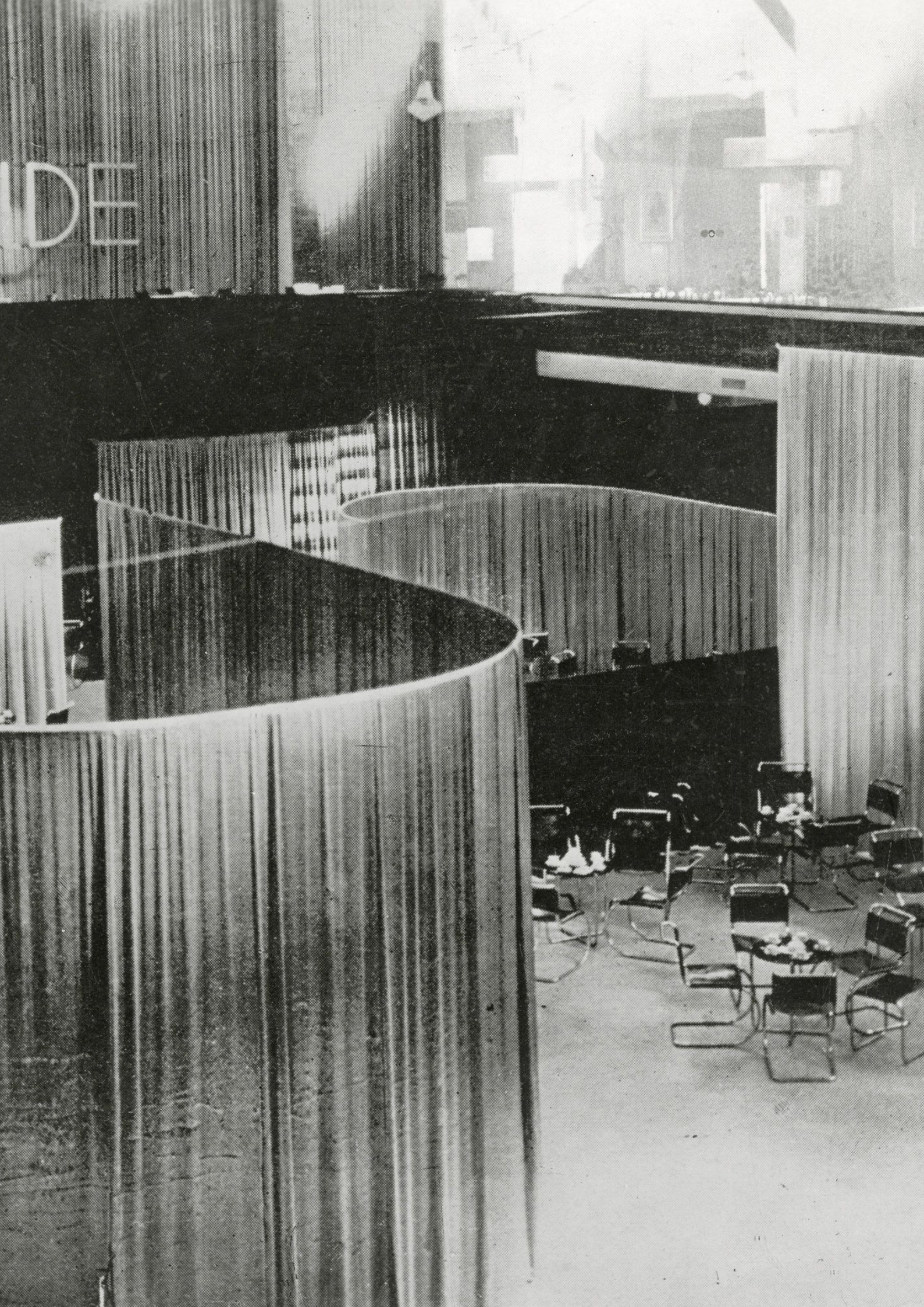
Mas, se a aproximação entre as duas disciplinas é passível de ser feita na linguagem, deverá haver também uma aproximação passível de ser feita a nível processual. Se os processos entre a arquitetura e o têxtil fossem assim tão dissimilares, talvez não fosse tão simples e tão comum o uso da enorme quantidade de metáforas e analogias apresentadas. Se ambos os termos derivam do 'fazer', quais são, de facto, as semelhanças entre o 'fazer' arquitetónico e o 'fazer' têxtil, e como poderemos aproximar as duas disciplinas para além da língua?



[1.4] Exposição *Habitar Lisboa*, Garagem Sul, 17 Out 2023 -28 Abr 2024



[1.5] *Quinta das Conchinhas* (Concurso, 1º Lugar), Inês Lobo, Ricardo Bak Gordon e Ricardo Carvalho, 2023



1.2 Sedentarismo e Nomadismo

If the nature of architecture is the grounded, the fixed, the permanent, then textiles are its very antithesis.⁴

[1.5] Café *Samt und Seide*, Mies van der Rohe e Lilly Reich, Berlim, 1927. (página anterior)

Anni Albers, em 1957, escreve que tanto o têxtil como a arquitetura tinham, inicialmente, o mesmo propósito: abrigar.⁵ Apesar do objetivo ser coincidente, a maneira como este é atingido é completamente oposta: o têxtil responde à necessidade de fornecer um abrigo ambulante, nômada, ao passo que a arquitetura responde à necessidade de fornecer um abrigo fixo, sedentário.

Os conceitos de sedentarismo e nomadismo são explorados por Gilles Deleuze e Félix Guattari, no 14º “Planalto” de *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia 2*, publicado em 1980. Para os autores, o sedentarismo corresponde ao que apelidam de espaço estriado, e o nomadismo ao que apelidam de espaço liso. O espaço estriado consiste na demarcação de um espaço, e à imposição nele de um conjunto de coordenadas que o organizam. Assim, o espaço estriado é organizado segundo um conjunto de características quantitativas que o definem, demarcam e, conseqüentemente, estratificam.

Por outro lado, o espaço liso é ausente de métrica. Apesar do nome, o espaço liso não é necessariamente homogêneo - ele é, na verdade, configurado por diferenças qualitativas dentro do próprio espaço, ao invés de quantitativas. Essas diferenças dentro do plano não são consideradas como objetos independentes ao plano, mas sim como características da sua configuração.

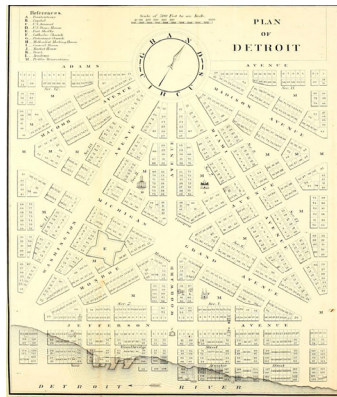
Para exemplificar a diferença entre estes dois tipos de abordagens,

4 - Anni Albers, "The Pliable Plane: Textiles in Architecture," *Perspecta* 4 (1957). 36.

5 - Albers, "The Pliable Plane: Textiles in Architecture." 36.

Deleuze e Guattari recorrem ao exemplo da cultura dos *Inuit*, escrito por Carpenter, Varley e Flaherty (1959):

Of course, what appeared to me as a monotonous land was, to the Aivilik, varied, filled with meaningful reference points. When I travel by car I can, with relative ease, pass through a complex and chaotic city, Detroit, for example, by simply following a handful of highway markers. I begin with the assumption that the streets are laid out in a grid and the knowledge that certain signs mark my route. Apparently the Aivilik have similar, though natural, reference points. By and large, these are not actual objects or points, but relationships between, say, contour, type of snow, wind, salt air, ice crack. I can best explain this with an illustration: two hunters casually followed a trail which I simply could not see, even when I bent close to scrutinize it; they did not kneel to examine it, but stood back, examining it at a distance.⁶



[1.7] Plano de Detroit de Woodward, 1817.

Assim, compreende-se que estas duas formas de espaço não são, portanto, estruturas objetivas do mundo, mas sim o resultado da forma como escolhemos organizar a nossa própria experiência nele. A cidade de Detroit não foi planeada arbitrariamente: todo o desenho urbano é feito com base num conjunto de ideais e pré-conceções sobre como se deve habitar num terreno (ou seja, sobre como experienciamos o mundo). [1.7] Da mesma forma, o terreno habitado pelos *Inuit* também poderia, com a mesma facilidade, ter sofrido processos de organização e estruturação do espaço – a ausência desta atitude é, também, um reflexo da forma como escolhem experienciar o espaço.

Estes dois espaços, apesar de opostos, só existem na realidade em mistura, e as relações que estabelecem entre si são caracterizadas pelos autores segundo um conjunto de modelos.

O Têxtil é utilizado para descrever o primeiro dos modelos apresentados, o modelo tecnológico. Para Deleuze e Guattari, o tecido⁷ considera-se como estriado por natureza, uma vez que é constituído

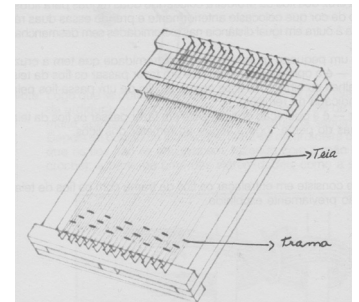
por uma grelha formada por dois tipos de elementos que se cruzam perpendicularmente, sendo um dos elementos – a urdidura - fixo, e o outro elemento - a trama - móvel. [1.8] Depois de serem montados os fios da urdidura no tear, os fios da trama são passados entre estes - ora por cima, ora por baixo – criando o tecido. Este processo implica, não só, que na direção da urdidura o comprimento do tecido possa ser infinito e que na direção da trama tenha uma largura pré-definida (de acordo com a dimensão do tear e da teia montada), mas também que o tecido resultante tenha obrigatoriamente um lado certo e um lado avesso (onde são escondidos os nós dos remates da trama). [1.9]

É importante referir que não é apenas na obra de Deleuze e Guattari que a tecelagem é utilizada como metáfora para descrever o espaço estriado: Platão, em *O Político* recorre à tecelagem como uma analogia para a arte política. Para Platão, da mesma forma que na tecelagem a trama e a urdidura desempenham papéis diferentes, interagindo entre si de uma forma estruturada e organizada, também num Estado os cidadãos diferem entre si, agindo em conjunto para valorizar o todo. Assim, tanto a arte da tecelagem, quando a arte política são o resultado de um balanço entre o indivíduo (fibras/cidadãos) e o coletivo (tecido/Estado).⁸

Já Descartes, em *Regras para a Direção do Espírito*, descreve a tecelagem e a contagem como a preparação ideal para o pensamento filosófico, afirmando que:

We must not take up the more difficult and arduous tasks immediately, but must first tackle the simplest and least exalted arts, and especially those in which order prevails – such as weaving or carpet making, or the more feminine arts of embroidery,⁹ in which threads are interwoven in an infinitely varied pattern.¹⁰

Pelo contrário, o feltro, que é criado através de um sucessivo



[1.8] Trama e Teia (urdidura) no tear



[1.9] Anni Albers a tecer. Fotografia de Helen M., EUA, 1937.

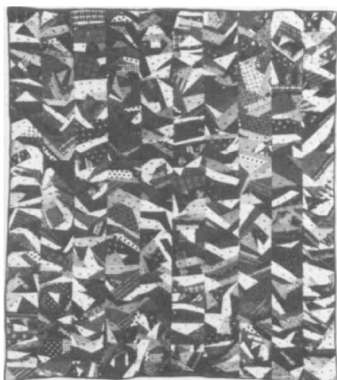
6 - Carpenter, Varley, Flaherty. *Eskimo Realities*. 1959. P. 21. Citado em Henry Somers-Hall, "The Smooth and the Striated," in *A Thousand Plateaus and Philosophy*, ed. Henry Somers-Hall, James Williams, and Jeffrey Bell (Edinburgh University Press, 2018). 255-256.

7 - Considera-se "tecido" o resultado da tecelagem (termo definido no glossário).

8 - Eve Browning, "Weaving and Practical Politics in Plato's Statesman," *The Southern Journal of Philosophy* 29 (2010). 203.

9 - A ideia do bordado (e do têxtil) como algo feminino é abordada com mais pormenor no ensaio 2.1 *Artes ou Ofícios*.

10 - Descartes, "Regras para a Direção do Espírito", 1701. Citado por Somers-Hall, "The Smooth and the Striated." 247.



[1.10] Quilt

emaranhar de fibras, por ser infinito em qualquer direção e não ter um lado certo nem avesso, ou um centro, é, na sua origem, nomádico – um espaço suave e livre de elementos fixos. Apesar de ser constituído por elementos individuais e heterogêneos (naturalmente, as fibras que o compõem diferem entre si), a superfície que estes elementos formam é uniforme.

Deleuze e Guattari recorrem também à dicotomia entre *tricot* e *crochet*, e bordado e *patchwork*. [1.10] Para os autores, o *tricot* assemelha-se à tecelagem, sendo que as duas agulhas, no *tricot*, assumem o papel do tear. Desta forma, a malha resultante deste processo configura um espaço estriado, por ter as mesmas características de um tecido. Já o *crochet*, é descrito como possível de prolongar em todas as direções, à semelhança do feltro.¹¹ Este exemplo não é tão claro quanto a oposição entre o tecido e o feltro, uma vez que o *crochet*, apesar de ser mais instintivo e maleável que o *tricot*, ao contrário do feltro, possui um lado certo e avesso. Deleuze e Guattari descrevem ainda o bordado como uma arte sedentária, por ser composto por um tema ou motivo central, ao contrário do *patchwork*, que por ser composto por várias peças, normalmente retalhos, e sucessivas e (potencialmente infinitas) adições, é de origem nómada:

She had been working on it for fifteen years, carrying about with her a shapeless bag of dingy, threadbare brocade containing odds and ends of colored fabric in all possible shapes. She could never bring herself to trim them to any pattern; so, she shifted and fitted and mused and fitted and shifted them like pieces of a patient puzzle-picture, trying to fit them to a pattern or create a pattern out of them without using her scissors, smoothing her colored scraps with flaccid, putty-colored fingers.¹²

A arquitetura, tal como o tecido, é também, segundo a definição de Deleuze e Guattari, uma arte estriada por natureza.¹³ A principal

11 - Gilles Deleuze and Félix Guattari, A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia, 5ª Edição ed. (London: University of Minnesota, 2005). 475-477

12 - William Faulkner, Sartoris (New York: Random House, 1956). 151

característica de um espaço estriado é a sua ordenação, e a prática arquitetônica prende-se fundamentalmente com a organização, manipulação e delimitação do espaço: Juhani Pallasmaa, em *Essências* (2018), escreve que as “estruturas arquitetônicas (...) domesticam o espaço para a ocupação humana ao transformarem espaços anónimos, uniformes e indefinidos, em lugares distintos e com significância humana”,¹⁴ ou seja, a arquitetura transforma o espaço liso, em espaço estriado. Também Fernando Távora caracteriza o arquiteto como sendo “por excelência, um criador de formas, um organizador do espaço”.¹⁵ [1.11] O arquiteto é, portanto, um agente do espaço estriado, e a sua prática rejeita a imprevisibilidade e espontaneidade para favorecer a medida e a regra.¹⁶ Aliás, segundo Vitruvius, a métrica, a regra e a proporção são imprescindíveis à criação arquitetônica, estando na base da sua conceção de arquitetura, afirmando que “a arquitetura depende da ordem, da disposição, da eurytmia, simetria, propriedade e economia”.¹⁷

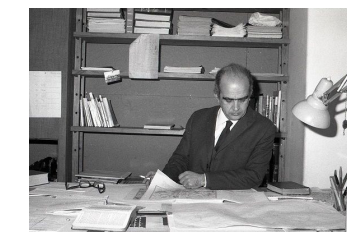
Existem, porém, formas de fazer arquitetura que se afastam do espaço estriado e fazem uso de princípios nomádicos. Se considerarmos o propósito primordial da arquitetura de fornecer abrigo, e nos afastarmos do propósito de organizar e delimitar o espaço, conseguimos encontrar formas de arquitetura nómadas segundo a definição antropológica. A manifestação mais elementar dessa arquitetura é, naturalmente, **a tenda**.¹⁸ Apesar da montagem de uma tenda organizar e delimitar momentaneamente o território, essa é uma consequência do seu propósito principal: o de fornecer abrigo contra os elementos naturais. Assim que termina a necessidade de ter um local abrigado, a tenda é desmontada e guardada, ou transportada para o próximo local onde será necessária.

13 - Deleuze and Guattari, A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. 402

14 - Pallasmaa, *Essências*. 14.

16 - The Funambulist, "Processes of smoothing and striation of space in urban warfare," The Funambulist 23.12.2010, 2010, <https://thefunambulist.net/editorials/philosophy-processes-of-smoothing-and-striation-of-space-in-urban-warfare>.

17 - Vitruvius, The ten books on architecture (New York: Dover, 1914). P. 13



[1.11] Fernando Távora no seu escritório.

15 - Fernando Távora, Da organização do espaço, 2ª ed ed., Textos Teóricos, (Porto: ESBAP Curso de Arquitectura, 1982). 73.

18 - Deleuze and Guattari, A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. 561



[1.12] Tenda de campismo



[1.13] Tenda Negra tibetana



[1.14] Ger mongol

Considera-se a tenda uma estrutura temporária, móvel, constituída por uma estrutura de varas de suporte, sobre a qual é disposta uma cobertura flexível. O têxtil é um dos elementos principais na constituição de uma tenda, podendo assumir várias formas: nas tendas de campismo, para os nómadas casuais, é comum surgir sob a forma de fibras sintéticas, leves e resistentes à água, como o poliéster ou o nylon. [1.12] Já em comunidades tradicionalmente nomádicas, existem dois tipos principais de tenda - a tenda negra, encontrada principalmente no Médio Oriente e na Ásia e o *ger* da Mongólia.

O modelo de tenda negra, de estrutura retangular, é o modelo utilizado por um grande número de comunidades nomádicas de deslocções sazonais, principalmente no Médio Oriente, mas adotada também por comunidades europeias e asiáticas. As coberturas destas tendas, que são bastante pesadas e difíceis de transportar, são desenvolvidas costurando tiras de tecido criado com as fibras do pêlo dos animais, frequentemente cabras (no Médio Oriente), ou iaques (no Tibete).¹⁹ [1.13]

Por outro lado, os *gers* das comunidades nómadas da Mongólia, que são descritos como sendo mais confortáveis do que a tenda negra, são estruturas circulares cuja cobertura não é feita com tecido como a das tendas negras, mas sim com cerca de 5 camadas de feltro criado a partir de fibras de pelo de ovelha, iaques ou cabras, de tradicionalmente cor branca. Por os nómadas mongóis se deslocarem várias vezes por ano, os *ger* são fáceis de movimentar, sendo leves e de rápida montagem e desmontagem. [1.14]

O tecido, apesar de caracterizado por Deleuze e Guattari como sedentário, tem, tal como a arquitetura, a capacidade de assumir características nómadas. Aliás, o tecido surge, precisamente, como uma resposta à necessidade de criar um abrigo nómada – **a roupa**.

19 - Angela Manderscheid, "The Black Tent in Its Easternmost Distribution: The Case of the Tibetan Plateau," Mountain Research and Development 21, no. 2 (2001), <http://www.jstor.org/stable/3674156>.

A roupa é, e sempre foi, de natureza têxtil, e apesar do processo de criação de uma peça de roupa, desde o tecer do tecido à costura da peça final, ser um processo que claramente requer método e medida, e, portanto, segundo a definição de Deleuze e Guattari, se classificar como sedentário, o seu fim é claramente o de criar algo nómada. Assim, se do resultado da tecelagem resulta um objeto sedentário, podemos pensar que do resultado da costura resulta um objeto nomádico.

Porém, o têxtil responde a outras necessidades para além do "abrigo", assumindo, também, um lugar central na esfera doméstica.²⁰ Às suas características térmicas, isoladoras e móveis, juntam-se características decorativas: o têxtil deixa de servir apenas para vestir o corpo e passa também a "vestir" a arquitetura sob a forma de cortinas, roupa de cama, tapetes e toalhas. Apesar de associado à arquitetura, o caráter mutável do têxtil não deixa de ser uma das suas principais características: por exemplo, as cortinas são abertas ou fechadas de acordo com a luz que se quer deixar entrar em casa e a roupa de cama é trocada regularmente, quer por motivos térmicos, por ser necessária roupa mais quente, quer por motivos higiénicos por ser necessária a sua lavagem, ou até mesmo por motivos estéticos por se querer uma cor ou padrão diferente para adornar o quarto.

Contudo, quando pensados em conjunto com o projeto arquitetónico, os têxteis podem assumir um papel organizador na arquitetura, mais do que decorativo: Mies van der Rohe colabora, ao longo dos anos 20, com a designer e arquiteta alemã Lilly Reich²¹ para desenharem um sistema de cortinas que atuava como um sistema de paredes moldáveis, libertando o têxtil do seu caráter decorativo e transformando-o num elemento arquitetónico e organizador do espaço. Este sistema foi aplicado em várias obras, como o Café *Samt*

20 - Albers, "The Pliable Plane: Textiles in Architecture." 39.

21 - M. McQuaid, M. Droste, and Museum of Modern Art, Lilly Reich, Designer and Architect (Museum of Modern Art, 1996). 10.

und Seide (Berlim, 1927) [1.15] e a Casa Tugendhat (Brno, 1928-30) [1.16].²²

Para Deleuze e Guattari:

Among sedentaries, clothes-fabric and tapestry-fabric tend to annex the body and exterior space, respectively, to the immobile house: fabric integrates the body and the outside into a closed space. On the other hand, the weaving of the nomad indexes clothing and the house itself to the space of the outside, to the open smooth space in which the body moves.²³

Assim, compreende-se que os conceitos de sedentarismo e nomadismo não são mutuamente exclusivos, nem representam características inerentes aos objetos, técnicas e materiais, mas sim o resultado da maneira como estes são abordados. Desta forma, quando o têxtil surge em cruzamento com a arquitetura, tem o poder de transformar a arquitetura (sedentária por natureza), em algo mais nômada. Por outro lado, quando o têxtil surge na arquitetura como uma adição posterior, a arquitetura tem o poder de o domesticar e transformar em algo mais sedentário.

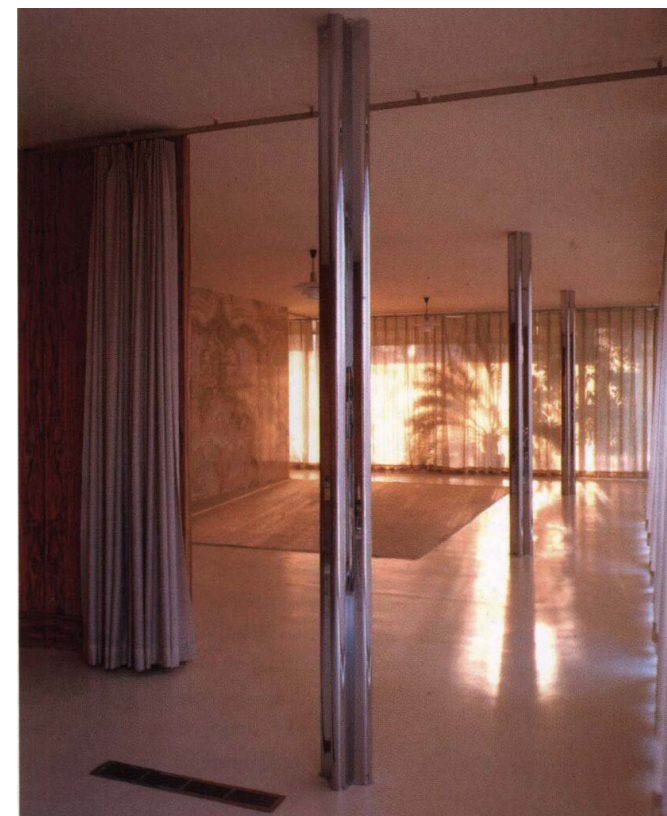
Pensar na arquitetura em diálogo com o têxtil é, então, pensar numa versão da arquitetura menos estriada, menos sedentária.

22 - McQuaid, Droste, and Art, Lilly Reich, Designer and Architect. 25.

23 - Deleuze and Guattari, A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. 476.



[1.15] Café Samt und Seide, Mies van der Rohe e Lilly Reich, Berlim, 1927



[1.16] Casa Tugendhat, Mies van der Rohe e Lilly Reich, Brno, 1928-30



1.3 Recordar, Pensar, Fazer

Para Juhani Pallasmaa “as estruturas arquitetônicas facilitam a memória” e “a mera imagem de uma pirâmide [egípcia] marca e concretiza o tempo”.²⁴ Para o autor, as memórias estão vinculadas principalmente a espaços e locais, que por sua vez invocam pessoas e eventos. Todavia, a memória não é objetiva: a ela associado está um conjunto de significados, valores e vivências intrinsecamente pessoais que a moldam, e que moldam também, consequentemente, a forma como vivemos o mundo.

[1.17] Quarto de infância, fotografia da Irene Perry, 2002 (página anterior)

(...) o mundo vivenciado é, em essência, acientífico, se for medido pelos critérios da ciência empírica oriental. Na verdade, o mundo vivenciado está mais próximo da realidade dos sonhos do que de qualquer descrição científica. A fim de distinguir o espaço vivenciado do espaço físico e geométrico, podemos chamar-lhe de espaço existencial. O espaço existencial e vivenciado estrutura-se na base dos significados, intenções e valores refletidos sobre ele por um indivíduo, seja de modo consciente, seja inconsciente; assim, o espaço existencial possui uma característica única e interpretada por meio da memória e da experiência do sujeito.²⁵

Pallasmaa refere ainda que “(...) coletividades, e mesmo nações, compartilham certas experiências de espaço existencial que constituem as suas identidades coletivas e seu senso de união”.²⁶ Se, como o autor, considerarmos as estruturas arquitetônicas como estruturadoras da memória (individual e coletiva), e, portanto, da nossa percepção do mundo, então a arquitetura torna-se também num elemento estruturador do espaço existencial. Ora, se esse espaço existencial é tido como acientífico e como um reflexo das vivências pessoais de um indivíduo, a forma como analisamos e refletimos sobre esse espaço deve

24 - Juhani Pallasmaa, *Essências* (São Paulo: Gustavo Gili, 2018). 17

25 - Pallasmaa, *Essências*. 23.

26 - Pallasmaa, *Essências*. 24.

ser um reflexo dessa individualidade. O desenho técnico arquitetónico, apesar de adequado para analisar concretamente - ou cientificamente - o espaço físico e geométrico, não consegue, por si só, transmitir as características menos concretas do espaço existencial.

Leon Battista Alberti, em *De Re Aedificatoria* (1452) estabelece o conceito do arquiteto como distinto do artífice, sendo que o trabalho do arquiteto se basearia na conceção do projeto arquitetónico, e não na sua edificação. Assim, o desenho de projeto, para Alberti, surge como um instrumento cujo propósito é o de transmitir de maneira rigorosa os detalhes do projeto, de forma a assegurar a sua devida execução. O propósito deste desenho técnico, portanto, não é, nem nunca pretendeu ser, o de pensar e representar o espaço experienciado, mas sim o espaço geométrico.

Entre o desenho de um pintor e o de um arquiteto há esta diferença: aquele esforça-se por mostrar relevo com sombreados, linhas e ângulos reduzidos; o arquiteto, rejeitando os sombreados, num lado coloca o relevo obtido a partir do desenho da planta, e noutro lado apresenta a extensão e a forma de qualquer fachada e dos flancos, mediante linhas invariáveis e ângulos reais, como quem pretende que a sua obra não seja apreciada em perspetivas aparentes, mas sim observada em dimensões exatas e controladas.²⁷

Patricia Cain distingue a linha desenhada em dois tipos opostos: a linha gestual e a linha não gestual.²⁸ Em *Making. Anthropology, Archeology, Art and Architecture* (2013), Tim Ingold exponencia esta ideia ao descrever os desenhos compostos por linhas não gestuais como desenhos que “fazem declarações sobre o que deve ser, ou o que foi feito” e os desenhos compostos por linhas gestuais como desenhos que “resultam de coisas (incluindo corpos), ao invés de fazerem declarações sobre elas” Assim, e por estabelecerem uma relação “ótica, e não háptica” com o mundo, considera-se o desenho técnico de arquitetura

como um desenho constituído por linhas não gestuais e desprovido de sentimento, contrariamente ao esboço e ao esquisso, que podem ser considerados como desenhos constituídos por linhas gestuais, ou seja, moldados pelo sentimento.²⁹

O desenho à mão livre é, então, tido como uma componente fundamental do processo arquitetónico por permitir, precisamente, um registo mais sensível e subjetivo dos espaços. Para Joaquim Moreno, este tipo de desenho, influenciado por diversas escolhas autorais, representa uma busca por uma unidade significativa, a construção de um projeto pessoal e uma elaboração de significados visuais que testem um máximo de previsões, possibilidades e limites.³⁰

Mas, apesar de, segundo Pallasmaa, a arquitetura ser um elemento estruturante da memória coletiva, desta memória (e identidade) coletiva, naturalmente, não fazem parte apenas os elementos espaciais e arquitetónicos - para além destes, elementos como a língua, a música e a arte contribuem também para a construção desse coletivo.

Sobre o fazer manual têxtil, Rute Rosas, a propósito do encontro internacional *Ponto – Textile Art in Perspective*, realizado em Arraiolos, em 2021, escreve que:

O fazer manual têxtil existe em virtude do movimento temporal geracional migratório das raízes culturais, enquanto património, tradição e memória a ser preservada. Este saber fazer não atravessa apenas as gerações, cumprindo e respeitando as tradições, como também se desenvolve e expande à medida que percorre o tempo.³¹

Defendendo a perspetiva do saber têxtil como um saber transmitido intergeracionalmente, fruto de uma tradição e memória a ser preservada, é possível argumentar que também o têxtil é parte integrante dessa memória e identidade coletiva, e, portanto, também

27 - Leon Battista Alberti, *Da arte edificatória* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011). 189.

28 - Patricia Cain, *Drawing: The Enactive Evolution of the Practitioner* (Intellect, 2010). 126.

29 - Tim Ingold, *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture* (2013). 126

30 - Joaquim Moreno, "Conceituando ao Redor deste Desenho," in *Desenho projecto de desenho* (Lisboa: Ministério da Cultura, 2002). 18.

31 - Rute Rosas, "Do Universo do Têxtil nas Artes Plásticas," in *Livro do Ponto*, ed. Cristina Barrocas Dias et al. (Documenta, 2021). 264.



[1.18] Keffiyeh



[1.19] Keffiyeh como símbolo da resistência palestina



[1.20] Tapete de Arraiolos

o têxtil é um elemento estruturador do espaço existencial. Aprendi a costurar, originalmente, com a minha avó paterna, que por sua vez aprendeu a costurar com a sua irmã mais velha. Mais tarde, reaprendi a costura com a minha mãe, que também me ensinou a tricotar e a fazer *crochet*, técnicas que aprendeu com as suas avós, que não de ter aprendido com algum outro familiar. O saber têxtil surge então, para mim, como a manifestação de um conhecimento e tradição intergeracional, ao invés de fruto de um ensino formal e, portanto, apesar de não ter conhecido todos os meus antepassados, são também as suas experiências que moldam, hoje, a minha prática.

É possível identificar casos em que o têxtil assume um papel de destaque na caracterização de certos locais e comunidades: o Keffiyeh, [1.18] por exemplo, um lenço tradicional do Médio Oriente, surge como um símbolo da resistência palestina contra a ocupação israelita;³² [1.19] os Tapetes de Arraiolos tornaram-se num dos símbolos mais distintos da vila alentejana [1.20] e, ao pensar em Paris, ao mesmo tempo que imaginamos automaticamente alguns dos monumentos mais emblemáticos da cidade, como a Torre *Eiffel* e o Museu do *Louvre*, pensamos também imediatamente no estilo parisiense no mundo da *Haute Couture*.

Mas, para além do têxtil ser então, tal como a arquitetura, um elemento estruturador do espaço existencial, por integrar a memória coletiva, o têxtil tem, tal como a arquitetura, a capacidade de estruturar também o tempo. Isto torna-se evidente quando pensamos no têxtil sob a forma de vestuário. Bárbara Coutinho, no *Ensaio Curatorial do Catálogo da Exposição Portugal Pop: A moda em Português, 1970-2020* (2022), descreve a moda como um “fenómeno sociocultural complexo e caleidoscópico que pode refletir, simultaneamente, a individualidade

32 - Mariana Durães, "Keffiyeh: o lenço que representa a luta (e esperança) palestina," Público (2023).

de cada autor e a identidade coletiva de cada época.”³³ A moda, diferente do vestuário, é associada, segundo Mary McLeod, a “efemeridade e gosto, implicando um ciclo de rápida mudança estilística”³⁴; por outro lado, o vestuário “refere-se à cobertura do corpo humano com tecido e normalmente implica algo mais duradouro e funcional do que a moda”³⁵. Compreende-se, porém, que tanto a moda como o vestuário são carregados de símbolos e significados, refletindo a sociedade ao longo das diferentes épocas.

Podemos ainda encarar o têxtil, também, como um elemento estruturador do tempo dentro dos espaços, ou seja, como um elemento que ajuda a demarcar a passagem do tempo na arquitetura. Se considerarmos as suas características nômadas e impermanentes, quando aplicados à arquitetura, os têxteis ajudam a caracterizar épocas claramente definidas nos espaços que habitamos. Assim, ao recordar, por exemplo, o meu quarto de infância na casa dos meus pais, ele é inteiramente distinto da atualidade pelos objetos (que não são somente os têxteis, mas também elementos como o mobiliário e decoração) que nele habitavam, e não pelo espaço em si, que permanece inalterado. [1.21] [Anexo 1]

Entende-se que, apesar da memória coletiva não ser construída apenas pela arquitetura, devido ao seu caráter permanente, esta poderá ter mais impacto na sua caracterização. Assim, fazer arquitetura é atuar diretamente sobre estas “experiências coletivas de espaço existencial”³⁶ e, portanto, é necessário desenvolver ferramentas para as analisar, interpretar, pensar e representar. A par do desenho à mão, que apesar de poder ser imbuído de intenção e sentimento, não deixa de ser uma representação visual destes, poderão ser pensadas maneiras de abordar as restantes intenções e significados desse espaço existencial que possam beneficiar de ser representados por outros meios, que

33 - Bárbara Coutinho, "Ensaio Curatorial," in *Portugal Pop: A Moda em Português, 1970-2020* (2022). 38.

34 - Mary McLeod, "Undressing Architecture: Fashion, Gender, and Modernity" in *Architecture, in Fashion*, ed. D. Fausch (Princeton Architectural Press, 1994). 40.



[1.21] Tecidos da minha infância, fotografias da autora, 2024

35 - McLeod, "Undressing Architecture: Fashion, Gender, and Modernity." 40-41.

36 - Pallasmaa, *Essências*. 24.

não apenas visualmente. O têxtil, ao contrário do desenho, para além de características visuais, possui também características táteis que poderão ajudar a complementar a representação deste espaço.

(...) the mark on paper leads as much as it is led', alternately sewing the line into the mind and the mind into the line in a suturing action that grows ever tighter as the drawing proceeds. Thus, the drawing is not the visible shadow of a mental event; it is a process of thinking, not the projection of a thought.³⁷



[1.22] "Teddy's Quilt", da série *Memory Quilts*, Zak Foster, roupa e atoalhados reaproveitados, 2021

Entre o processo de fazer têxtil e o processo de fazer arquitetura existem várias similaridades, que podem ajudar a validar o têxtil como uma ferramenta associada ao processo de analisar, interpretar, pensar e representar arquitetura. John Harvey compara a uma manta de *patchwork* (ou uma colcha/*quilt*), em que à manta são sucessivamente acrescentados retalhos de tecido, o processo de construção medieval em que cada pedra é individualmente moldada ao espaço e sucessivamente acrescentada ao edifício. [1.22] Também para Lars Spuybroek, ao passo que o desenhador “desenha como se estivesse a tecer”, o pedreiro “esculpe como se estivesse a desenhar”.³⁸

A arquitetura não é necessariamente apenas uma disciplina intelectual, como defendido por Alberti. Ela é, também, em grande parte, uma disciplina háptica e manual: ao longo da sua aprendizagem, os estudantes de arquitetura, são incentivados a explorar os locais que analisam, ou sobre os quais intervêm, e o esquisso é-lhes dado como uma ferramenta essencial, por permitir estabelecer uma ponte entre as experiências no sítio e a prática no estúdio. Aliás, a ideia do arquiteto separado do artífice, como defendida por Alberti, é contestada no século XX, por Walter Gropius, fundador da Bauhaus. Para Gropius, a prática arquitetura era menos uma prática intelectual e mais uma

prática artística, defendendo a ideia do artista-artesão, bem como a do trabalho coletivo. Desta forma, o programa pedagógico da Bauhaus assentava num “princípio de cidadania comum para todas as formas de arte”.³⁹

Em todas as práticas têxteis (e todos os ofícios), apesar da componente manual assumir um papel central, existem, naturalmente, outras componentes que podem ser mais, ou menos exploradas. Aliás, em *The Craftsman* (2008), Richard Sennett argumenta que qualquer bom artífice estabelece um diálogo entre a sua prática manual e o seu pensamento.⁴⁰ Mais concretamente, a propósito da tecelagem, Anni Albers, em 1965, defende que:

Usefulness does not prevent a thing, anything, from being art. We must conclude, then, that it is the thoughtfulness and care and sensitivity in regard to form that makes a house turn into art, and that it is this degree of thoughtfulness, care, and sensitivity that we should try to attain.⁴¹

Se na arquitetura, a criação de uma obra que é obrigatoriamente funcional, não implica a criação de uma obra isenta de uma base teórica que a informe, a costura também pode ser tanto um meio para a criação de peças puramente funcionais, como um meio de representar um conjunto de ideais e intenções. É exemplo disso o projeto *Béhen*, criado por Joana Duarte, em 2020, que ao trabalhar em colaboração com artesãos portugueses, procura garantir a longevidade do artesanato português, através do cruzamento entre a tradição, contemporaneidade e inovação tecnológica.⁴² [1.23]

A minha prática na área do têxtil foca-se na costura e, portanto, é com a costura que eu consigo, de forma mais incisiva, estabelecer uma relação com o processo de projetar em arquitetura. De facto, foi pelas similaridades que encontro entre o costurar e o projetar que me



[1.23] Figurinos de Béhen para a Farsa de Inês Pereira, encenada por Pedro Penim, para o Teatro Dona Maria II.

37 - Phipps, Barry. *Lines of Enquiry: Thinking Through Drawing*. Citado em Ingold, Making. *Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. 128.

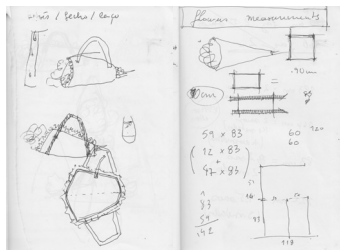
38 - Ingold, Making. *Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. 54.

39 - Domingos Campelo Tavares, "De Alberti às contradições da Bauhaus: uma noção moderna do conceito de arquitectura," in *Na génese das racionalidades modernas: Em torno de alberti e do humanismo*, ed. Mário Krüger (Imprensa Da Universidade de Coimbra, 2015). 343.

40 - Richard Sennett, *O artífice* (Record, 2019, 2008). 9.

41 - Anni Albers, *On weaving*, New expanded ed. (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2017). 54.

42 - "Universe - Béhen. About," accessed 22.05.2024, <https://www.behenstudio.com/about>.



[1.24] *Baguette Bag* (Estudos), Sofia Perry e East Atelier, desenhos da autora, 2024



[1.25] *Baguette Bag* (Peça piloto), Sofia Perry e East Atelier, organza deadstock, fotografia da autora, 2024

interessei, em 2019, pela costura. Quando costuro, começo sempre pela medida. Seja por medir o tecido, para determinar quais as minhas possibilidades de projeto de acordo com os meus materiais, seja pela medida do corpo, se estiver a planejar alguma peça de vestuário: o corpo está para a costura como o sítio está para a arquitetura. Após a medida, posso começar a pensar no molde de costura. Tal como as plantas e cortes representam bidimensionalmente um espaço tridimensional, os moldes representam de maneira bidimensional o que, através da costura, será eventualmente um objeto com três dimensões. [1.24] O produto final, não acontece, porém, sem a elaboração das maquetes, ou seja, as peças-teste, que são imprescindíveis para determinar os ajustes necessários à modelagem. [1.25, 1.26]

Considerando a existência de pontos em comum entre os processos de criação, tanto no têxtil, como na arquitetura, e sendo a criação arquitetônica o resultado das experiências e formas de pensar do criador, essas convergências serão exploradas com vista a desenvolver uma maior diversidade de processos criativos na arquitetura que poderão ajudar a representar, de maneira mais completa e a par do desenho à mão e da maquete, as subjetividades do espaço existencial.



[1.26] *Baguette Bag* (Peça final), Sofia Perry e East Atelier, organza deadstock, fotografia de Polina Shumacher, 2024

2. coser

co-ser

v.t.

1. Dar pontos de agulha em;

2. [Figurado] Chegar muito uma coisa a outra = Encostar;

3. Crivar, encher.

v.i.

4. Costurar.¹



2.1 Artes ou Ofícios

The art/craft hierarchy suggests that art made with thread and art made with paint are intrinsically unequal: that the former is artistically less significant. But the real differences between the two are in terms of where they are made and who makes them.²

[2.1] *Sampler*, autor desconhecido, Inglaterra, 1625-50. © Victoria and Albert Museum, Londres. (página anterior)

No período do Renascimento inicia-se um processo de separação entre o que agora se classifica como “arte” e “ofício”. Este processo é efetivamente consolidado no século XVIII, com a implementação de duas categorias distintas de criação: as belas-artes (nomeadamente, a pintura, escultura, poesia, música e arquitetura) e as artes aplicadas ou decorativas (como o têxtil, cerâmica e marcenaria). Assim, a arquitetura assume-se, a partir do século XVIII, como integrante da categoria das belas-artes, uma posição de prestígio em relação ao têxtil, cuja prática passa a ser encarada como “meramente” utilitária ou decorativa, e não artística.

Larry Shiner, em *The Invention of Art* (2001), identifica dois sistemas das artes: o sistema estabelecido na Europa no século XVIII, no qual a ideia de arte e ofício são completamente distintas, e o sistema que o precedia e que durava há mais de dois mil anos, no qual se classificava como “arte” qualquer atividade realizada com habilidade ou competência.³ Atualmente, e desde o século XIX, é frequentemente utilizado apenas o termo “arte” para referenciar algo pertencente à categoria das belas-artes, evidenciando a posição privilegiada que as estas assumem comparativamente às artes aplicadas.

1- coser, em Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, <https://dicionario.priberam.org/coser> [consultado em 8-01-2024]. (folha anterior)

2 - Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (Women's Press, 1996). 5.

3 - Larry Shiner, *The invention of art: a cultural history* (Chicago: The University of Chicago Press, 2001). 3.

Na Grécia Antiga, a palavra que é habitualmente traduzida como “arte” é *techne*. O termo *techne*, ao contrário do atual conceito de arte, incluía diversos saberes atualmente classificados como ciências e ofícios. O mesmo acontecia na Roma Antiga, com o termo *ars*. Larry Shiner defende existirem provas para afirmar que não havia uma categoria de belas-artes na Antiguidade, alegando que o conceito de beleza - em grego, *kalon*, e em latim, *pulchrum* - era frequentemente utilizado para descrever algo “moralmente bom”, não sendo então necessariamente associado a características estéticas.

A única classificação nas artes que haveria na Antiguidade, surge, portanto, no final do período Helenístico com a divisão entre artes liberais, (que seriam artes intelectuais, como a arte da retórica ou da matemática) ou artes vulgares (que envolveriam esforço físico e, habitualmente, pagamento). As atuais belas-artes e arquitetura eram na altura, portanto, consideradas como artes vulgares.⁴ Esta divisão das artes prendia-se principalmente com o regime aristocrático vivido na época, que valorizava o esforço intelectual e desprezava o esforço físico.⁵

Quando Vitruvius apresenta as três características fundamentais para a arquitetura como *firmitas* (estrutura) *utilitas* (função) e *venustas* (beleza), não determina nenhuma hierarquia entre cada qualidade⁶ (depreendendo-se que as características estéticas não seriam privilegiadas em detrimento das restantes). [2.2] No final da Antiguidade, apesar de serem incluídas disciplinas como a escultura e arquitetura nas discussões filosóficas de beleza, a beleza estética era ainda considerada como uma qualidade inferior quando comparada com a beleza intelectual, moral e espiritual.⁷

Na Idade Média, procurando proporcionar mais dignidade às artes vulgares, Hugo de São Vítor, em *Didascalion – Sobre a arte de ler*

(séc. XII), não só elimina o adjetivo pejorativo “vulgares”, renomeando-as como artes mecânicas, como também defende o reconhecimento de um conjunto de sete artes mecânicas, à semelhança das sete artes liberais. Assim, as categorias gerais das artes mecânicas, para Hugo de São Vítor, passam a ser: a tecelagem, a armamentária, o comércio/navegação, agricultura, a caça, a medicina e as artes teatrais.⁸ Cada uma destas categorias incluiria um conjunto de subdivisões, sendo a arquitetura, por representar a construção de abrigo, classificada como uma subdivisão da armamentária.⁹

Em *The Subversive Stitch* (1984), Rozsika Parker escreve sobre a história do bordado, desde a época medieval, até ao final do século XX (com foco no Reino Unido) e a sua relação com a construção da ideia do “feminino”. Segundo Parker, durante a época medieval, o bordado era considerado uma prática artística equiparada à pintura e à escultura.¹⁰ Como tanto o bordado (e as restantes práticas têxteis), quanto as atuais belas-artes e arquitetura integravam, na Idade Média, o conjunto das artes mecânicas, o termo utilizado para descrever o praticante de qualquer uma destas artes era *artificex* (ou artífice) e não artista - este termo estaria reservado, na época, aos praticantes das artes liberais.¹¹

Na Idade Média, a prática e produção “artística” (como pintura, escultura, bordado) era feita em oficina, tanto por homens, como por mulheres, provindo grande parte da produção de casas religiosas. [2.3]

As for secular production, women painted, wove, carved and stitched alongside men in the family workshops. This is not to suggest some idyllic equality since women were discriminated against in law, status, and pay as much then as later. But there was not yet the general separation of public and private that contributed to the domestication of women in later centuries. Not only were medieval women master shoemakers, bakers, armorers, goldsmiths, painters, and embroiderers, but they also often belonged to guilds, usually through their husbands but sometimes on their



[2.3] Homens a bordar numa oficina medieval, em *The Paduan Bible Picture Book*, Itália, circa 1375-1399. F. 16r.

8 - Elspeth Whitney, "Paradise Restored. The Mechanical Arts from Antiquity through the Thirteenth Century," *Transactions of the American Philosophical Society* 80, no. 1 (1990), <https://doi.org/10.2307/1006521>, <http://www.jstor.org/stable/1006521>. 83.

11 - Shiner, *The invention of art: a cultural history*. 30.

9 - Shiner, *The invention of art: a cultural history*. 29.

10 - Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. 40.

4 - Shiner, *The invention of art: a cultural history*. P. 22.

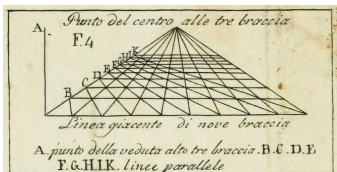
5 - Erinaldo Sales, "O imperativo no sistema das Artes," *Paranoá: cadernos de arquitetura e urbanismo* (08/23 2016), <https://doi.org/10.18830/issn.1679-0944.n16.2016.12.172>.

6 - Vitruvius, *The ten books on architecture*. 17.

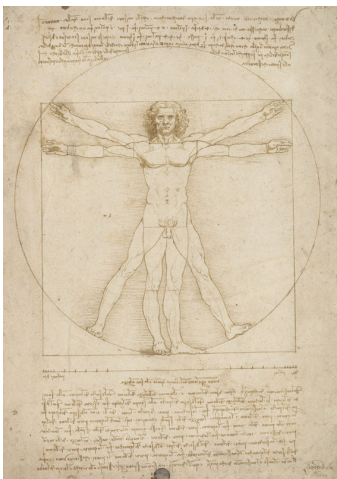
7 - Shiner, *The invention of art: a cultural history*. 25-26.

own (femmes soles).¹²

collective effort associated with workers lower on the social scale than aspiring painters.¹⁷



[2.4] Ilustração sobre o ponto de fuga, Leon Battista Alberti, 1435.



[2.5] Estudo das Proporções Humanas (conhecido como Homem Vitruviano), Leonardo da Vinci, 1490. © Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Este sistema de produção coletiva e em oficina prolonga-se até ao período do Renascimento. Apesar de não existir ainda uma categoria de belas-artes no Renascimento, existiram importantes desenvolvimentos que viriam a contribuir para a valorização do estatuto do “artista” (e a consequente criação de um novo sistema das artes no século XVIII) como a criação do género literário de biografias de artistas, o surgimento do autorretrato e a conceção do cargo de “artista da corte”.¹³ Porém, ainda que o estatuto do “artista da corte” fosse superior, a maioria destes artistas realizava ainda trabalhos por comissão, e não por expressão pessoal. A partir do século XV, a teorização intelectual e científica do ato de desenhar, pintar e construir contribuiu também para a valorização das artes visuais e arquitetura no Renascimento, destacando-se a publicação dos tratados *De Pictura* (1435)¹⁴ [2.4] e *De Re Aedificatoria* (1452), de Leon Battista Alberti, e os estudos anatómicos de Leonardo da Vinci.¹⁵ [2.5] Desta forma, o estudo da perspetiva do espaço e da anatomia humana assiste no enaltecimento do carácter científicos destas artes, e a sua consequente aproximação ao mundo das artes liberais.

Se, até ao Renascimento, os artistas ainda trabalhavam em colaboração com os bordadeiros delineando diretamente no linho os desenhos a bordar, a partir do século XVI esta relação era desencorajada e os bordados eram feitos a partir de desenhos pré-existentes. Agora, “o artista estava acima de colaborar com bordadeiros”.¹⁶

In the hierarchy of the art forms which then developed, a very particular division occurred in embroidery because of the increase in amateur domestic workers. Within the professional sphere, painting was valued as the expression of the individuality of the painter, while professional embroidery was placed lower in the artistic hierarchy because it was a

A par dos primeiros indícios de uma separação entre as artes visuais e arquitetura e as artes aplicadas, surge também no Renascimento um outro desenvolvimento importante na compreensão da posição que as práticas têxteis ocupam no sistema de artes atualmente em vigor: a construção da feminilidade. Para Rozsika Parker, a feminilidade refere-se ao conceito psicanalítico e social de diferenciação sexual, surgindo em direta oposição à masculinidade, e resultando no estereótipo feminino - o conjunto de atributos sobre os quais as mulheres são categorizadas.¹⁸

Em 1538, Baldassare Castiglione escreve em *Book of the Courtier*:

I hold that a woman should in no way resemble a man as regards to her ways, manners, words, gestures and bearing. Thus, just as it is very fitting that a man should display a certain robust and sturdy manliness, so it's well for a woman to have a certain soft and delicate tenderness with an air of feminine sweetness in her every movement, which, in her going and staying and whatsoever she does, always makes her appear a woman without any resemblance to a man.¹⁹

Acentuando-se cada vez mais as diferenças de género, surgem também novas teorias sobre a vida familiar e a domesticidade, e as funções da mulher passam a recair, principalmente, no cuidado da casa e da família. Com as guildas²⁰ da maioria das artes a excluírem as mulheres da possibilidade de obterem adesão total e os municípios a passarem decretos proibindo o trabalho independente pelas mulheres,²¹ esta é cada vez mais afastada do trabalho e produção artística, sendo encorajada a abandonar atividades agora associadas à masculinidade, e devendo praticar apenas atividades apropriadas à mulher, como a música e o bordado. Para Parker:

12 - Shiner, *The invention of art: a cultural history*. 31-32.

13 - Shiner, *The invention of art: a cultural history*. 42.

14 - L.B. Alberti and J.R. Spencer, *On Painting: Revised Edition* (Yale University Press, 1966). 64.

15 - Em 1651, é publicado postumamente *Trattato della Pittura*, um conjunto de escritos de Leonardo da Vinci organizados por Raffaello du Fresno.

16 - Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. 80.

17 - Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. 81.

18 - Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. 4.

19 - B. Castiglione, *The Book of the Courtier* (Dover Publications, 2003). 21.

20 - Associações cooperativas medievais.

21 - Shiner, *The invention of art: a cultural history*. 44.

No other activity so successfully promoted the qualities that Renaissance man, anxious to define sex difference, wanted in a wife. Embroidery combined the humility of needlework with rich stitchery. It connoted opulence and obedience. It ensured that women spent long hours at home, retired in private, yet it made a public statement about the household's position and economic standing.²²

No século XVII, a associação do bordado com a mulher torna-se cada vez mais pronunciada, passando a integrar a educação das mulheres de classe média e alta (a par da música, dança e canto). As mulheres da classe trabalhadora passam a ser contratadas para bordar como mão de obra barata, e as de classes superiores bordam por lazer, por ser visto como uma ocupação aristocrática e feminina.²³

Por outro lado, a educação da arquitetura evidenciava cada vez mais o prestígio da disciplina, com a criação em 1671 da *Académie Royale d'Architecture*, na França, onde eram ensinados princípios artísticos do projeto arquitetónico antes do ensino prático na obra, indiciando a separação entre arte e ofício que aconteceria de forma efetiva no século seguinte.²⁴

Em 1746 é publicado *Les beaux arts réduit à um même principe*, por Charles Batteux, apontado como o primeiro livro onde as belas-artes (no caso, a música, poesia, pintura, escultura e dança) são caracterizadas como um grupo distinto de artes. Para Batteux, as artes poderiam ser caracterizadas em três tipos: as artes mecânicas (mais tarde chamadas de artes aplicadas), que serviam para responder a uma necessidade; as belas-artes, que serviam apenas para proporcionar prazer e eram o fruto do “génio”; e aquelas que, como a arquitetura, combinavam função e prazer.²⁵ Na tabela de Larry Shiner²⁶ [Tabela 1] são evidenciadas as características que a partir do século XVIII

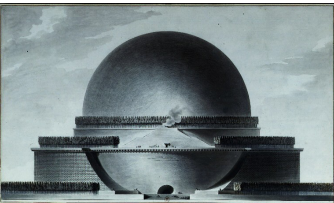
separavam o artista do artesão:

Antes da Separação	Depois da Separação	
Artista/Artesão	Artista	Artesão
Talento ou Engenho	Génio	Regra
Inspiração	Inspiração/Sensibilidade	Cálculo
Facilidade (mente e corpo)	Espontaneidade (mente)	Habilidade (corpo)
Imaginação Reprodutiva	Imaginação Criativa	Imaginação Reprodutiva
Emulação (de temas passados)	Originalidade	Imitação (de modelos)
Imitação (da natureza)	Criação	Cópia (da natureza)

Com as dicotomias arte/ofício e artista/artesão mais pronunciadas, a figura do arquiteto seria, no século XVIII, enaltecida e definitivamente separada da do mestre de obra. Na França, o ensino de arquitetura, quer na *École Polytechnique*, quanto na *École des Beaux-Arts*, reforçava o caráter misto da disciplina e daria origem a duas vertentes de arquitetos – uma vertente de arquitetos que se viam como engenheiros e construtores, e uma vertente de arquitetos que se viam como artistas (vertente na qual se insere Étienne-Louis Boullée, conhecido pelos seus desenhos de projeto). [2.6] Na Grã-Bretanha, com as cidades a crescerem rapidamente, e a demanda por novas construções a aumentar, são criados comités de construção que procuravam os serviços profissionais de arquitetos, e começam a ser criados escritórios de arquitetura. Finalmente, o cargo de mestre de obra é abolido pelo governo britânico em 1782, após a criação da Sociedade dos Engenheiros Cíveis em 1771. A criação do Instituto dos Arquitetos Britânicos aconteceria, porém, apenas em 1834.²⁷

Mas, se a arquitetura ocupava uma posição de prestígio no novo sistema das artes, as práticas têxteis eram encaradas cada vez mais

[Tabela 1] Do Artesão/Artista ao Artista versus Artesão (traduzido pela autora), do original em Shiner, *The invention of art: a cultural history*. 115.



[2.6] *Cénotaphe de Newton*, Étienne-Louis Boullée, 1784. © Bibliothèque Nationale de France

22 - Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. 64.

23 - Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. 108.

24 - Shiner, *The invention of art: a cultural history*. 62.

25 - Shiner, *The invention of art: a cultural history*. 83.

26 - "Table 3. From Artisan/Artist to Artist versus Artisan" em Shiner, *The invention of art a cultural history*. 115.

27 - Shiner, *The invention of art: a cultural history*. 104-105.



[2.7] Sampler, Marry Ann Body, Inglaterra, 1789. © Victoria and Albert Museum, Londres

como ofícios, ou labores, do que como práticas artísticas. De facto, no século XVIII, o bordado não só era realizado com base na imitação e cópia de modelos, como a expressão individual das bordadeiras era desencorajada e a tendência era para o ensino e prática do bordado serem feitos através da criação de *samplers* (mostruários): tecidos retangulares com vários motivos/pontos, que demonstravam as capacidades técnicas de cada bordadeira. [2.7]

The genius was a male - full of virile' energy - who transcended his biology: if the male genius was 'feminine' this merely proved his cultural superiority. Creativity was displaced male procreativity: male sexuality made sublime. Females, however, were represented either as lacking sexual drive, or as incapable of resisting their sexuality. The creative woman was an anomaly that simply introduced complications into the patterns of exclusion.²⁸

Se o génio era agora uma condição essencial para ser artista, Christine Battersby identifica, em *Gender and Genius* (1989), o conceito de génio como extremamente genderizado. Para Battersby, o conceito de "génio" no século XVIII e XIX enaltecia nos homens características tipicamente vistas como femininas (como a sensibilidade), ao mesmo tempo que negava às mulheres a capacidade de obterem esse título. Cesare Lombroso, em 1863, escreve: "Não há mulheres de génio; as mulheres de génio são homens".²⁹

Na Grã-Bretanha do século, XIX, com o revivalismo gótico da época vitoriana, surge um interesse renovado pelo bordado medieval, utilizado principalmente para adornar as novas igrejas, e começam a ser escritas (tanto por homens, como por mulheres) as primeiras histórias do bordado britânico. Porém, no período vitoriano, ao contrário da Idade Média, o bordado era praticado apenas por mulheres, com os historiadores do século XIX a defenderem que o bordado teria sido,

28 - C. Battersby, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics* (Indiana University Press, 1990). 3.

29 - C. Lombroso, *The Man of Genius* (W. Scott, 1896). 138.

desde sempre, uma prática indissociável da mulher. O primeiro livro dedicado à história do bordado é escrito por Charles Henry Hartshorne, em 1848. Em *English Medieval Embroidery*, Hartshorne descreve as oficinas de bordado medievais como "procuradas pelas mulheres, tanto para divertimento, como para lucro".³⁰ Apesar de reconhecer que o bordado era praticado profissionalmente pelas mulheres, Hartshorne defende, incorretamente, uma divisão sexual do trabalho medieval, que seria perpetuada por historiadores futuros, ao usarem o seu livro como referência.

Na Grã-Bretanha vitoriana, apesar de terem desempenhado um papel importante no revivalismo gótico, fornecendo peças bordadas às igrejas livre de custos, as mulheres trabalhavam apenas a reproduzir antigas peças medievais ou sob a supervisão de arquitetos, como Edmund Street, George Frederick Bodley e J.D. Sedding, que desenhavam os modelos a bordar, não possuindo liberdade criativa.³¹

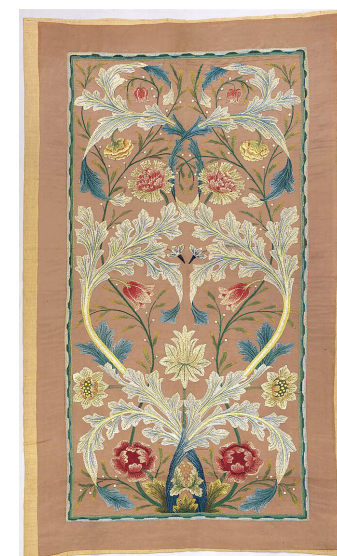
No mesmo século, surge o movimento *Arts and Crafts*, liderado por William Morris e John Ruskin que defendiam o fim da separação entre artes aplicadas e belas-artes, bem como da separação entre artesão e artista. Apesar de Morris ter feito esforços pessoais para o desmantelamento da divisão de género entre as artes aplicadas e as belas-artes, aprendendo a bordar,³² o movimento *Arts and Crafts* estava ainda sujeito a uma visão fortemente genderizada da criação artística, encorajando as mulheres a praticar "artes femininas" como a pintura em porcelana e o bordado³² (cuja prática era feita ainda a partir de modelos pré-desenhados), [2.8] e com o workshop de bordado da *Morris & Co.*, liderado desde 1880 por May Morris, filha de William Morris, a ser frequentado maioritariamente por mulheres.³⁴ Para Parker, apesar do Movimento *Arts and Crafts* não ter mudado a relação do bordado com a mulher, o este terá sido fundamental para recuperar o estatuto

30 - C.H. Hartshorne and E.C. P. *English Medieval Embroidery* (J. H. Parker, 1848). 21.

31 - Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. 34.35.

33 - Shiner, *The invention of art a cultural history*. 240.

34 - Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. 180.



[2.8] Panel of Floral Embroidery, desenhado por William Morris, bordado (provavelmente) por Catherine Holiday, circa 1875-80. © The Met Museum, Nova Iorque

32 - Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. 180.

do bordado e impulsionar novas práticas.

Once women began to push out the boundaries of Victorian femininity, the encouragement given to embroidery by the Arts and Crafts Movement was historically responsible for profound changes within the practice of embroidery. Initially, however, all the movement did was to promote a new style of needlework.³⁵

Apesar da crescente importância que o movimento *Arts and Crafts* vinha a conferir às artes aplicadas, no início do século XX, a separação entre as duas categorias de arte era ainda evidente pela existência de museus e escolas separados para artes aplicadas e belas-artes. Em 1907, Henry van de Velde funda a Escola de Artes e Ofícios/ Artes Aplicadas de Weimar (*Weimar Kunstgewerbeschule*) e em 1919, a partir da fusão desta com a Academia de Belas-Artes (*Hochschule für bildende Kunst*), Walter Gropius funda a Bauhaus. Nas cartas escritas para Gropius, Fritz Mackensen, o então diretor da Academia de Belas-Artes, descrevia a escola de van de Velde como criando “apenas coisas triviais... quase nada que se enquadrasse na disciplina da arquitetura”,³⁶ e argumentando que “a arquitetura, o elemento importante, foi negligenciado, e o que restava adquiria um caráter algo feminino”.³⁷

Architects, sculptors, painters, we all must return to the crafts! For art is not a “profession.” There is no essential difference between the artist and the craftsman. The artist is an exalted craftsman. In rare moments of inspiration, transcending the consciousness of his will, the grace of heaven may cause his work to blossom into art. But proficiency in a craft is essential to every artist. Therein lies the prime source of creative imagination.³⁸

Apesar do manifesto da Bauhaus parecer anunciar uma renúncia à distinção entre artesão e artista (e, consequentemente, artes aplicadas

e belas-artes), na realidade, não só o design de moda, como todas as disciplinas relacionadas com vestuário em geral foram eliminadas do currículo. O design têxtil terá apenas sido mantido por ser obrigatório, segundo a Constituição de Weimar, que as mulheres fossem admitidas na Escola.³⁹ Desta forma, ainda que Gropius defendesse a igualdade de gênero no manifesto da Bauhaus,⁴⁰ as mulheres que pretendiam estudar na Bauhaus eram forçadas a frequentar o workshop de design têxtil e, quando foi criado o departamento de arquitetura em 1926, estas eram impedidas de o frequentarem.⁴¹ [2.9] Assim, o ensino da Bauhaus continuava a promover a distinção entre categorias de artes, privilegiando a arquitetura e perpetuando a associação das artes aplicadas (principalmente o têxtil) a práticas femininas. [2.10]

É a partir de 1960, com o Movimento de Libertação das Mulheres e o surgimento de artistas feministas que recorriam a práticas têxteis nas suas obras, que o têxtil consegue reivindicar algum reconhecimento como elemento central da arte contemporânea,⁴² com obras como *The Dinner Party* (1979) de Judy Chicago, a levar a arte têxtil para os museus. Em *The Dinner Party*, Chicago reinterpreta *A Última Ceia* (1495-1498) de Leonardo da Vinci, [2.11] organizando numa configuração triangular, três mesas de treze lugares cada. [2.12] No total, estavam preparados nas mesas trinta e nove lugares, com cada um dos lugares a celebrar uma mulher com importância histórica. Nas mesas, uma taça, talheres, e um prato em porcelana pintada estavam postos sobre toalhas bordadas. Os bordados de cada toalha foram feitos de acordo com as técnicas e estilos de cada período histórico em que cada mulher tinha vivido, e cada tecido, cores e desenho foi escolhido com base numa pesquisa extensa acerca da história da mulher, e do têxtil, de forma a “proporcionar interpretações tangíveis de experiências individuais”.⁴³ [2.13] Assim, o têxtil é utilizado por Chicago como uma forma de



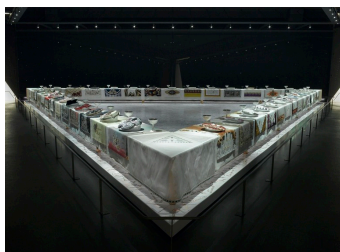
[2.9] Estudantes da Bauhaus Dessau no Workshop de Tecelagem, Fotografia de T. Lux Feininger, Dessau, 1928. Bauhaus-Archiv, Berlin



[2.10] Estudantes do workshop de tecelagem da Bauhaus Dessau, Fotografia de T. Lux Feininger, Dessau, 1927. Bauhaus-Archiv, Berlin



[2.11] *A Última Ceia*, Leonardo da Vinci, 1495-1498



[2.12] *The Last Dinner Party*, Judy Chicago, 1974-1979, mixed media. © Judy Chicago

35 - Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. 180.

36- Carta de Fritz Mackensen para Walter Gropius datada de 2 de Outubro de 1915. Citado por Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture* (MIT Press, 1995). 98.

37- Carta de Fritz Mackensen para Walter Gropius datada de 2 de Outubro de 1915. Citado por Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture* (MIT Press, 1995). 98.

38 - Walter Gropius, “Bauhaus Manifesto and Program” (1919),” accessed 29.08.2024, <https://mariabuszek.com/mariabuszek/kcai/ConstrBau/Readings/GropBau19.pdf>.

39 - Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. 98.

40 - Walter Gropius, *Bauhaus Manifesto and Program* (1919).

41 - Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. 98.

42 - Shiner, *The invention of art: a cultural history*. 7.



[2.13] *The Last Dinner Party* (mesa de orgia O'Keefe), Judy Chicago, 1974-1979, mixed media. © Judy Chicago

representar a história da mulher, demonstrando o potencial do bordado e do tecido como forma artística. Judy Chicago diz:

We examined the history of needlework - as it is reflected in textiles and costumes, sculptures, myths and legends and archaeological evidence - from the point of view of what these revealed about women, the quality of their lives and their relationship to needlework.⁴⁴

Ainda que a dicotomia arte/ofício esteja cada vez mais tênue, a posição que o têxtil e a arquitetura ocupam no sistema de artes atualmente em vigor é, ainda, evidentemente distinta. Rozsika Parker interpreta a história complexa do bordado e práticas têxteis como a prova de que as definições de diferenças de gênero e de arte e artista não são fixas, e, portanto, poderão ser transformadas no futuro.⁴⁵ [2.14] Para Lary Shiner, é fundamental compreender que, apesar do sistemas atual não ser universal, nem eterno, as divisões atuais entre arte e ofício só poderão começar a ser ultrapassadas através de um esforço contínuo e deliberado para o fazer.⁴⁶

What would the story of the ideas and institutions of the fine arts look like if we no longer wrote it as the inevitable triumph of Art over craft, Artist over artisan, Aesthetic over function and ordinary pleasure? What if we wrote our history from a perspective more sympathetic to a system of art that tried to hold together imagination and skill, pleasure and use, freedom and service? From that vantage point, the construction of the modern system of art would look less like a great liberation than a fracture we have been trying to heal ever since.⁴⁷

43 - C. Hunter, *Threads of Life: A History of the World Through the Eye of a Needle* (ABRAMS, Incorporated, 2019). 243.

44 - Judy Chicago with Susan Hill, *The Dinner Party Needlework*. New York: Anchor Press Doubleday, 1980. 24. Citado em Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. 209.

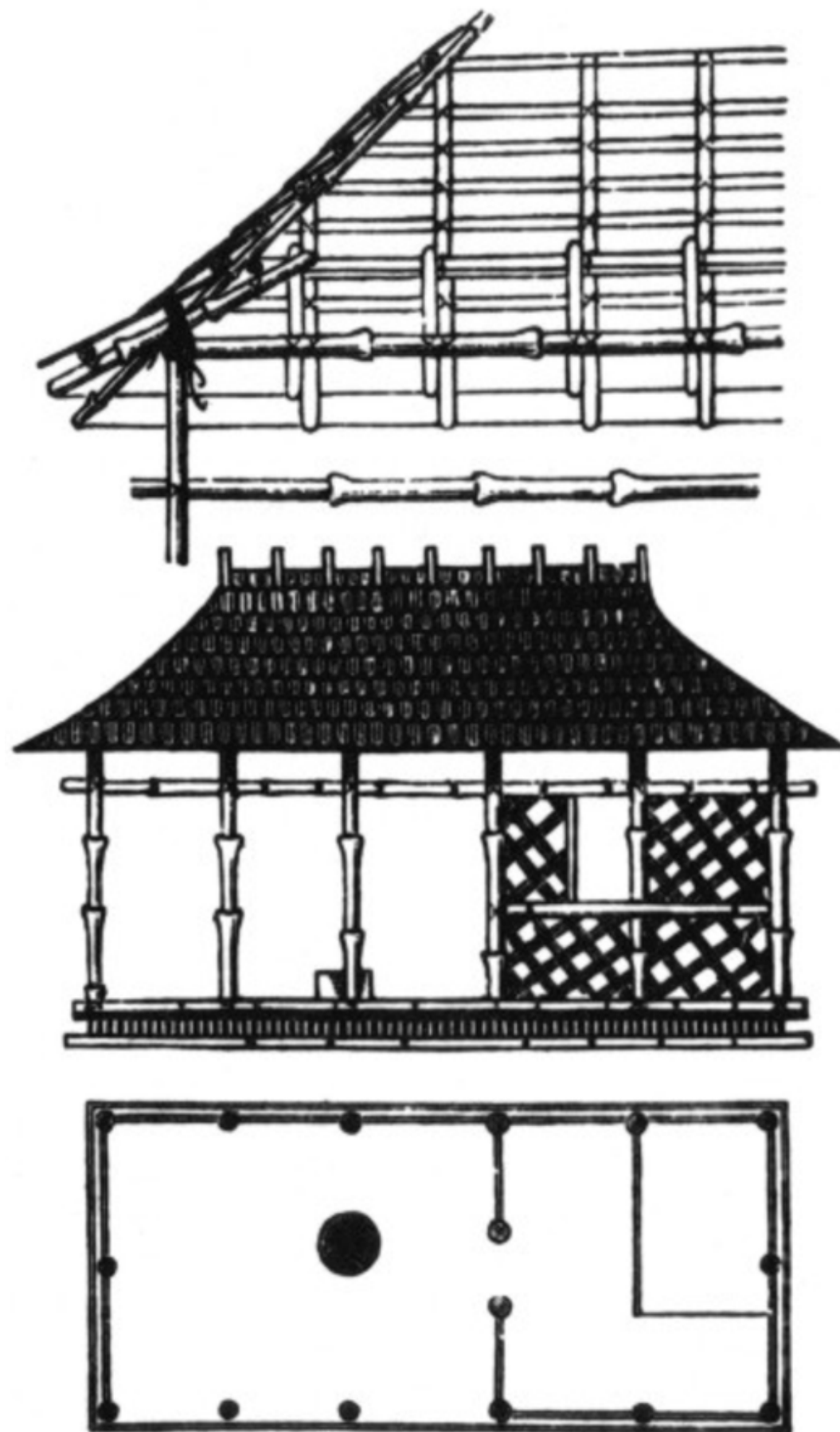
46 - Shiner, *The invention of art: a cultural history*. 307.

45 - Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. 215.

47 - Shiner, *The invention of art: a cultural history*. 9.



[2.14] Bordadeiros, século 14.

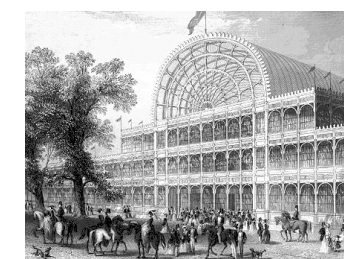


2.1 Vestir e Revestir a Arquitetura

Clothing appears to be the easiest way to communicate the principles and virtues of this new [modern] architecture. The familiar logic of clothing is projected onto an unfamiliar kind of building. And yet the very ease of this association raises some doubts. The well-known enigmas of clothing get displaced onto architecture and prove extremely difficult to remove. (...) While modern architecture is like modern clothing, it must resist the pull of fashion.⁴⁸

Em 1852, Joseph Paxton, perante a Comissão Real (*Royal Comission*) compara a estrutura metálica revestida por uma “membrana” de vidro do Palácio de Cristal da Exposição Universal de Londres (*Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*) de 1851 a uma mesa coberta por uma toalha. [2.15] Para Paxton, encarar o revestimento como uma “toalha” representava uma maior flexibilidade da estrutura (ou mesa) que o suporta, podendo esta ser adaptada a diversas condições, ou usos.⁴⁹

Também em 1851, o arquiteto alemão Gottfried Semper publicava *Die vier Elemente der Baukunst*, onde o autor explora as origens da arquitetura e, consequentemente especulando também acerca da origem da sociedade.⁵⁰ [2.16] Em *Die vier Elemente der Baukunst*, Semper determina quatro elementos representativos da origem primordial da arquitetura, cada um associado a uma respetiva técnica proveniente das artes aplicadas, a partir da qual seria construído originalmente: a lareira, associada à cerâmica; a fundação à marcenaria (ou estereotomia); a construção de telhados à carpintaria (tectónica) e a parede ao têxtil. Esta teoria serviria de base para o seu tratado posterior, *Der Stil in der Technischen und Tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik*,



[2.15] Palácio de Cristal, Joseph Paxton, Exposição Universal de Londres, 1851.

[2.16] *The Caribbean Hut*, Gottfried Semper, Exposição Universal de Loondres, 1851. (página anterior)

48 - Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. XX.

49 - G.F. Chadwick, *The Works of Sir Joseph Paxton, 1803-1865* (Architectural Press, 1961). 76.

50 - Mari Hvattum, *Gottfried Semper and the Problem of Historicism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004). 13.

publicado em dois volumes entre 1860 e 1863.

Em *Der Stil*, Semper propõe-se a escrever uma “teoria empírica da arte (teoria do estilo)”,⁵¹ através de uma extensa investigação acerca das origens primitivas e evolução das formas de arte (esboçada anteriormente em *Die vier Elemente der Baukunst*), onde desenvolve o “Princípio do Revestimento” (*Prinzip der Bekleidung*) que viria a influenciar fortemente o discurso teórico de diversas figuras da arquitetura alemã e austríaca, como Alois Riegl e Adolf Loos.⁵²

Harry Francis Mallgrave, no seu texto introdutório para a versão em inglês de *Der Stil*, enquadra o pensamento intelectual e teórico de Semper a par da publicação de *On the Origin of Species by Means of Natural Selection*, de Charles Darwin (1859) e *Das Kapital*, de Karl Marx (1867), argumentando que, tal como Darwin e Marx, também Semper procurava combater as premissas bíblicas e religiosas através do conhecimento científico do desenvolvimento humano, assumindo uma posição evolucionista aplicada à arte e arquitetura.⁵³ Desta forma, para Semper, escrever uma teoria do estilo não significava escrever uma teoria da beleza formal, mas sim analisar “os elementos constituintes da forma que não são a forma em si, mas sim a ideia, a vontade, o material e os meios, ou seja, as pré-condições básicas da forma”.⁵⁴

Originalmente, Semper teria planeado escrever *Der Stil* em dois volumes distintos, cujo primeiro volume seria dedicado às quatro artes aplicadas, e o segundo exclusivamente à arquitetura. Porém, quando Semper começa a escrever, dedica o primeiro volume inteiramente à prática têxtil, abordando no segundo volume as três práticas restantes. Um volume dedicado integralmente à arquitetura acaba por nunca se materializar.⁵⁵ A repartição do tratado coloca em evidência o papel crucial que o têxtil, para Semper, desempenha nas origens da arte e arquitetura.

51 - Semper, *Style. Style in the technical and tectonic arts or practical aesthetics*. 72.

52 - Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. 110.

53 - H. F. Mallgrave. *Introduction* in Semper, *Style. Style in the technical and tectonic arts or practical aesthetics*. 1.

54 - Semper, *Style. Style in the technical and tectonic arts or practical aesthetics*. 72.

55 - Mallgrave. *Introduction* in Semper, *Style. Style in the technical and tectonic arts or practical aesthetics*. 17.

Para fundamentar o “Princípio do Revestimento”, Semper associa o revestimento que cobre a estrutura de um edifício à roupa que cobre um corpo. Apesar desta associação, o arquiteto considera que “a arte de vestir a nudez de um corpo (...) é aparentemente uma invenção mais recente do que a utilização de coberturas para acampamentos e divisões do espaço”.⁵⁶

(...) it is certain that a kind of crude Weaving began with the pen as a means of dividing the “home”, the inner life from the outer life, as a formal construct of the spatial idea. It preceded the simple wall made from stone or another material. Scaffolds that served to hold, secure, or support this spatial enclosure had nothing directly to do with space or division of space. They were foreign to the original architectural idea and were never form-determining elements to start with.⁵⁷

Considerando que as origens primordiais da parede estão na separação do espaço a partir da construção de divisórias têxteis, Semper define a essência da arquitetura como a camada exterior que a reveste, assumindo a estrutura como um meio para segurar o revestimento que não só define o espaço, como também o ornamento. [2.17]

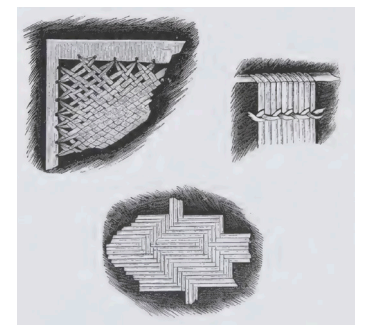
Por defender que o revestimento na arquitetura é uma clara evolução e adaptação das origens tradicionalmente têxteis da parede e não deve, portanto, ser tomado como um elemento superficial ou arbitrário, para Semper, “não existe edifício sem decoração. É a decoração que edifica”.⁵⁸ Assim, a tinta que cobre a parede, é para o arquiteto, uma reinterpretação e readequação da manta que dividia e caracterizava os espaços nas construções pré arquiteturais,⁵⁹ argumento que seria reforçado pelas recém-descobertas evidências arqueológicas que comprovavam que os edifícios da antiguidade clássica, como o *Parthenon*, teriam sido originalmente revestidos com diversas camadas de tintas coloridas, ao invés da pedra branca com que se apresentavam.

56 - Semper, *Style. Style in the technical and tectonic arts or practical aesthetics*. 247.

57 - Semper, *Style. Style in the technical and tectonic arts or practical aesthetics*. 248.

58 - Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. 11.

59 - Semper, *Style. Style in the technical and tectonic arts or practical aesthetics*. 250.



[2.17] Egyptian Latticework, Gottfried Semper, 1860-63

Tal como Semper, o historiador austríaco Alois Riegl considerava que as artes aplicadas e a ornamentação deveriam ser estudadas a par das belas-artes, acreditando que tanto a arquitetura como as artes aplicadas representariam melhor a vontade artística de uma época por não serem toldadas por motivos iconográficos.⁶⁰ No seu livro *Stilfragen*, publicado em 1983, Riegl desenvolve o conceito de *Kunstwollen*, onde defende que as experiências quotidianas – o espaço existencial – moldam a nossa perceção do mundo e assim, consequentemente, moldariam também a nossa manifestação artística.⁶¹

Em *Stilfragen*, Riegl, apesar de não criticar diretamente Semper, procura contrapor as interpretações erróneas do seu tratado, acusando os seus seguidores de adotarem uma posição materialista, escrevendo que: “se Semper diz: na génese da forma artística, o material e a técnica também entram em jogo, imediatamente os 'Semperianos' presumem: a forma artística é um produto do material e da técnica.”⁶² Apesar de ter trabalhado como curador da coleção têxtil do Museu Austríaco de Arte e Indústria, em Viena, Riegl recusa, ao contrário de Semper, a ideia do têxtil como um elemento originário de toda a decoração e construção, contrariando também a ideia de Semper de que o desejo de criar abrigo é mais antigo de que o desejo de vestir e adornar o corpo.

I hope to demonstrate that not only is there no cogent reason for assuming a priori that the oldest geometric decorations were executed in any particular technique, least of all weaving, but that the earliest, genuinely historical artistic monuments we possess in fact contradict this assumption. Similar conclusions will also emerge from deliberations of a more general nature. It will become evident, namely, that the human desire to adorn the body is far more elementary than the desire to cover it with woven garments, and that the decorative motifs that satisfy the simple desire for adornment, such as linear, geometric configurations, surely existed long before textiles were used for physical protection. As a result, this eliminates one principle that has ruled the entire field of art theory for the past quarter century: the absolute equation of textile patterns with surface decoration or ornament.⁶³

60 - M. Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory* (MIT Press, 2003). 7.

61 - Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*. 8.

62 - Alois Riegl and Evelyn Kain, *Problems of Style. Foundations for a History of Ornament* (Princeton University Press, 1992). VII.

63 - Riegl and Kain, *Problems of Style. Foundations for a History of Ornament*. 5.

Mark Wigley argumenta que apesar de Riegl rejeitar e contrariar a teoria de Semper, “a conceptualização de revestimento é suprimida, apenas para surgir na sua escrita de forma deslocada”.⁶⁴ A teoria de Riegl, em grande parte influenciada pela teoria de Semper, torna-se, por sua vez, numa das maiores influências para várias instituições promotoras da arquitetura moderna, como os Secessionistas de Viena, a *Deutscher Werkbund* e a Bauhaus, que se posicionavam contra o materialismo.⁶⁵

Cinco anos depois, em 1898, Adolf Loos, um dos principais seguidores de Semper, escreve a “Lei do Revestimento” (*Gesetz der Bekleidung*), desenvolvida a partir do “Princípio do Revestimento”. Na “Lei do Revestimento”, o arquiteto defende, como Semper, que é o revestimento que está na origem da arquitetura, e não a estrutura, considerando o têxtil e peles de animais como o material que seria originalmente utilizado para produzir abrigo, devolvendo protagonismo às origens têxteis da arquitetura.

The architect's general task is to provide a warm and livable space. Carpets are warm and livable. He decides for this reason to spread out one carpet on the floor and to hang up four to form the four walls. But you cannot build a house out of carpets. Both the carpet on the floor and the tapestry on the wall require a structural frame to hold them in the correct place. To invent this frame is the architect's second task.

That is the correct and logical path to be followed in architecture. It was in this sequence that man learned how to build.⁶⁶

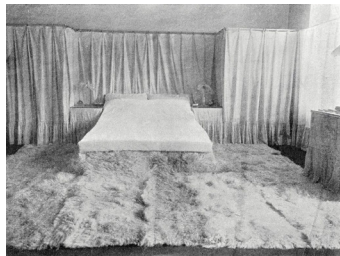
Loos defende ainda que o revestimento nunca deveria imitar o material que o suporta, afirmando que “qualquer material possui a sua própria linguagem de formas, e nenhum poderá tomar para si as formas de outro material”, dando o exemplo prático da madeira que poderia ser pintada de qualquer cor, exceto a cor da madeira.⁶⁷

64 - Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. 64.

65 - Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. 65.

66 - Adolf Loos, *Spoken Into the Void: Collected Essays, 1897-1900* (MIT Press, 1987). 66.

67 - Loos, *Spoken Into the Void: Collected Essays, 1897-1900*. 67.



[2.18] Quarto de Lina Loos, Adolf Loos, Viena, 1903



[2.19] Adolf Loos. Fotografia de Otto Mayer, circa 1904

Se para Semper o ornamento nascia como uma manifestação de uma herança cultural e social integrado na arte do revestimento, para Loos, “como o ornamento já não se encontra organicamente conectado com a nossa cultura, este já não é uma manifestação da nossa cultura”⁶⁸ e portanto, o homem moderno deverá ser capaz de o superar, encarando-o como o símbolo do homem primitivo.⁶⁹ A censura à ornamentação, apresentada em 1908 em *Ornamento e Crime*, não representa, porém, uma censura ao revestimento, que por não possuir apenas características decorativas, mas também funcionais, Loos assume como um componente essencial para a conceção do espaço. Estes princípios são evidentes no projeto para o *Quarto de Lina Loos* (1903), cujos revestimentos (cortinas e colcha brancas e tapetes de pêlo branco) cobriam todas as superfícies e caracterizavam o espaço.⁷⁰ Através de um jogo de “tensão entre a sensação de conforto e o conforto como forma de controlo”⁷¹, do uso dos revestimentos resultava um espaço muito rico em textura e materialidade, apesar da pouca (ou nenhuma) ornamentação. [2.18]

Loos encara o exterior e o interior dos edifícios de formas radicalmente diferentes. Para Beatriz Colomina, esta diferença entre exterior e interior na obra do arquiteto está relacionada fundamentalmente com questões de género: Loos associa o espaço exterior à vida social metropolitana, devendo ser, como um smoking, um reflexo da “máscara masculina”. [2.19] Por outro lado, os espaços interiores representariam a vida íntima, associada à mulher, sexualidade e reprodução.⁷² Assim, Loos afirma que “a casa deve parecer reservada pelo exterior, mas por dentro deve revelar toda a sua riqueza”.⁷³

When I was finally given the task of building a house, I said to myself: in its external appearance, a house can only have changed as much as a dinner jacket. Not a lot therefore... I had to become significantly simpler. I had

68 - A. Loos, *Ornament and Crime* (Penguin Books Limited, 2019). 195.

69 - Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. 10.

70 - Brian Andrews, "Ornament and Materiality in the work of Adolf Loos," in *Re.building: Abstract book 98th ACSA Annual meeting*, ed. B & Kinnard Goodwin, J. (ACSA Press, 2010). 444.

71 - B. Colomina and J. Bloomer, *Sexuality & Space* (Princeton Architectural Press, 1992). 92.

72 - Colomina and Bloomer, *Sexuality & Space*. 63-64.

73 - Adolf Loos, "Heimat Kunst" (1914), *Trotzdem*, trans. "In Spite Of," 121. Citado em McLeod, "Undressing Architecture: Fashion, Gender, and Modernity." 63.

to substitute the golden buttons with black ones. The house has to look inconspicuous.⁷⁴

Loos escreve frequentemente sobre a moda para ilustrar conceitos da cultura metropolitana moderna, defendendo que o homem moderno não deverá sobrepor os seus desejos individuais à uniformização da sociedade.

The intelligent modern person must have a mask for other people. That mask is the particular form of clothes common to everyone. Only mentally limited people have individual clothes. They have the need to proclaim to all and sundry what they are and what they actually like.⁷⁵

We have tried to get at fashion with words like “beautiful”, “stylish”, “elegant”, “smart”, and “strong”. But this is not the point. Rather, it is a question of being dressed in such a way that one stands out the least. A red dress coat stands out in a ballroom. It follows that a red dress coat is unmodern in the ballroom. A top hat stands out at the ice-skating rink. Consequently, it is unmodern to wear a top hat while on the ice. In good society, to be conspicuous is bad manners.⁷⁶

Assim, para o arquiteto, se o homem moderno se deveria vestir de forma tão discreta quanto se deveria revestir e ornamentar o exterior de um edifício, o mesmo não aconteceria com a roupa das mulheres que, pelo seu estatuto ser ditado pelo do seu marido, teriam obrigatoriamente de apelar à sensualidade através da sua indumentária, tornando-a dependente de modas.⁷⁷

Women's clothing differs outwardly from men's in its preference for ornamental and colorful effects, and the long skirt that completely covers the woman's legs. These two elements alone show us on their own that women have remained far behind in their development over the last few centuries. (...) Here, I must repeat myself: the lower the culture, the more apparent the ornament.⁷⁸

74 - Adolf Loos, “Architecture” in Colomina and Bloomer, *Sexuality & Space*. 94.

75 - Loos, *Ornament and Crime*. 250.

76 - Loos, *Spoken Into the Void: Collected Essays, 1897-1900*. 11.

77 - Loos, *Ornament and Crime*. 91-92.

78 - Loos, *Ornament and Crime*. 95.

No final do século dezanove e início do século vinte (especialmente nos círculos alemães e austríacos onde a influência de Semper e Riegl era mais notável) a ênfase do discurso teórico arquitetónico deixa de estar no vestuário e revestimento, para dar lugar à moda (*fashion*) que, por ser algo transitório e de rápida mudança, era encarada como uma afronta aos avanços da arquitetura moderna que promovia cada vez mais a durabilidade e standardização.⁷⁹ Elizabeth Wilson aponta que “no século XIX, a moda passou a ser associada quase unicamente ao vestuário feminino, enquanto o vestuário masculino passou a ser visto (incorretamente) como imutável”.⁸⁰ Apesar de ser apropriada recorrentemente no discurso teórico de muitos dos arquitetos do Movimento Moderno, segundo Mark Wigley, “a ‘moda’ permanece forçosamente não-teorizada. Ela sustenta a teoria, ao invés de se sujeitar à análise teórica”.⁸¹

Henry van de Velde, arquiteto impulsionador do movimento *Art Nouveau*, na Bélgica, escreve, em 1900, que até 1840 todas as mudanças nos trajes duravam uma época, e que foi a partir desse momento, na segunda metade do século dezanove, que surgiu a moda moderna como algo passageiro.⁸²

De facto, Semper, em *Der Stil*, recorre a palavras mais neutras como “traje” e “vestuário” para estabelecer conexões entre arquitetura e têxtil, utilizando a palavra “moda” de forma pejorativa, por considerar a moda como algo efêmero e resultante das forças do mercado. Esta distinção entre os conceitos de “vestuário” e “moda” tinha na sua origem uma oposição entre novidade e originalidade. A novidade, à qual Semper se opunha, era então fruto da moda, e surgia a partir de uma decoração sem fundamento, ao passo que a originalidade, defendida por Semper, resultava de um entendimento dos lentos processos de construção de símbolos e significados na arquitetura e na arte.⁸³

Apesar de Semper empregar o termo “moda” de maneira depreciativa, McLeod aponta o arquiteto vienense Otto Wagner como um dos primeiros arquitetos a estabelecer paralelos concretos entre a arquitetura e a moda contemporânea⁸⁴, afirmando em *Modern Architecture* (1896) que “a questão chegou a tal ponto que os estilos arquitectónicos mudam praticamente como as modas, e as obras de arte são intencionalmente ‘envelhecidas’ para lhes dar a aparência de serem de séculos passados”⁸⁵ e escrevendo mais tarde, em 1927, um artigo num jornal intitulado *Ist das neue Bauen eine Mode?* (“O novo edifício, será uma moda?”).⁸⁶ O conceito de moda como algo fugaz e fútil colidia assim com a conceção do Moderno defendida por Wagner (e mais tarde adotada por Loos e Le Corbusier) de que “o verdadeiramente moderno deveria ser tão atual, quanto intemporal.”⁸⁷

Simultaneamente, estava em curso desde cerca de 1830, o *Dress Reform Movement* que, juntando motivações médicas, feministas e artísticas, lutava por uma transformação radical da indumentária feminina, promovendo tecidos mais leves e roupas menos restritivas. O movimento ganharia força em 1881, com a criação da *Rational Dress Society*, seguida da *International Health Exhibition* de 1884, em Londres, onde foi apresentada uma secção dedicada ao vestido higiénico, e da criação da *Healthy and Artistic Dress Union*, em 1890. Nos anos seguintes, influenciados por Alois Riegl e pelo movimento *Arts and Crafts*, vários arquitetos contemporâneos de Wagner, como Henry van de Velde, Peter Behrens e Josef Hoffmann, transporiam princípios arquitetónicos para o design de vestuário feminino.⁸⁸

It could very well happen that in our efforts to invent such costumes for the special purposes of the present, we discover the correct general construction principle of clothing that then could be applied to a street dress or to a work or travel suit. The principles of construction for a farmhouse

79 - Leila W. Kinney, "Fashion and Fabrication in Modern Architecture," *Journal of the Society of Architectural Historians* 58 (1999). 437.

80 - Elizabeth Wilson, "All the Rage," in *Fabrications: Costume and the Female Body*, ed. J. & Herzog Gaines, C. (Routledge, 1990). P. 28

81 - Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. 56.

82 - Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. 131.

83 - McLeod, "Undressing Architecture: Fashion, Gender, and Modernity." 47-49.

84 - McLeod, "Undressing Architecture: Fashion, Gender, and Modernity." 51.

87 - McLeod, "Undressing Architecture: Fashion, Gender, and Modernity." 53.

85 - O. Wagner, *Modern Architecture: A Guidebook for His Students to this Field of Art* (Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1988).159.

88 - Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. 68.

86 - Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. 49.



[2.20] Henry van de Velde e Maria Sèthe no seu apartamento ca. 1898. Vestido desenhado por van de Velde com tecidos desenhados por William Morris



[2.21] Vestido para Frau Salomonsohn, Henry van de Velde, circa 1900

and for a cathedral are the same. We must also subject clothing to tectonic principles. Our creations in this area must show in their appearance a consistent construction, which makes the determining purposes and the applied construction technique apparent.⁸⁹

Henry van de Velde, influenciado por Morris, começa por desenhar para a sua mulher, Maria Sèthe, vestidos que acompanhassem o projeto de sua casa, utilizando tecidos desenhados por Morris. [2.20, 2.21] Influenciados por exposições de vestidos artísticos em Dresden, Leipzig e Berlim, Hoffmann e Behrens começam também a desenhar vestidos reformistas no início do século vinte. Tanto nas fotos publicadas dos designs de van de Velde e Hoffmann, os vestidos desenhados são apresentados em espaços interiores, sendo concebidos sempre em estreita ligação com a arquitetura e ambiente que os rodeava.⁹⁰ [2.22]

Por outro lado, Adolf Loos apresentava-se como um forte opositor tanto de van de Velde, como de Hoffmann, acusando os trabalhos dos arquitetos de serem femininos e ornamentais:

Believe me, I was young once too. As young as the members of the German Association of Craftsmen,⁹¹ and the Austrian Association of Craftsmen, the etc., etc. I too, when I was still a boy, liked the beautiful ornaments that decorated our household (...).⁹²

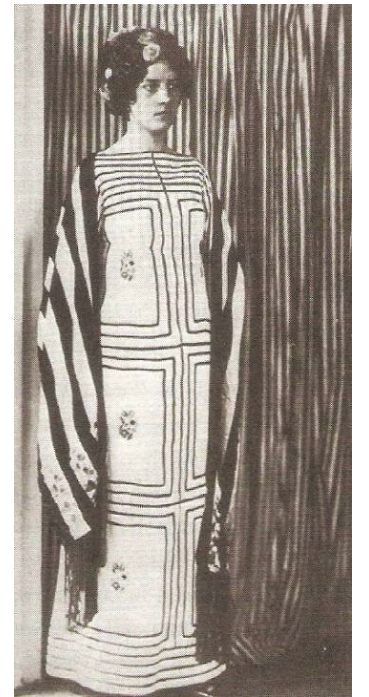
The ornament that is made today has no connection with us, it has no human connections, no connection with the world order. It is not capable of development. What happened to the ornament of Otto Eckmann, what to Van de Velde's? The artist at the tip of humanity was always full of power and health. The modern ornamentalist, however, is a straggler or a pathological phenomenon. He himself repudiates his products after three years.⁹³

I warn Austrians against identifying themselves with the Wiener Werkstätte⁹⁴ movement. The modern spirit is a social spirit, and modern objects exist not just for the benefit of the upper crust but for everybody... To bring us first-rate work no architects are needed, no arts and crafts

students and no painting, embroidering, potting, precious-material-wasting daughters of senior civil servants and other Fräuleins, who regard handicrafts as something whereby one may earn pin-money or while away one's spare time until one can walk down the aisle.⁹⁵

Contudo, o facto de desenharem vestidos não impediria os arquitetos de se pronunciarem contra os “perigos” da moda. Em 1989 Hoffmann escreve *Das individuelle Kleid* (“A Indumentária Individual”), onde se pronuncia a favor do estilo individual em detrimento do estilo uniforme imposto pela moda⁹⁶ e em 1900, van de Velde publica *Die künstlerische Hebung der Frauentracht* (“O melhoramento Artístico dos Vestidos de Mulher”), no qual apresenta a moda como o maior obstáculo à reforma artística, afirmando que esta é “o grande inimigo, que é também a causa da ruína de todas as artes ornamentais e industriais, e até levou a chamada Arte à decadência”.⁹⁷

Já em 1920, Le Corbusier republica *Ornamento e Crime* (1908), de Adolf Loos, em *L'Esprit Nouveau*. Mais tarde, em 1925, Le Corbusier formula a *Law of Ripolin*, publicada em *L'art décoratif d'aujourd'hui*, que Wigley aponta como uma clara reinterpretação da “Lei do Revestimento” de Loos (e, conseqüentemente, do “Princípio do Revestimento” de Semper), apesar de não ser feita nenhuma referência direta a algum dos dois arquitetos.⁹⁸ Mas, ao contrário de Loos e Wagner, Le Corbusier, motivado pelos avanços a partir dos anos 20 na indumentária feminina e simultânea estagnação na indumentária masculina, rejeita a noção de que a arquitetura moderna se assemelha a um fato de homem, argumentando que a indumentária masculina era a prova que a “revolução da idade da máquina não atingiu ainda a maturidade.”⁹⁹ O interesse pelo vestuário feminino é reforçado em 1951, ao apresentar na revista *Forms et Vie* um conjunto de esboços para vestidos. [2.23] Porém, numa nota publicada em conjunto com os esboços, Le Corbusier torna



[2.22] Summer Dress, Josef Hoffman, publicado em Mode, Viena, 1911

89 - Henry van de Velde, *Die künstlerische Hebung der Frauentracht*, p. 22 Citado por Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. 113.

90 - McLeod, "Undressing Architecture: Fashion, Gender, and Modernity." 55.

91 - Tanto Peter Behrens, como Josef Hoffmann e Henry van de Velde foram membros fundadores da *German Association of Craftsmen (Deutscher Werkbund)*.

92 - Loos, *Ornament and Crime*. 221.

93 - Loos, *Ornament and Crime*. 195-196.

94 - A *Wiener Werkstätte* foi fundada em 1903 por Josef Hoffmann e o pintor Koloman Mosser.

95 - Loos, “Das Wiener Weh” 1927. Citado em: Beatriz Colomina, “Sex, Lies and Decoration: Adolf Loos and Gustav Klimt,” *Thresholds* 37 (01/01 2010), https://doi.org/10.1162/thld_a_00197. 73.

98 - Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. 10.

96 - Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. 86.

99 - Le Corbusier, *Quand les cathedrales etaient blanches* (1937) Citado por McLeod, “Undressing Architecture: Fashion, Gender, and Modernity.” 88.

97 - Henry van de Velde, *Die künstlerische Hebung der Frauentracht*, p. 13 Citado por Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. 130.



[2.23] *Dress Designs*, Le Corbusier, 1951

claro, mais uma vez que o *design* de vestuário feminino não é sinónimo de uma participação na cultura da moda, escrevendo:

This is a costume for the woman of today, it is not an haute-couture creation. It is therefore permanent rather than transient, a distinction which is not absolute but simply delineates two perfectly acceptable stages in a woman's dress.¹⁰⁰

Tanto William Morris, como Semper, Behrens, Loos e Le Corbusier recontam a história de Diogenes, que ao abandonar todos os seus excessos – roupas, pertences e casa – decide a viver (nu) dentro de um barril, com o qual andava. [2.24] A história de Diogenes é apontada como uma prova da arquitetura como um ato de vestir/revestir.

Apesar deste conceito, inicialmente proposto por Semper e posteriormente adaptado por Riegl, ter sido aceite de forma praticamente unânime pelas principais figuras posteriores do discurso arquitetónico, a moda surge sempre no centro do debate como um elemento disruptivo, assumindo-se tanto como uma forma de controlo, como de libertação, indissociável de questões de género e toldando a relação entre arquitetura e têxtil.

The only way the discourse can control the dresslike condition of modern architecture is to deny that it is a dress, let alone a garment suspended within the unreliable world of fashion rather than supposedly reliable world of modern technology and functional rationalization.¹⁰¹

100 - Le Corbusier, "Note," *Forms et Vie 2* (1951): 11. Citado por Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. 268.

101 - Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. 362.



[2.24] *Diogenes*, Gottfried Semper, 1963

3. rematar

re·ma·tar

v.t.

- 1. Finalizar, concluir;
- 2. Encimar, coroar;
- 3. Executar o ponto de remate.

v.i.

- 4. Findar, terminar.¹



3.0 Prólogo às Experimentações Práticas

Architecture must advance by taking emotionally moving situations, rather than emotionally moving forms, as the material it works with. And the experiments conducted with this material will lead to new, as yet unknown forms.²

[3.1] "The Hemp Map of Amsterdam", da série *Urban Fabric*, Lis Kueneke, 2018. (página anterior)

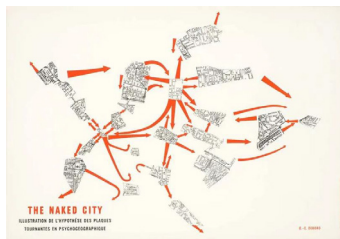
Ao longo dos dois capítulos anteriores, foram exploradas relações entre o têxtil e a arquitetura do ponto de vista textual, conceptual, processual e histórico-cultural. A procura destas relações teve como objetivo tornar evidente os pontos comuns entre o processo de criação e pensamento têxtil e arquitetónico.

Como forma de testar as pontes estabelecidas, considerou-se imprescindível a realização de experimentações práticas onde essas relações fossem transpostas para casos de estudo concretos. Foram realizados, assim, dois ensaios práticos onde se procurou testar uma variedade de técnicas do universo têxtil - desde a costura e o *patchwork*, à tinturaria natural - e a sua possível aplicação na análise, interpretação e representação em contextos arquitetónicos e urbanos variados, tendo para isso sido escolhidos dois casos de estudo com escalas distintas: o edifício e a cidade. Considerando a capacidade do têxtil na representação e elementos do campo das memórias e experiências, a escolha dos casos de estudo - a Livraria Centésima Página, e os Espaços Verdes de Braga - foi determinada pela sua fácil acessibilidade

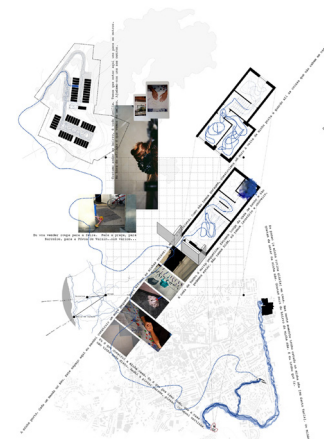
Como forma de registar as experiências vividas, em ambos os exercícios foi adotada uma postura inspirada na *Teoria da Deriva*, apresentada por Guy Debord em 1958, e descrita como uma forma de percorrer rapidamente espaços variados, como maneira de estudar e

1 - *rematar*, em Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, <https://dicionario.priberam.org/rematar> [consultado em 8-01-2024]. (folha anterior)

2 - Guy Debord, "Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action (1957)," in *Situationist International Anthology*, ed. K. Knabb (Bureau of Public Secrets, 2006). 39.



[3.2] *Naked City*, Guy Debord, 1957.



[3.3] "Mapa Socioespacial da S." em *Diz-me Tu: Histórias Socioespaciais de Mulheres Ciganas nos Bairros Sociais de Braga*, Space Transcribers, 2017

analisar a “psicogeografia”, ou seja, a forma como o ambiente geográfico impacta as emoções.³ [3.2] Assim, o ato de percorrer os espaços e neles procurar registrar as sensações e emoções sentidas ao longo das visitas rapidamente se tornou num agente central à realização de ambos os ensaios práticos.

Como referência, foi também estudada a metodologia de trabalho dos Space Transcribers, que a descrevem como “uma pesquisa prática que é fundada essencialmente em operações *in-situ* imersivas”,⁴ e cujos processos de mapeamento [3.3] me levaram a reconsiderar a maneira como a arquitetura e as experiências nos espaços podem ser representadas. Também a prática individual de Fernando P. Ferreira que explora o têxtil, com foco na tecelagem, como uma ferramenta de *storytelling site-specific*,⁵ [3.4] se mostrou como uma referência central ao longo da dissertação, tendo permitido encarar o têxtil como uma ferramenta para estudar a arquitetura de forma não figurativa. Por fim, foi utilizado como referência, também, o projeto *Urban Fabric*, de Lis Kueneker, um projeto psicogeográfico colaborativo organizado desde 2008, em várias cidades, em que os participantes criam mapas subjetivos e coletivos da sua cidade⁶ [3.5], que contribuiu para encarar o têxtil como uma ferramenta para estudar as características subjetivas dos espaços e da arquitetura.

Uma vez que as experimentações foram pensadas no contexto de uma *practice-based research*, com eles pretendeu-se testar diferentes técnicas e materiais a nível processual e metodológico, de forma a avaliar concretamente a real aplicabilidade de diversas técnicas do têxtil como forma de representar, pensar e analisar temas do domínio da arquitetura. Apesar de terem sido empregues técnicas diferentes nas duas experimentações, a base teórica e referências práticas que as fundamentaram e motivaram são as mesmas e, portanto, por terem

sido encaradas como elementos de um estudo contínuo, interligado e indissociável, considera-se que a componente de pesquisa prática, apesar de apresentada como dividida, deverá ser lida e entendida como uma só.



[3.4] *Threading an (Un)Safe Plot*, Fernando P. Ferreira, Malta, 2023



[3.5] "New York City", da série *Urban Fabric*, Lis Kueneker, 2014

3 - Debord, "Theory of the Dérive (1958)." P. 62

4 - "Ferramentas," accessed 18.12.2024, <https://www.spacetranscribers.com/PT/ferramentas/>.

5 - "about me," accessed 18.12.2024, <https://www.fernandopferreira.com/about>.

6 - Museu Têxtil, "Lis Kueneker. Art Meets Community Engagement," *Inhearts*, 2024.



3.1 Colcha Psicogeográfica

No século XIX, em *Der Stil*, Semper apresenta a teoria de *stoffwechsel*, habitualmente traduzida como teoria do metabolismo, ou de transformação material. Para o arquiteto, este processo de transformação material é o resultado da aplicação de uma vontade criativa do artista ou artífice, e não de uma mera imitação formal:

A particular method of artistic representation is inherent in each material because each has properties that distinguish it from other materials, and each demands its own treatment or technique. When an artistic motive undergoes any kind of material treatment, its original type will be modified; it will receive, so to speak, a specific coloring. The type is no longer in its primary stage of development but has undergone a more or less pronounced metamorphosis. If the motive undergoes a new change of material [Stoffwechsel] as a result of this secondary or even multiple transformation, the resulting new form will be a composite, one that expresses the primeval type and all the stages preceding the latest from.⁷

Apesar de ter sido acusado de ser materialista por Alois Riegl, para Semper, é a vontade criativa e engenho do criador que permite classificar os objetos quanto à sua forma artística, e não as suas propriedades objetivas e materiais.⁸

Semper defende a existência de quatro técnicas primordiais (o têxtil, a cerâmica, a carpintaria e a marcenaria), que serviriam de base para toda a produção arquitetónica posterior, através do processo de *stoffwechsel*.⁹ Esta categorização não era baseada unicamente nas características materiais dos elementos, mas sim uma forma de estabelecer relações “metabólicas”, e não estáticas, entre as formas, podendo desta forma um material assumir características de outro.¹⁰

[3.6] Colcha Psicogeográfica.
Fotografia da autora, 2025 (página anterior)

7 - Semper, *Style. Style in the technical and tectonic arts or practical aesthetics*. 250.

8 - Elena Chestnova et al., eds., *Architectural History and Globalized Knowledge. Gottfried Semper in London* (Mendrisio Academy Press; gta Verlag, ETH Zurich, 2021). 117-118.

9 - Kemo Usto, *Safe Sink Tectonics - Towards a Metabolism of the Built Environment Within Planetary Capacities* (2023). 130-131.

10 - Á. Moravánszky, *Metamorphism: Material Change in Architecture* (Birkhäuser, 2017). 98.

Para ilustrar este fenômeno, Kemo Usto recorre ao exemplo da pedra, um elemento que aparentemente se inseriria na categoria da marcenaria, mas que pode, eventualmente, estar mais alinhado com a categoria do têxtil, pela delicadeza e complexidade com que esta é trabalhada.¹¹ Assim, os elementos podem ser classificados como tendo origem têxtil, não só pela sua materialidade, mas também por tratarem de uma ideia de têxtil:

With this flexibility and inherent ambiguity of each of the elements, each is shown to be both a material and immaterial object as they can be dealing with an actual textile and (the sublime feeling of or Thing of) textile-ness.¹²

Se, para Semper, o têxtil está na origem da parede, estas origens continuam evidentes na atualidade, através de qualidades como a cor, textura, ou padrões, apesar de construídas com diferentes materiais.

Em *Towards a Critical Regionalism* (1983), Kenneth Frampton apresenta seis pontos através dos quais se poderia começar a agir contra a ameaça da universalização da arquitetura, defendendo a importância de fatores como a topografia, o clima, a luz e materialidade na conceção arquitetônica. No sexto ponto, intitulado *The Visual Versus the Tactile* Frampton realça a importância da dimensão tátil dos espaços construídos, entendendo que características como a sensação de humidade, a temperatura, os cheiros, as texturas e o som produzido pela interação com os materiais, são todos elementos sensoriais, tão importantes na caracterização da experiência de um espaço, quanto os elementos visuais:

it is clear that the liberative importance of the tactile resides in the fact that it can only be decoded in terms of experience itself: it cannot be reduced to mere information, to representation or to the simple evocation of a simulacrum substituting for absent presences.¹³

11 - Usto, *Safe Sink Tectonics - Towards a Metabolism of the Built Environment Within Planetary Capacities*. 129.

12 - Usto, *Safe Sink Tectonics - Towards a Metabolism of the Built Environment Within Planetary Capacities*. 129-130.

13 - Kenneth Frampton, "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance," in *The Anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, ed. Hal Foster (Bay Press, 1983). 28.

À semelhança de Frampton, também Anni Albers considera as experiências táteis como fundamentais - para Albers, "tocamos nas coisas para nos assegurarmos da realidade".¹⁴

Em *On Weaving* (1965), Albers dedica o oitavo capítulo do livro, *Tactile Sensibility*, à exploração da dimensão tátil dos têxteis. Para a autora, a qualidade da superfície dos materiais - a *matière* - e a sua estrutura, são tão importantes quanto a qualidade visual dos mesmos. A tecedeira e artista estabelece uma relação entre o têxtil e a arquitetura, por considerar que, em ambos, tanto a superfície material (a taticidade) como a estrutura são as principais componentes do trabalho, existindo em ambas as disciplinas uma conexão entre a dimensão artística, e a dimensão científica e tecnológica.¹⁵

Se, num tecido, características relativas à taticidade, como a sua textura, densidade e maleabilidade, irão influenciar diretamente no tipo de fio escolhido, nas técnicas empregadas para a sua realização e na sua funcionalidade e uso, estas não devem ser, portanto, consideradas como características secundárias, então, também na arquitetura, as escolhas relativas à dimensão tátil de uma obra, ou seja, aos materiais que irão ser utilizados, terão influência nas técnicas utilizadas para a sua construção e, conseqüentemente, na experiência do utilizador no espaço:

One has in mind a whole range of complementary sensory perceptions which are registered by the labile body: the intensity of light, darkness, heat and cold; the feeling of humidity; the aroma of material; the almost palpable presence of masonry as the body senses its own confinement; the momentum of an induced gait and the relative inertia of the body as it traverses the floor; the echoing resonance of our own footfall. Luchino Visconti was well aware of these factors when making the film *The Damned*, for he insisted that the main set of the Altona mansion should be paved in real wooden parquet. It was his belief that without a solid floor underfoot the actors would be incapable of assuming appropriate and convincing postures.¹⁶

14 - Albers, *On weaving*. 44.

15 - Albers, *On weaving*. 45.

16 - Frampton, "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance." 28.

Quando representamos a arquitetura através do desenho, o resultado é uma representação visual de um espaço com características que ultrapassam essa dimensão. Mesmo recorrendo ao uso de “texturas”, em técnicas como a colagem, por exemplo, o resultado é uma representação visual da ideia de uma textura, e não uma textura em concreto. Com a maquete, por outro lado, por ser uma ferramenta tridimensional, é mais fácil representar características táteis da arquitetura, apesar de muitas vezes serem alvo de uma forte abstração, em favor das características volumétricas dos projetos.

Sendo o têxtil dotado das mesmas (ou semelhantes) características táteis que a arquitetura, este pode ser encarado como um meio para as representar, completando e complementando lacunas deixadas pelo desenho e pela maquete.

Invertendo o processo metabólico da teoria de *stoffwechsel* de Semper, neste exercício procurei recuperar e pôr em evidência as características “têxteis” (e táteis) dos espaços arquitetónicos, utilizando o tecido como meio para o fazer. Assim, foi reinterpretado o primeiro caso de estudo e seus espaços interiores e exteriores, de maneira a conseguir caracterizá-los, quer nas suas qualidades objetivas, como a cor e materialidade, quer nas suas qualidades subjetivas, decorrentes da experiência pessoal no local. Para cada espaço, escolhi o tecido que melhor o representava, considerando as suas características táteis, sensoriais e visuais e, de seguida, utilizando esses tecidos, recriei a planta do local, recorrendo às técnicas de *quilting* e *patchwork*.

A Livraria Centésima Página, situa-se no rés do chão do edifício da Casa Rolão, um edifício barroco, projetado por André Soares, construído entre 1758-1761¹⁷ e reabilitado e adaptado para a criação da livraria em 2005, pelo escritório Central Arquitectos.¹⁸ [3.7] Para além de atuar como livraria, a Centésima Página atua também como espaço

17 - "Casa da Avenida Central / Casa Rolão," 1994, 2010, accessed 13.12.2024, http://monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=353.

18 - "100ª Página Book Store," accessed 13.12.2024, <https://centralarquitectos.com/en/projects/livraria-100-pagina>.

de exposições, eventos culturais, cafetaria e, para muitos bracarenses como eu, durante a escrita desta dissertação, como um local de estudo ou trabalho. Foi num desses momentos de pesquisa, enquanto lia *On Weaving*, que tive a primeira ideia para este exercício, e que comecei os primeiros estudos. A Centésima Página rapidamente se mostrou como um caso de estudo ideal – a multiplicidade de funções de que é dotada traduz-se, consequentemente, numa abundância de espaços completamente distintos entre si. Essa variedade de espaços, amplificada pela longa história do edifício cuja reabilitação procurou manter, torna, por sua vez, a livraria num espaço muito rico a nível sensorial sendo, por isso, uma oportunidade para testar a representação de diversos tipos de qualidades espaciais no mesmo projeto. Para além disso, era vantajoso escolher, como caso de estudo, um local que fosse de fácil visita, para poder testar os tecidos, no próprio sítio, à medida que iam sendo escolhidos.

Ao considerar as dimensões do edifício, as limitações da técnica de representação utilizada e dos materiais escolhidos (como por exemplo, a dimensão dos padrões e da trama dos tecidos), defini a escala de representação a 1:25, e um enquadramento de 35,75 x 42,75 m, incluindo a planta do edifício¹⁹ e a sua envolvente mais próxima. Deste enquadramento resultou uma colcha com a dimensão de 143 x 171 cm. [3.8, 3.9] [Anexo 2]

Nas visitas que fiz ao caso de estudo, tirei várias notas de forma rápida e instintiva, acerca das sensações e características que senti e notei em cada espaço. Estas notas foram tiradas sem qualquer tipo de sistematização prévia, não tendo pré-determinado que características iria analisar de forma a tentar obter uma representação real da minha experiência em cada espaço. Nestes registos tive em consideração, principalmente, fatores como a temperatura sentida, as

19 - O material desenhado utilizado teve como base as plantas cedidas pela Livraria Centésima Página, bem como o trabalho *Casa Rolão: Depuração Formal no Traço de André Soares* pelo Grupo JLM08 (Ana Gabriela Sousa, Ana Rita Fernandes, Inês Monteiro, Júlia Moraes, Marcela Percú), com orientação do Arquiteto João Luís Marques, no âmbito da Unidade Curricular História da Arquitetura Portuguesa, 2022-23.



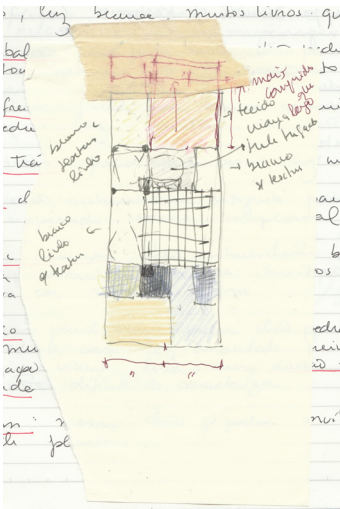
[3.7] Casa Rolão, André Soares, 1758-1761. Reabilitação de Central Arquitectos, 2005.



[3.8] Livraria Centésima Página e envolvente. Imagem de Satélite do Google Maps



[3.9] Enquadramento da colcha. Desenho da autora, 2024



[3.10] Estudo para a colcha. Desenho da autora, 2024

cores presentes, a textura dos materiais de revestimento e eventuais padrões que pudessem existir. [Anexo 3] No momento de traduzir estas características para a escolha de tecidos que fossem representativos dos espaços estudados, qualidades como a densidade, composição, textura e cores do tecido e fibras que o compõem foram todas consideradas em simultâneo. Para outras características como a privacidade, movimento e luz, foram criadas sobreposições com tecidos com transparência, como tules e rendas. [3.10] [Tabela 2]

Para o espaço da rua, a Avenida Central, escolhi um tecido cuja cor e trama se assemelhasse à cor e padrão do pavimento. Para todos os espaços interiores não pertencentes à Centésima Página (os edifícios vizinhos e o restante programa da Casa Rolão) escolhi utilizar um tecido preto, em que a textura do tecido tivesse pouco impacto visual, de forma a reduzir ao máximo os estímulos e sensações associadas a este, simbolizando a privacidade total dos espaços. Os jardins adjacentes, apesar de serem privados, estabelecem uma forte relação visual com o jardim da Livraria e, portanto, escolhi representá-los sobrepondo uma camada de tule preto ao tecido utilizado para representar o jardim da Centésima Página.²⁰

Com este ensaio pretendeu-se estudar a possibilidade de representar espaços arquitetônicos com recurso ao têxtil. Por isto, os tecidos foram escolhidos considerando unicamente as características dos espaços que representavam, não tendo em atenção a forma como se conjugavam, esteticamente, como um todo, quando realizada a colcha. [3.11-3.22]

Numa colcha, habitualmente, escolhe-se dividir as formas irregulares de tecido, em formas regulares, de maneira a facilitar

20 - Para o Jardim da Centésima Página, tingiu-se um tecido branco com as plantas existentes no local, através da técnica da Impressão Botânica. Por ser impossível a visita dos jardins dos logradouros vizinhos, o tecido que os representa não foi tingido. Esta lógica é aplicada, da mesma forma, no ensaio prático seguinte, onde os tecidos que representam terrenos inacessíveis são intencionalmente deixados por tingir.

	1. <u>fora</u>: padrão, desenhos, amarelado, antigo. frio. tecido frio, com tons castanhos, trama pouco evidente, e desenhos florais semelhantes aos do reboco da parede.	
	2. <u>entrada</u>: chão pedra, parede rebocada azul/cinzeno. estantes com livros e coisas. frio. tecido frio, com tom azulado, padrão com indicação de verticalidade/repetição dos livros	
	3. <u>atrás do balcão</u>: privado. escuro, materiais da entrada. muita coisa. tecido frio, com tom azulado, padrão com indicação de verticalidade/repetição dos livros. sobreposição de tule preto tufado para simbolizar a privacidade e quantidade de objetos	
	4. <u>livraria</u>: chão madeira, pé direito + baixo, parede pedra branca, mas coberta de estantes. chão escuro, luz branca. muitos livros. quente. confortável. tecido quente, padrão com indicação da verticalidade/repetição dos livros. tom neutro, mas com variação de cor para simbolizar à variedade dos livros	
	5. <u>café balcão</u>: parede pedra branca. chão pedra. muita luz. tons naturais. muito movimento. tecido frio, branco e com textura irregular, semelhante à da parede. sobreposição de uma renda branca para simbolizar o movimento	
	6. <u>café frente</u>: parede pedra branca c/ muita textura. chão pedra. luz neutra . tecido frio, branco e com textura irregular, semelhante à da parede	
	7. <u>café trás</u>: parede pedra branca. chão pedra. luz muito amarela. frio. tecido frio, branco e com textura irregular, semelhante à da parede. sobreposição de um tule amarelo para simbolizar a forte luz amarela	
	8. <u>wc</u>: chão autonivelante cinzeno. paredes brancas. muito apertado, escuro. impessoal. tecido frio, branco e com pouca textura	
	9. <u>livraria das crianças</u>: chão autonivelante bege. parede pedra branca. estantes de madeira. muitos livros com muita cor. não muito frio. tecido, frio com fundo branco e grelha colorida para simbolizar as estantes de livros infantis. Trama muito evidente e textura forte, semelhante à da parede.	
	10. <u>escritório</u>: parede branca pedra. chão pedra. muito escuro. muita coisa. luz amarelada. privado c/ ligação visual. leva a uma divisão muito privada difícil de caracterizar. tecido frio, branco e com textura irregular, semelhante à da parede. sobreposição de um tule castanho-escuro com desenhos para simbolizar a privacidade e quantidade de objetos. sobreposição de tule preto na divisão mais privada.	
	11. <u>jardim</u>: mesas, chão c/ pedras. muita variedade de plantas. tecido branco de fibras naturais tingido com as plantas encontradas no jardim com recurso à técnica da impressão botânica	

[Tabela 2] Correspondência entre os espaços e a escolha dos tecidos (a preto, transcrição das notas originais). Fotografias da autora, 2025



[3.11] Livraria Centésima
Página - exterior



[3.12] Swatches dos tecidos
- entrada no edifício.
Fotografia da autora, 2025



[3.13] Swatches dos tecidos
- entrada na livraria.
Fotografia da autora, 2025



[3.14] Swatches dos tecidos
- escritório 1 (privado).
Fotografia da autora, 2025



[3.15] Swatches dos tecidos
- livraria. Fotografia da
autora, 2025



[3.16] Swatches dos
tecidos - cafeteria (balcão).
Fotografia da autora, 2025



[3.17] Swatches dos tecidos -
cafeteria (frente). Fotografia
da autora, 2025



[3.18] Swatches dos tecidos -
cafeteria (trás). Fotografia
da autora, 2025



[3.19] Swatches dos tecidos
- sanitários. Fotografia da
autora, 2025



[3.20] Swatches dos tecidos -
livraria infantil . Fotografia
da autora, 2025



[3.21] Swatches dos tecidos
- escritório 2 (privado).
Fotografia da autora, 2025



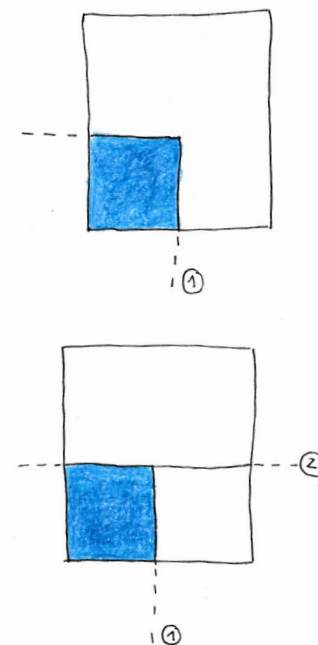
[3.22] Livraria Centésima
Página - jardim.

o processo de costura [3.23], porém, considera-se que existe uma diferença, tanto visual, como conceptual, entre um pedaço de tecido único, e um pedaço de tecido resultante da costura de outros dois (mesmo que sejam feitos do mesmo tecido). Neste exercício, na planificação e realização da colcha, apesar de ter dificultado o processo de costurar as peças, cada linha de costura foi pensada de maneira que representasse a separação entre os diferentes espaços do caso de estudo. Assim, mesmo que existissem espaços cuja representação fosse feita através do mesmo tecido, a costura tornaria evidente a diferença entre eles – a costura é, desta forma, pensada como um elemento intencional e central do projeto, não como um elemento secundário.

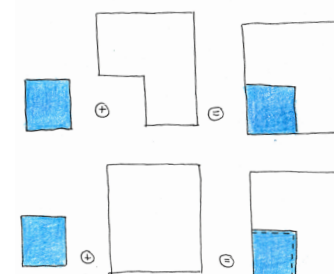
Neste caso de estudo em concreto, os espaços não eram demasiado irregulares, o que tornou possível costurar a maioria dos tecidos uns aos outros, numa técnica de *patchwork*, no entanto, em casos onde os espaços sejam mais irregulares, como no espaço dos sanitários, este processo pode mostrar-se insustentável. Nestes casos, poderia ser utilizada a técnica de *appliqué*, em que os tecidos são costurados uns sobre os outros, mantendo a integridade de cada pedaço de tecido e linha de costura.²¹ [3.24] Apesar de ter escolhido, neste exercício, realizar o acolchoado pelas linhas de costura, este também pode ser pensado como um elemento que adiciona textura e informação a tecidos que sejam eventualmente valorizados com isso.

Uma das maiores condicionantes deste método de representação é, por se estar dependente das coleções presentes nas lojas, a possibilidade de não ser encontrado nenhum tecido adequado para responder a todas as qualidades dos espaços analisados, podendo haver casos em que certas qualidades terão de ser mais, ou menos valorizadas, consoante as opções disponíveis. O mesmo aconteceu, por

21 - Técnica aplicada no ensaio prático seguinte, dado a complexidade das formas.



[3.23] Diferentes técnicas de
costura. Desenho da autora, 2024



[3.23] Técnica de *Patchwork*
e *Appliqué*, respetivamente.
Desenho da autora, 2024

exemplo, no momento de escolher o tecido para representar o espaço de entrada no edifício²² que apesar de ser um local especialmente frio, pelo projeto ter sido desenvolvido nos meses de outono, a escolha de tecidos mais frescos nas lojas era escassa. Neste caso, optei por valorizar o padrão do tecido, por considerar ser a característica mais marcante do espaço, tendo sido, no final, escolhido um tecido mais quente do que o originalmente previsto. Adicionalmente, apesar de ter escolhido, neste exercício, realizar o acolchoado pelas linhas de costura, este também pode ser pensado como um elemento que acrescente textura e informação a tecidos que sejam eventualmente valorizados por isso.

Ao longo do tempo, e com o estudo contínuo de diferentes casos de estudo, seria eventualmente possível estabelecer um conjunto de parâmetros de análise pré-definidos e criar um sistema de equivalências entre as qualidades dos espaços e as qualidades dos tecidos, de forma a simplificar o processo de escolha dos mesmos.

O tecido e a costura mostram-se, desta forma, como ferramentas eficazes de representar qualidades multissensoriais do espaço que são, muitas vezes, descuradas. Como forma de registrar as experiências individuais no espaço, o tecido, aliado à costura como um meio para o manipular de acordo com a vontade do criador, pode ser utilizado para representar quer qualidades objetivas – como a luz, cor e materialidade – quer qualidades subjetivas – como a temperatura sentida e o conforto – do espaço, que não conseguem ser traduzidas por métodos de representação tradicionais, resultando sempre, inevitavelmente, num registo inteiramente pessoal e sujeito à percepção do autor. [3.25, 3.26]

22 - Designado por “fora”, nas notas originais.



[3.25] *Colcha Psicogeográfica* (maquete). Fotografia da autora, 2024 (ao lado)



[3.26] *Colcha Psicogeográfica*. Fotografia da autora, 2025 (em baixo)



3.2 Mapear o Verde

Na arquitetura, o desenho, mais do que um meio de expressão, é sobretudo um meio para analisar e pensar o espaço – um pretexto para parar, observar e absorver, de forma consciente as características dos espaços que habitamos e uma ferramenta para imaginar o que esses espaços são, e poderão ser. Eva Prats descreve o desenho na arquitetura como uma ferramenta que ativa o pensamento,²³ considerando que:

As architects, we draw at the beginning of a project to scope out the work site, to get a grasp of how the project will be used, and to define details as the plans gradually begin to look like a building. Later, during the construction phase, we draw to record how the built project is actually inhabited. In all of these steps, we are most interested in the kind of drawing that helps us explore and settle on ideas.²⁴

Também para Peter Märkli, assim como para Palladio, que assume como uma referência na sua obra, o desenho é tanto uma representação, como uma interpretação do que é observado.²⁵

No têxtil, a Impressão Botânica (também conhecida como *Ecoprinting*²⁶) é uma técnica contemporânea de tingimento natural em que plantas são utilizadas para criar impressões permanentes, seja em tecido, como é habitual, seja em papel, cerâmica, ou outros materiais. A Impressão Botânica pode, assim, ser encarada como uma forma de desenhar (com as plantas). Em tecido, o suporte escolhido para este exercício, este processo consiste, primeiramente, em realizar um pré-tratamento com um mordente à escolha, de forma a garantir a fixação permanente dos pigmentos. [3.28] Após o pré-tratamento, são

[3.27] *Mapear o Verde*. Fotografia da autora, 2024. (página anterior)

23 - Ricardo Flores et al., eds., *Building Communities. Rehabilitation and Housing in Barcelona & Zurich* (C2C Proyectos Editoriales de Arquitectura S.L. & ETH Zurich, D-ARCH, 2024), 23.

24 - Flores et al., *Building Communities. Rehabilitation and Housing in Barcelona & Zurich*. 19.

25 - Giorgio Azzariti, *Peter Märkli: In Search of a Language* (Cosa Mentale, 2019). 77.

26 - *Eco-Printing* é um termo cunhado por India Flint, após a sua descoberta da técnica, em 1999. I. Flint, *Eco Colour* (Murdoch Books, 2008).



[3.28] Pré-tratamento do tecido. Fotografia da autora, 2024



[3.29] Processo de embrulho do tecido. Fotografia da autora, 2024



[3.30] Diferença entre o pré-tratamento com Sulfato de Ferro e pré tratamento com Acetato de Alumínio Concentrado. Fotografia da autora, 2024

dispostas as plantas sobre o tecido, que depois é embrulhado e levado a vapor, finalizando a extração dos pigmentos. [3.29] Os resultados deste processo variam de acordo com o tecido, os pré-tratamentos e plantas utilizadas, assim como a duração do processo de vaporização. [3.30]

Fui introduzida à técnica de Impressão Botânica no workshop “Fundamentos da Impressão Botânica” realizado entre os dias 17 e 18 de junho de 2024, e organizado pelo Lab2PT e pela EAAD, sob a orientação da artista e tintureira natural, Annette Brinckerhoff. No workshop, os participantes foram introduzidos a todo o processo da Impressão Botânica, aprendendo sobre processos sustentáveis de recolha de plantas, variados processos de pré-tratamento, diferentes técnicas de embrulho de tecido, e alguns processos experimentais de Impressão Botânica. Foi ainda no workshop, nos primeiros momentos de recolha de plantas, que considere a possibilidade de utilizar este método como forma de registo dos espaços verdes.

Para Flores y Prats, na arquitetura, a fase de observação é “vital, porque enquanto nos focamos numa área urbana específica, produzimos material que nos lembra de não esquecer as coisas importantes. Começamos a construir uma memória partilhada, um arquivo dinâmico”²⁷, defendendo o desenho como a ferramenta de eleição para representar esta fase inicial de reconhecimento do sítio. Uma vez que a Impressão Botânica requer plantas (preferencialmente frescas) para o seu processo, esta técnica exige também que o praticante observe, analise e deambule pelo seu meio envolvente numa espécie de *foraging*, de forma a identificar e escolher adequadamente as plantas que o rodeiam para recolher (afinal, nem todas as plantas tingem de igual maneira, e nem todas as plantas são seguras de manusear). A Impressão Botânica é, assim, uma prática inerentemente *site-specific*, e os seus resultados inevitavelmente variam de acordo com as plantas

27 - Flores et al., *Building Communities. Rehabilitation and Housing in Barcelona & Zurich*. 14.

disponíveis em cada local, assim como de acordo com a estação do ano. [3.31] Quando aliada à costura (e outras técnicas têxteis como o bordado), como forma de a trabalhar e reinterpretar, a Impressão Botânica poderá assim, a par do desenho, ser uma ferramenta adequada para responder a esta fase de observação, na análise de espaços verdes.

Gilles Deleuze e Félix Guattari diferenciam o ato de mapear, do ato de traçar, defendendo que “o que distingue o mapa do traçado é que este é inteiramente orientado para uma experimentação em contacto com o real.”²⁸ Assim, adotando os conceitos de Juhani Pallasmaa anteriormente expostos de espaço físico e geométrico, e de espaço existencial,²⁹ ainda que o traçado possa ser uma ferramenta útil para representar o espaço físico e geométrico, só o mapa conseguirá transmitir as características do espaço existencial, moldado pela memória e experiências (tanto individuais, como coletivas).

No “Plano Diretor Municipal” de Braga (que segundo Deleuze e Guattari, se classifica como um traçado, e não como um mapa), os diversos espaços verdes da cidade são representados pela utilização de tramas de várias cores e padrões, dependendo da categoria em que se inserem. Para James Corner, os Planos Diretores surgem como representações autoritárias, preocupadas apenas com a organização e ordenação de partes estáticas, ao contrário dos mapas, que surgem para o autor como práticas de organização autorreflexivas, inclusivas e sugestivas³⁰:

The synoptic ‘master-plan’ governs, while mapping, and all its potential for engaging and evolving local intricacy, is relegated to the relatively trivial role of marking location, inventorying resources and justifying future policies.³¹

Com vista a testar a possibilidade de incorporar a Impressão Botânica como uma forma adequada de representação e interpretação

28 - Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. 12.

29 - Estes temas são aprofundados no ensaio 1.3 Recordar, Pensar, Fazer.

31 - Corner, “The Agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention”. 224.



[3.31] Preparação das plantas recolhidas. Fotografia da autora, 2024

30 - James Corner, “The Agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention,” in *Mappings*, ed. D. Cosgrove (Reaktion Books, 1999). 245-250.

dos espaços verdes, procurei, com este ensaio prático, reinterpretar os espaços verdes, definidos no PDM de Braga, mapeando-os de maneira que representassem a minha experiência e percepção dos mesmos. Para o fazer, realizei visitas aos locais selecionados, nas quais recolhi plantas que utilizei para tingir tecido, recorrendo à técnica da Impressão Botânica. Esse tecido foi de seguida trabalhado e reinterpretado utilizando a costura, e uma técnica de *appliqué*, de maneira a mapear os espaços verdes, num painel têxtil.

Para a delimitação da área do concelho a analisar, considerou-se o enquadramento definido na carta da “Estrutura Ecológica Urbana”. **[Anexo 4]** Uma vez que o mapa seria reinterpretado com recurso à técnica de Impressão Botânica, da qual resulta uma impressão das plantas, no tecido, à escala 1:1, o mapa foi realizado na escala de 1:5000, que se considerou ser a menor escala possível, na qual, atendendo à dimensão dos espaços analisados, se conseguiria manter a integridade das impressões feitas. Assim, a análise recaiu sobre uma área de 8000 x 70000 m, resultando num mapa com 160 x 140 cm, feito sobre uma sarja de algodão.

Após determinar os espaços a estudar no projeto, realizei as visitas onde foi feito um levantamento das plantas que considere serem as mais relevantes em cada zona, por terem maior influência na experiência do espaço (seja pela sua predominância, seja pelo seu destaque no espaço). Destas plantas recolhi amostras, que utilizei, posteriormente, na realização das Impressões Botânicas em tecido.

Para este exercício, foram analisados os espaços categorizados no PDM de Braga como “Parques Urbanos”, “Estrutura Verde Principal” e “Espaços Florestais”. **[Anexo 5]** Esta seleção, apesar de não incluir todos os espaços verdes do “PDM”, foi realizada com vista a conseguir analisar um conjunto de espaços que representasse adequadamente os

espaços verdes da cidade, tanto a nível de recreio e lazer, como a nível histórico-cultural e paisagístico, tendo em consideração o período de tempo disponível para a realização do projeto, e a escala escolhida para a análise.

Integrados na carta da “Estrutura Ecológica Urbana”, os “Parques Urbanos” surgem, no “PDM” de Braga, caracterizados como “espaços de média e grande dimensão, com cobertura arbórea densa e amplas zonas verdes, possibilitando a existência de percursos pedonais”³² e que “permitem a existência de equipamentos de lazer ativo ao ar livre integrado em áreas verdes”³³ e os espaços pertencentes à “Estrutura Verde Principal” como “todos os espaços verdes de dimensão relevante, bem como alguns outros cuja relevância advém de motivos históricos”.³⁴ Por terem um forte impacto na paisagem natural da cidade de Braga, foram também incluídos na análise todos os “Espaços Florestais”, assinalados como tal na “Planta de Ordenamento”, dos quais fazem parte não só espaços florestais de recreio/lazer, como também de enquadramento de paisagem e produção. Apesar de terem relevância cultural e um impacto significativo na malha e paisagem urbana de Braga, os terrenos classificados como “Espaços Agrícolas” não foram incluídos neste exercício, uma vez que o seu caráter privado impediria a sua visita e a recolha de plantas pertencentes aos mesmos.

Uma das vantagens da Impressão Botânica é a possibilidade de utilizar diferentes pré-tratamentos de tecido de forma a obter resultados distintos, sendo possível, com o mesmo tecido e as mesmas plantas, obter uma variedade alargada de cores nas impressões, podendo obter tonalidades desde o amarelo, ao verde, castanho, cinzento e roxo. Uma vez que, neste projeto, a análise recaiu sobre três categorias distintas de espaços, foram realizados nos tecidos

32 - .M.B., *Relatório da Revisão do P.D.M.*, Câmara Municipal de Braga (https://www.cm-braga.pt/archive/doc/Relatorio_da_Revisao_do_PDM.pdf, Maio de 2015). 143.

33 - C.M.B., *Relatório da Revisão do P.D.M.* 143.

34 - C.M.B., *Relatório da Revisão do P.D.M.* 143.



[3.32] Tecido tingido com técnica do Cobertor de Ferro. Fotografia da autora, 2024



[3.33] Tecido tingido com pré-tratamento de Sulfato de Ferro. Fotografia da autora, 2024



[3.34] Tecido tingido com pré-tratamento de Acetato de Alumínio Concentrado e Sulfato de Ferro. Fotografia da autora, 2024

(sarja de algodão branco), também três pré-tratamentos distintos, de acordo com o espaço verde que cada tecido representaria, de forma a permitir a fácil diferenciação entre categorias, aquando da realização do mapa. O tipo de pré-tratamento utilizado teve em consideração o tipo de plantas encontradas nos locais. Assim, para os espaços da "Estrutura Verde Principal", por existir uma forte presença de flores, escolhi utilizar a técnica de Cobertor de Ferro, com o tecido principal pré-tratado com Acetato de Alumínio e Tanino,³⁵ de forma a conseguir preservar a maior quantidade possível de pigmento proveniente das suas pétalas, e obter uma boa definição do contorno da grande variedade de folhas recolhidas. [3.32] Para os espaços dos "Parques Urbanos", por serem principalmente compostos por árvores cujas folhas são ricas em Tanino (como o Carvalho e o Sobreiro), escolhi pré-tratar os tecidos correspondentes com Sulfato de Ferro.³⁶ [3.33] Já para os "Espaços Florestais", escolhi utilizar um pré-tratamento com Acetato de Alumínio Concentrado e Sulfato de Ferro, de forma a conferir às impressões um tom verde acastanhado, o tom mais aproximado da realidade.³⁷ [3.34]

Sobre o tecido base para o painel têxtil, foi costurada uma grelha de 1000 x 1000m (à escala 1:5000), semelhante à presente na carta da Estrutura Ecológica Urbana do PDM de Braga, de maneira a permitir uma fácil leitura da escala do mapa. Após a recolha das plantas e a realização dos pré-tratamentos nos tecidos, cada tecido foi tingido com as plantas encontradas no espaço verde correspondente. Feito o tingimento, estes foram costurados na sua localização no mapa, no tecido de base. Todos os tecidos dos espaços verdes foram costurados com linha branca, de forma a ser o menos visível possível, com exceção dos espaços aos quais não foi possível aceder (o Jardim dos Biscainhos, as ruínas romanas das Carvalheiras, a Capela de Guadalupe e a

35 - A técnica do Cobertor de Ferro requer o uso de dois tecidos. Para este projeto, optou-se por utilizar um tecido pré-tratado com Tanino e Acetato de Alumínio, de forma a assegurar a impressão dos pigmentos reais das plantas. O tecido pré-tratado é então coberto por um tecido molhado em Sulfato de Ferro. Deste processo resultam impressões com fortes contornos, e o tingimento de um fundo cinzento no tecido.

37 - Para o pré-tratamento com Acetato de Alumínio e Sulfato de Ferro, o Sulfato de Ferro é acrescentado de acordo com o tom que se quer obter nas impressões – quanto mais Sulfato de Ferro for acrescentado, mais escuras ficarão.

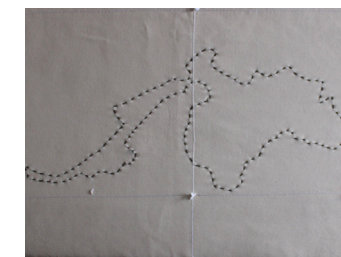
rotunda da estátua Comendador Gomes da Silva), por serem interditos ou estarem temporariamente encerrados, tendo estes tecidos sido costurados à base com linha vermelha, e deixados em branco, uma vez que não foi possível realizar a recolha de plantas no local. [3.35] Também os espaços que estavam representados no PDM de Braga como espaços projetados, (o Parque Norte, o Parque Oeste, o UOPG 10 – de Cones e o UOPG 12 – da Granja³⁸), foram representados através do bordado de um contorno com traço interrompido, com linha preta. [3.36] Apesar do projeto para a UOPG 12 – da Granja não estar concluído, a área tinha bons acessos, tendo sido possível realizar a visita, e consequentemente, a recolha das plantas e tingimento do tecido, ao contrário dos restantes espaços. Em todos os locais onde havia sobreposições das categorias dos espaços verdes, foram utilizados ímanes de forma que se pudesse levantar o tecido superior e visualizar completamente ambas as categorias. [3.37]

Para complementar o mapa e documentar com clareza a variedade das plantas recolhidas, foram realizados três Herbários - um Herbário por categoria – cada um tratado com o pré-tratamento correspondente à categoria que representava. Em cada Herbário, foram separados os espaços verdes individuais de cada categoria, e foi disposto um exemplar de cada espécie de planta encontrada em cada espaço, permitindo, desta forma, perceber quais os espaços verdes mais ou menos diversos, bem como a prevalência de cada planta em concreto. [3.38, 3.39, 3.40] Os Herbários, um conceito que herdei de Annette Brinckerhoff, no workshop que frequentei, são tecidos pré-tratados, onde é impresso um exemplar de cada planta recolhida. Todos os exemplares são dispostos com a mesma orientação, e com o mesmo lado voltado para cima, servindo assim como registos organizados de como cada espécie de planta imprime de acordo com cada pré-tratamento. [3.41]

38 - Apesar de não estar ainda concluído o projeto, o UOPG 12 – da Granja é acessível e foi possível realizar a visita e recolha de plantas e, por isso, foi possível realizar a impressão botânica do tecido respetivo, ao contrário dos restantes, cujo tecido não foi possível tingir por não ser possível realizar a visita.



[3.35] Mapear o Verde - Pormenor (espaços não acessíveis). Fotografia da autora, 2024



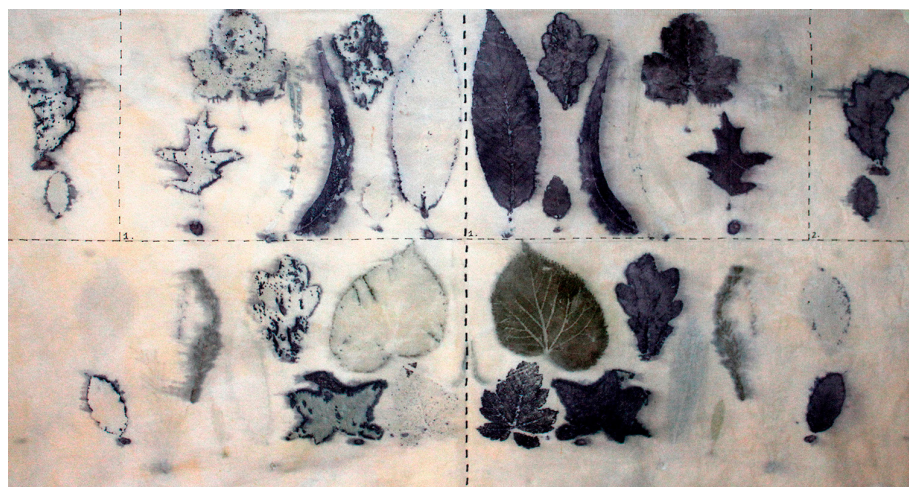
[3.36] Mapear o Verde - Pormenor (espaços projetados). Fotografia da autora, 2024



[3.37] Mapear o Verde - Pormenor (sobreposições). Fotografia da autora, 2024



[3.38] Herbário dos Espaços da "Estrutura Verde Principal". Fotografia da autora, 2024



[3.39] Herbário dos "Parques Urbanos". Fotografia da autora, 2024



[3.40] Herbário dos "Espaços Florestais". Fotografia da autora, 2024

Por ter sido realizado com recurso à costura e tecido, numa técnica de, essencialmente, *patchwork* com recurso ao *appliqué* – uma prática têxtil inerentemente nómada, segundo Deleuze e Guattari⁴⁰ – a natureza do mapa permite que este seja continuamente trabalhado e reinterpretado, podendo facilmente ser acrescentado tecido, de maneira a completar a informação sobre os espaços das restantes categorias ainda não analisadas. Devido ao carácter mutável, e não estático, do tecido como meio de representação, o mapa poderá ainda servir como base para novas explorações, que não necessariamente somente sobre os espaços verdes, podendo continuar a ser acrescentadas novas camadas de informação, através do recurso, por exemplo, ao bordado, ou a novas camadas de tecido. Assim, considera-se que, ainda que o projeto tenha sido dado como terminado para efeitos desta investigação, o mesmo projeto pode ser retomado e complementado, num momento posterior.

As visitas aos espaços selecionados foram realizadas entre Setembro e Outubro de 2024 e, portanto, o mapeamento realizado representa os espaços verdes do concelho de Braga nesse período específico. [3.42] A realização deste projeto noutra época teria, inevitavelmente, resultados diferentes e, como tal, o projeto poderá ser repetido vezes sem conta, evidenciando as alterações que as estações do ano (e o passar do tempo) possam causar na paisagem verde urbana.

A forma como construímos as nossas identidades está intrinsecamente ligada aos modos como refletimos sobre o(s) nosso(s) meio(s) envolvente(s), de tal forma que somos talvez a soma de todos os espaços que alguma vez habitamos, mas os espaços que habitamos são também a extensão do nosso próprio ser.⁴¹

40 - Deleuze and Guattari, A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. 476.

41 - Gabriela Vaz-Pinheiro, ed., Curadoria do local. Algumas abordagens da prática e da crítica., Art In Site (Torres Vedras: Transforma AC, 2005). 69.



[3.41] Processo de realização do Herbário dos "Espaços Florestais". Fotografia da autora, 2024



[3.42] Visita à Capela da Nossa Senhora dos Prazeres (UOPG12 - da Granja). Fotografia da autora, 2024

Apesar desta análise ter sido feita com base na minha experiência individual dos espaços, por terem sido analisados factos que permanecem nos espaços por gerações (como as árvores), esta análise é também uma manifestação da memória coletiva da vivência do concelho de Braga. O tecido tingido com a técnica de Impressão Botânica, por ser feito com recurso a factos concretos, ou seja, às plantas existentes nos locais, mostra-se como uma ferramenta eficaz para traduzir características (recorrendo novamente à definição de Pallasmaa) do espaço físico e geométrico. Quando este é trabalhado e reinterpretado com recurso à costura e a outras técnicas do têxtil, como o bordado, de maneira a introduzir informações sobre a experiência pessoal do criador, pode também ser uma ferramenta apropriada de representação, também, do espaço existencial. [3.43, 3.44]



[3.43] *Mapear o Verde*. Fotografia da autora, 2024

[3.44] *Mapear o Verde*. Fotografia de Joana Manso Araújo, 2024



reflexões finais

As práticas artísticas são o reflexo de um ecossistema de referências e influências das mais variadas áreas. A arquitetura, sendo arte, pode e deve também ser informada por diversas áreas. Nesta investigação, adotar uma atitude transdisciplinar entre o têxtil e a arquitetura, criando um conjunto pessoal de técnicas e meios de análise, pensamento e representação, permitiu-me explorar temas e sensações que não tinha, até agora, desenvolvido. Ainda que, com esta investigação pretenda demonstrar a eficácia e validade das técnicas e materiais têxteis na prática arquitetônica, pretende-se, simultaneamente, defender um discurso transdisciplinar, no qual os meios de análise, pensamento e representação arquitetônicos são encarados como um reflexo da individualidade de cada arquiteto, e que devem ser adaptados não só à ocasião, como também ao criador. Se a mim, o têxtil me permitiu explorar temáticas do campo da memória, percepção, experiências e utilidade na arquitetura, outras disciplinas e outras técnicas poderão, da mesma forma, permitir a outras pessoas explorar diferentes (ou as mesmas) temáticas.

Ao iniciar a investigação, julguei que ia estudar de igual modo as aproximações e afastamentos que identifiquei inicialmente entre a arquitetura e o têxtil, de forma a evidenciar não só os pontos em comum entre ambas as disciplinas, como também os motivos pelos quais as duas áreas não se intersectam, atualmente, tanto quanto poderiam. Na prática, ainda que considere pertinente estudar futuramente as divergências entre as disciplinas, foram as relações que se mostraram mais relevantes de explorar, neste momento, não só por tornarem

evidentes os motivos pelos quais julguei ser relevante esta investigação, para um leitor menos familiarizado com as duas áreas, mas também por surgirem como uma maneira de organizar as temáticas que poderia explorar e desenvolver na investigação prática.

Para Paulo Varela “a cultura moderna é a cultura da previsibilidade, da medida, do rigor. Tem um verdadeiro pavor do vago”.¹ Admitindo que a arquitetura seja uma disciplina na qual o rigor e a medida não podem ser dispensados, precisa esta de ser representada sempre de maneira rigorosa e exata?

Em *Material as Metaphor*, uma palestra dada por Anni Albers em 1982, a artista reflete sobre a importância de cada autor, ou artista, encontrar o próprio material e deixar-se guiar por ele:

How do we choose our specific material, our means of communication? “Accidentally.” Something speaks to us, a sound, a touch, hardness or softness, it catches us and asks us to be formed. We are finding our language, and as we go along, we learn to obey their rules and their limits. We have to obey, and adjust to those demands. Ideas flow from it to us and though we feel to be the creator we are involved in a dialogue with our medium. The more subtly we are tuned to our medium, the more inventive our actions will become. Not listening to it ends in failure. (Years ago, I once asked John Cage how he had started to find his way. He will not remember it. “By chance” was the answer.)”²

Ao recorrer ao têxtil como forma de analisar, pensar e representar arquitetura, ou elementos do domínio arquitetónico, vi-me forçada a pensar em técnicas de representação além do rigoroso e figurativo, que senti não se adequarem ao material e técnicas que escolhi utilizar. Ao procurar novas formas e técnicas de representação, voltei a minha atenção para as qualidades particulares do tecido, como a sua textura e composição, que rapidamente se mostrou como um material com

1 - Paulo Varela Gomes, “Imagens de Quê?”, in *Projectos Específicos para um Cliente genérico*, ed. Pedro Bandeira, Equações de Arquitetura (Porto: Dafne Editores, 2006). 12-13.

2 - “Material as Metaphor,” 1982, accessed 26.12.2024, <https://www.albersfoundation.org/alberses/teaching/anni-albers/material-as-metaphor>.

enorme potencial para expor características do campo das memórias, experiências e percepção, na arquitetura e espaços – características não rigorosas, e portanto, impossíveis de representar de forma rigorosa.

André Tavares fala de uma metodologia direcionada para a observação crítica do mundo, que coloca em evidência potencialidades da arquitetura que são frequentemente negligenciadas e demonstra que “o discurso arquitetónico é mais amplo do que nos querem fazer parecer, e que não pode ficar fechado sobre si próprio, sob pena de perder a percepção do mundo”.³ Foi essa metodologia de observação crítica que procurei adotar em ambos os ensaios práticos da investigação.

Ao realizar uma “observação crítica” dos espaços que frequento, tornaram-se evidentes, para mim, características dos lugares sobre as quais não tinha ainda pensado. Com esta observação, as qualidades subjetivas dos espaços, como o conforto, as emoções sentidas ao percorrê-los, as memórias a eles associados, e a conjugação de todos estes fatores, tornaram-se tão importantes quanto as suas qualidades objetivas.

People are quite aware that some neighborhoods are gloomy and others pleasant. But they generally simply assume that elegant streets cause a feeling of satisfaction and that poor streets are depressing, and let it go at that. In fact, the variety of possible combinations of ambiances, analogous to the blending of pure chemicals in an infinite number of mixtures, gives rise to feelings as differentiated and complex as any other form of spectacle can evoke.⁴

Estas qualidades, que nunca tinha procurado explorar de forma sistemática e consciente através do desenho, revelaram-se como óbvias,

3 - André Tavares, “Quanto pesa um tijolo?”, in *Projectos Específicos para um Cliente genérico*, ed. Pedro Bandeira, Equações de Arquitetura (Porto: Dafne Editores, 2006). 22.

4 - Debord, “Introduction to a Critique of Urban Geography”. 10.

quando encarei o têxtil como um meio para o fazer. E a vantagem de encarar as ferramentas de representação e análise da arquitetura como algo inerentemente pessoal e distinto de arquiteto para arquiteto é precisamente essa – dar o espaço a cada pessoa para explorar e identificar os materiais com os quais melhor se relaciona, e que melhor servem para responder às questões colocadas.

O tecido é um material extremamente maleável, não só pela sua estrutura, como também pela forma como este pode ser trabalhado. Fazendo uso da sua maleabilidade, podemos encontrar, no tecido, um material extremamente versátil, com potencial de responder às mais diversas questões. Ao nos deixarmos guiar, não só pelos materiais que utilizamos, como também pelos lugares que analisamos, abrimos portas para criar estudos e projetos onde o contexto (seja este um lugar físico, ou não) e as ferramentas utilizadas se mostram como agentes ativos do processo de análise ou criação artística assumindo um papel quase a par do do criador. Nesta investigação foram exploradas as técnicas da costura, *patchwork* (e *appliqué*), *quilting* e tinturaria natural, em dois casos de estudo. distintos. Por ter encarado o têxtil como uma ferramenta *site-specific*, considera-se que da escolha de outros casos de estudo, teriam resultado peças completamente diferentes das obtidas nesta investigação, mesmo que recorrendo às mesmas técnicas e materiais para os analisar e interpretar. Ainda que as experimentações práticas tenham incidido sobre a componente de análise e representação arquitetónica, e não se tenha realizado nenhuma experimentação propositiva, considera-se que, recorrendo às técnicas e conceitos discutidos nesta dissertação, o têxtil poderá servir, também, como uma ferramenta de pensamento e experimentação, nas fases preliminares do projeto ou estudo de arquitetura, podendo ser utilizado para explorar as qualidades menos objetivas dos projetos.

Apesar dos exercícios terem sido dado como terminados para efeitos desta investigação, é importante lembrar a definição de Deleuze e Guattari do *patchwork* – técnica que ocupou um espaço central na conceção e desenvolvimento dos exercícios concretizados - como uma prática fundamentalmente nómada, sujeita a infinitas adições⁵ e devendo-se portanto, considerar que a ambos os painéis realizados poderão ser acrescentadas (ou retiradas) sucessivas e infinitas camadas de informação, podendo assim, o têxtil, funcionar como um verdadeiro registo da memória individual e coletiva, de maneira contínua.

Assim, por exemplo, o mapa da cidade de Braga poderá ser complementado com mais estudos de maneira que não represente apenas os espaços verdes da cidade, mas comece a funcionar como um registo complexo e dinâmico da cidade e das experiências e memórias associadas aos seus espaços. Sobre a colcha da Livraria Centésima Página, poderão também ser a ela acrescentados objetos associados ao espaços, ou nele encontrados, à semelhança do projeto *FehrbellinerPlatz*, que realizei em Berlim. Sobre ambos os painéis, recorrendo ao bordado (em que cada ponto, por ser feito de forma consciente, pode ser assemelhado a um passo) poder-se-iam ainda traçar os itinerários percorridos na realização das visitas aos locais. Assim, ambos os painéis são passíveis de ser sujeitos a constantes processos de evolução, e adição, nunca estando verdadeiramente terminados.

Antes de começar esta investigação tinha dúvidas se seria do meu interesse ligar o têxtil e a arquitetura num projeto: a costura surgia, na minha vida, nos momentos de pausa da minha educação em arquitetura e, portanto, juntar as duas disciplinas poderia retirar a tranquilidade e calma que até agora lhe associava. Ao concluir esta investigação, percebo que tal não aconteceu. Ao relacionar a arquitetura

5 - Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. 475-477.

e o têxtil, por serem dois temas pelos quais nutro interesse, sinto maior liberdade tanto no meu pensamento arquitetônico, quanto na forma como encaro e penso o têxtil. Se antes o têxtil surgia para mim no lugar de um *hobby*, hoje, surge como uma forma de expressão e como um elemento central do meu trabalho.

In my case it was threads that caught me, really against my will. To work with threads seemed sissy to me.⁶ I wanted something to be conquered. But circumstances held me to threads, and they won me over. I learned to listen to them and to speak their language. I learned the process of handling them. (...) What I had learned in handling threads, I now used in the printing process. Again, I was led.⁷

Tal como Anni Albers, também os têxteis entraram na minha vida sem que eu os procurasse e se, um dia, ocupavam para mim um espaço separado da arquitetura, hoje penso nas duas disciplinas como indissociáveis uma da outra - não só o têxtil valoriza a minha prática arquitetônica, como a arquitetura valoriza a minha prática têxtil.

6 - Por não ser permitida a frequência de mulheres no curso de pintura na Bauhaus, em 1923, Anni Albers, que pretendia originalmente seguir pintura, é forçada a inscrever-se no workshop de tecelagem (também conhecido como o “Workshop das Mulheres”).

7 - Albers, "Material as Metaphor."

glossário

Appliqué – Técnica (habitualmente ornamental) em que fragmentos de tecidos são costurados sobre um tecido maior, para formar desenhos.

Bordado – Ornamentar/desenhar sobre um tecido, com agulha e fios.

Costura – União de tecidos através do uso de linha.

Crochet -Criação de material têxtil através do entrelaçar de um fio contínuo pelo uso de uma agulha.

Fibras - Filamentos soltos que, agrupados, formam o fio.

Malha – Tecido resultante do tricot.

Mordente – Preparação química para realizar pré-tratamentos nos tecidos, de maneira que os pigmentos fixem nos tecidos, na tinturaria.

Patchwork – Constituição de um tecido pela união de fragmentos menores de tecido, através da sua costura.

Quilting/Acolchoar – União de três ou mais camadas de tecido através de costuras (habitualmente decorativas) para formar uma colcha.

Sampler - Mostuário de pontos e desenhos bordados.

Tafetá - Técnica de produção de tecido, na tecelagem.

Tecelagem – Processo de criação de tecido, através do uso de um tear.

Tecido – Material feito a partir de fios num tear.

Teia – Fios longitudinais e fixos do tear, na tecelagem. (=urdidura)

Têxtil – Relativo a tecidos, ou ao fabrico de tecidos.

Tinturaria – Processo de tingimento de tecidos.

Trama – Fios transversais e móveis do tear, na tecelagem.

Tricot – Criação de material têxtil (malha) através do entrelaçar de um fio contínuo pelo uso de duas ou mais agulhas.

fontes bibliográficas

livros e trabalhos académicos

Albers, Anni. *On Weaving*. New expanded ed. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2017.

Alberti, Leon Battista. *De Re Aedificatoria*. Fuentes De Arte 10. Madrid: Akal, 1991.

———. *Da Arte Edificatória*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

Alberti, L.B., and J.R. Spencer. *On Painting: Revised Edition*. Yale University Press, 1966.

Andrews, Brian. "Ornament and Materiality in the Work of Adolf Loos." In *Re.Building: Abstract Book 98th Acsa Annual Meeting*, edited by B & Kinnard Goodwin, J., 438-45: ACSA Press, 2010.

Azzariti, Giorgio. *Peter Märkli: In Search of a Language*. Cosa Mentale, 2019.

Ballantyne, Andrew. *Deleuze and Guattari for Architects*. Routledge, 2007.

Bandeira, Pedro. *Projectos Específicos Para Um Cliente Genérico*. Equações De Arquitectura 42. 1ª ed ed. Porto: Dafne Editores, 2006.

Battersby, C. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. Indiana University Press, 1990.

Berger, J. *Ways of Seeing*. Penguin Books Limited, 2008.

Cain, Patricia. *Drawing: The Enactive Evolution of the Practitioner*. Intellect, 2010.

Calapez, André de Castro. *Arquitectura Sobre Rodas O Arquitecto E a Habitação Móvel*. Porto: Faup, 2013. <https://hdl.handle.net/10216/80298852>.

Castiglione, B. *The Book of the Courtier*. Dover Publications, 2003.

Chadwick, G.F. *The Works of Sir Joseph Paxton, 1803-1865*. Architectural Press, 1961.

Chestnova, Elena, Caroline van Eck, Murray Fraser, Sonja Hildebrand, Mari Hvattum, Claudio Leoni, Kate Nichols, et al., eds. *Architectural History and Globalized Knowledge. Gottfried Semper in London*. Edited by Michael Gnehm and

Sonja Hildebrand: Mendrisio Academy Press; gta Verlag, ETH Zurich, 2021.

Colomina, B., and J. Bloomer. *Sexuality & Space*. Princeton Architectural Press, 1992.

Corner, James. "The Agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention." In *Mappings*, edited by D. Cosgrove, 213-52: Reaktion Books, 1999.

Coutinho, Bárbara. "Ensaio Curatorial." In *Portugal Pop: A Moda Em Português, 1970-2020*, 18-83, 2022.

Coutinho, Bárbara "Portugal Pop: A Moda Em Português, 1970-2020." Matosinhos

Lisboa: ESAD-idea, Research in Design and Art ;

Mude - Museu do Design e da Moda-Coleção Francisco Capelo, 2023.

Cowan, G.J. *Nomadology in Architecture: Ephemerality, Movement and Collaboration*. University of Adelaide, Department of Architecture, 2002.

Debord, Guy. "Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action (1957)." In *Situationist International Anthology*, edited by K. Knabb, 25-43: Bureau of Public Secrets, 2006.

———. "Theory of the Dérive (1958)." In *Situationist International Anthology*, edited by K. Knabb, 63-66: Bureau of Public Secrets, 2006.

———. "Introduction to a Critique of Urban Geography." In *Situationist International Anthology*, edited by K. Knabb, 8-12: Bureau of Public Secrets, 2006.

Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Mille Plateaux Capitalisme Et Schizophrénie*. Collection Critique. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

———. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. 5ª Edição ed. London: University of Minnesota, 2005.

———. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. 5ª Edição ed. London: University of Minnesota, 2005.

Dias, Cristina Barrocas, Filipe Rocha Silva, Residências Artísticas Cortéx Frontal, and Susana Pires, eds. *Livro Do Ponto*: Documenta, 2021.

Digest, Reader's. *O Grande Livro De Costura*. 1979.

Faulkner, W., and Random House. *Sartoris*. Random House, 1956.

Flint, I. *Eco Colour*. Murdoch Books, 2008.

Flores, Ricardo , Eva Prats, Carlos Quintáns, and Juan Rodríguez, eds. *Building Communities. Rehabilitation and Housing in Barcelona & Zurich*: C2C Proyectos Editoriales de Arquitectura S.L. & ETH Zurich, D-ARCH, 2024.

Frampton, Kenneth. "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance." In *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, edited by Hal Foster, 16-30: Bay Press, 1983.

Hartshorne, C.H., and E.C. P. *English Medieval Embroidery*. J. H. Parker, 1848.

Hunter, C. *Threads of Life: A History of the World through the Eye of a Needle*. ABRAMS, Incorporated, 2019.

Hvattum, Mari. *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. doi:DOI: 10.1017/CBO9780511497711.

Ingold, Tim. *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. 2013. doi:10.4324/9780203559055.

Iversen, M. Alois Riegl: *Art History and Theory*. MIT Press, 2003.

Kruger, Sylvie. *Textile Architecture*. Berlin: Jovis Verlag, 2009.

Lombroso, C. *The Man of Genius*. W. Scott, 1896.

Loos, Adolf. *Spoken into the Void: Collected Essays, 1897-1900*. MIT Press, 1987.

Loos, A. *Ornament and Crime*. Penguin Books Limited, 2019.

McLeod, Mary. "Undressing Architecture: Fashion, Gender, and Modernity." In *Architecture, in Fashion*, edited by D. Fausch, 38-123: Princeton Architectural Press, 1994.

McQuaid, M., M. Droste, and Museum of Modern Art. *Lilly Reich, Designer and Architect*. Museum of Modern Art, 1996.

Moravánszky, Á. *Metamorphism: Material Change in Architecture*. Birkhäuser, 2017.

Moreno, Joaquim. "Conceituando Ao Redor Deste Desenho." In *Desenho Projecto De Desenho*, 334. Lisboa: Ministério da Cultura, 2002.

Pallasmaa, Juhani. *Essências*. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

Parker, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. Women's Press, 1996.

Parker, Rozsika, and Griselda Pollock. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Pandora, 1981.

Riegl, Alois, and Evelyn Kain. *Problems of Style. Foundations for a History of Ornament*. Princeton University Press, 1992. doi:10.2307/j.ctv7r40hw.

Rodrigues, Maria João Madeira, Pedro Fialho de Sousa, and Horácio Manuel Pereira Bonifácio. *O Vocabulário Técnico E Crítico De Arquitectura*. [Coimbra]: Quimera, 1990.

Rosas, Rute. "Do Universo Do Têxtil Nas Artes Plásticas." In *Livro Do Ponto*, edited by Cristina Barrocas Dias, Filipe Rocha Silva, Residências Artísticas Cortéx Frontal and Susana Pires: Documenta, 2021.

Semper, Gottfried. *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Cambridge: University Press, 1989.

———. *Style. Style in the Technical and Tectonic Arts or Pratical Aesthetics*. Texts & Documents. Los Angeles: Getty Research Institute, 2004.

Sennett, Richard. *O Artífice*. Record, 2019, 2008.

Shiner, Larry. *The Invention of Art a Cultural History*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

Somers-Hall, Henry. "The Smooth and the Striated." In *A Thousand Plateaus and Philosophy*, edited by Henry Somers-Hall, James Williams and Jeffrey Bell, 242-59: Edinburgh University Press, 2018.

Tavares, André. "Quanto Pesa Um Tijolo?". In *Projectos Específicos Patra Um Cliente Genérico*, edited by Pedro Bandeira. Equações De Arquitetura, 15-28. Porto: Dafne Editores, 2006.

Tavares, Domingos Campelo. "De Alberti às Contradições Da Bauhaus: Uma Noção Moderna Do Conceito De Arquitectura." In *Na Gênese Das Racionalidades Modernas: Em Torno De Alberti E Do Humanismo*, edited by Mário Krüger: Imprensa Da Universidade de Coimbra, 2015.

Távora, Fernando. *Da Organização Do Espaço*. Textos Teóricos. 2ª ed ed. Porto: ESBAP Curso de Arquitectura, 1982.

Teixeira, Madalena Braz. "O Traje E a Moda." In *Portugal Pop: A Moda Em Português, 1970-2020*, 478-93, 2022.

Usto, Kemo. *Safe Sink Tectonics - Towards a Metabolism of the Built Environment within Planetary Capacities*. 2023. doi:10.54337/aau548869912.

Varela Gomes, Paulo. "Imagens De Quê?". In *Projectos Específicos Patra Um Cliente Genérico*, edited by Pedro Bandeira. Equações De Arquitetura, 7-14. Porto: Dafne Editores, 2006.

Vaz-Pinheiro, Gabriela, ed. *Curadoria Do Local. Algumas Abordagens Da Prática E Da Crítica.*, Art in Site. Torres Vedras: Transforma AC, 2005.

Vitrúvio. *The Ten Books on Architecture*. New York: Dover, 1914.

Wagner, O. *Modern Architecture: A Guidebook for His Students to This Field of Art*. Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1988.

Wigley, Mark. *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. MIT Press, 1995.

Wilson, Elizabeth. "All the Rage." In *Fabrications: Costume and the Female Body*, edited by J. & Herzog Gaines, C., 28-38: Routledge, 1990.

jornais e revistas

Albers, Anni. "We Need Crafts for Their Contact with Materials." *Design* 46, no. 4 (1944): 21-22.

———. "The Pliable Plane: Textiles in Architecture." *Perspecta* 4 (1957): 36-41.

Bambury, Jill. "Ask Her What She Makes." *On Site Review*, no. 8 (2002): 42-45.

Barnstone, Deborah Ascher, and Robert Barnstone. "Architecture and Sewing." *On Site Review*, no. 8 (2002): 6.

Bento, Sílvia. "Arte, Ciência E Filosofia Na Renascença Italiana. Em Torno Das Teorias Da Arte De Leon Battista Alberti E De Leonardo Da Vinci." *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto* 31 (2014): 27-68.

Bottinelli, Silvia. "The Discourse of Modern Nomadism: The Tent in Italian Art and Architecture of the 1960s and 1970s." *Art Journal* 74, no. 2 (2015/04/03 2015): 62-80. https://doi.org/10.1080/00043249.2015.1095540. https://doi.org/10.1080/0/00043249.2015.1095540.

Browning, Eve. "Weaving and Practical Politics in Plato's Statesman." *The Southern Journal of Philosophy* 29 (2010): 195-208.

Colomina, Beatriz. "Sex, Lies and Decoration: Adolf Loos and Gustav Klimt." *Thresholds* 37 (01/01 2010): 70-81. https://doi.org/10.1162/thld_a_00197.

Durães, Mariana. "Keffiyeh: O Lenço Que Representa a Luta (E Esperança) Palestiniana." *Público* (2023).

Frederic B. Pearl. "Architecture, Ritual, and Women's Roles in the Sahara (Prussin's African Nomadic Architecture: Space, Place, and Gender)." *Current Anthropology* 38, no. 2 (1997): 318-20. https://doi.org/10.1086/204617. https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/204617.

Funambulist, The. "Processes of Smoothing and Striation of Space in Urban Warfare." *The Funambulist* 23.12.2010, 2010. https://thefunambulist.net/editorials/philosophy-processes-of-smoothing-and-striation-of-space-in-urban-warfare.

Garcia, Mark. "Prologue for a History and Theory of Architextiles." *Architectural Design* 76, no. 6 (2006): 12-20.

———. "Architecture + Textiles = Architextiles." *Architectural Design* 76, no. 6 (2006): 5-11.

Gervers, Michael, and Wayne A. Schlepp. "Felt and "Tent Carts" in "the Secret History of the Mongols". " *Journal of the Royal Asiatic Society* 7, no. 1 (1997): 93-116. http://www.jstor.org/stable/25183297.

Gimeno, Maria. "A Questão Da Arte E Do Artesanato Feminino. *Petit Point* Como Ferramenta De Afirmação." *O Livro do Ponto* (2021): 138.

Hartoonian, Gevork. "The Fabric of Fabrication." *Textile-the Journal of Cloth & Culture* 4 (11/01 2006): 270-91. https://doi.org/10.2752/147597506778691468.

Kinney, Leila W. "Fashion and Fabrication in Modern Architecture." *Journal of the Society of Architectural Historians* 58 (1999): 472-81.

Loughran, Kristyne. "African Nomadic Architecture. Space, Place and Gender (Review)." Review of African Nomadic Architecture: Space, Place and Gender, Labelle Prussin. *African Arts* 30, no. 2 (1997): 91-92. https://doi.org/10.2307/3337435. http://www.jstor.org/stable/3337435.

Manderscheid, Angela. "The Black Tent in Its Easternmost Distribution: The Case of the Tibetan Plateau." *Mountain Research and Development* 21, no. 2 (2001): 154-60. http://www.jstor.org/stable/3674156.

Richardson, Heather. "Stitching a Divided City." *TEXTILE* 21, no. 1 (2023/01/02 2023): 90-95. https://doi.org/10.1080/14759756.2021.1992950.

———. "Stitching a Divided City." *TEXTILE* 21, no. 1 (2023/01/02 2023): 90-95. https://doi.org/10.1080/14759756.2021.1992950. https://doi.org/10.1080/14759756.2021.1992950.

Sales, Erinaldo. "O Imperativo No Sistema Das Artes." *Paranoá: cadernos de arquitetura e urbanismo* (08/23 2016). <https://doi.org/10.18830/issn.1679-0944.n16.2016.12>.

Têxtil, Museu. "Lis Kueneker. Art Meets Community Engagement." *Inhearts*, 2024, 34-41.

Walker, Anthony R. "Nomads of Western Tibet: The Survival of a Way of Life. By Melvyn C. Goldstein; Cynthia M. Beall (Review)." Review of Nomads of Western Tibet: The Survival of a Way of Life., Melvyn C. Goldstein, Cynthia M. Beall. *Pacific Affairs* 64, no. 3 (1991): 450-50. <https://doi.org/10.2307/2759518>. <http://www.jstor.org/stable/2759518>.

White, Stephanie. "The Weave: *Life Style* by Bruce Mau, among Other Things." *On Site Review*, no. 8 (2002): 38-39.

Whitney, Elspeth. "Paradise Restored. The Mechanical Arts from Antiquity through the Thirteenth Century." *Transactions of the American Philosophical Society* 80, no. 1 (1990): 1-169. <https://doi.org/10.2307/1006521>. <http://www.jstor.org/stable/1006521>.

websites

"Walter Gropius, “Bauhaus Manifesto and Program” (1919)." accessed 29.08.2024, <https://mariabuszek.com/mariabuszek/kcai/ConstrBau/Readings/GropBau19.pdf>.

"Processes of Smoothing and Striation of Space in Urban Warfare." 2010, accessed 10.05.2024, <https://thefunambulist.net/editorials/philosophy-processes-of-smoothing-and-striation-of-space-in-urban-warfare>.

"Material as Metaphor." 1982, accessed 26.12.2024, <https://www.albersfoundation.org/alberses/teaching/anni-albers/material-as-metaphor>.

"100ª Página Book Store." accessed 13.12.2024, <https://centralarquitectos.com/en/projects/livraria-100-pagina>.

"Universe - Béhen. About." accessed 22.05.2024, <https://www.behenstudio.com/about>.

"About Me." accessed 18.12.2024, <https://www.fernandopferreira.com/about>.

"Casa Da Avenida Central / Casa Rolão." 1994, 2010, accessed 13.12.2024, http://monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=353.

"Ferramentas." accessed 18.12.2024, <https://www.spacetranscribers.com/PT/ferramentas/>.

outros

C.M.B. *Relatório Da Revisão Do P.D.M.* Câmara Municipal de Braga (https://www.cm-braga.pt/archive/doc/Relatorio_da_Reviso_do_PDM.pdf: Maio de 2015).

Coutinho, Bárbara "Portugal Pop: A Moda Em Português, 1970-2020." Matosinhos

Lisboa: ESAD-idea, Research in Design and Art ;

Mude - Museu do Design e da Moda-Coleção Francisco Capelo, 2023.

lista de imagens

[0.1] *FehrbellinerPlatz*, Painel bordado e fotografia pela autora, Berlim, 2022

1. alinhavar

[1.1] Termos coincidentes nos livros *Vocabulário Técnico e Crítico de Arquitetura* (2002) e *O Grande Livro da Costura* (1979). Colagem pela autora, 2024. (Página anterior)

[1.2] *Ville Radieuse*, Le Corbusier, 1930. Disponível em: <https://www.fondationlecorbusier.fr/en/work-architecture/projects-radiant-city-not-located-1930/>

[1.3] Representação Gráfica do Tafetá, Anni Albers, 1965. Disponível em: <https://www.albersfoundation.org/alberses/teaching/on-weaving>

[1.4] Exposição *Habitar Lisboa*, Garagem Sul, 2023. Disponível em: <https://architecture-exhibitions.com/de/garagem-sul/habitar-lisboa>

[1.5] *Quinta das Conchinhas* (Concurso, 1º Lugar), Inês Lobo, Ricardo Bak Gordon e Ricardo Carvalho, 2023. Disponível em: <https://espacodearquitetura.com/noticias/bak-gordon-arquitetos-vencem-concurso-para-o-conjunto-habitacional-da-quinta-das-conchinhas-em-lisboa/>

[1.6] *Café Samt und Seide*, Mies van der Rohe e Lilly Reich, Berlim, 1927. Disponível em <https://hiddenarchitecture.net/velvet-and-silk-cafe/>

[1.7] Plano de Detroid de Woodward, 1817. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Old_map_1807_plan.jpg

[1.8] Trama e Teia no Tear. Disponível em Gambito Fernandes, A. e Maurício, M., *Arte no Tear*, , s/d. 70.

[1.9] Anni Albers a tecer. Fotografia de Hellen M., EUA, 1937. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/05/07/culturaipsilon/noticia/duas-exposicoes-para-celebrar-anni-albers-e-tudo-o-que-ela-fez-1770727>

[1.10] *Quilt*. Disponível em Deleuze, G. e Guattari, F., *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. 474

[1.11] Fernando Távora no seu escritório. Disponível em: <https://www.e-cultura.pt/artigo/22523>

[1.12] Tenda de campismo. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Husky_Tent_near_scout_camp_near_Kouty,_Třebíč_District.jpg

[1.13] Tenda Negra Tibetana. Fotografia de Angela Manderscheid, Tibete, 1992. Disponível em: Manderscheid, A., *The Black Tent in Its Easternmost Distribution: The Case of the Tibetan Plateau*, 2001. 156.

[1.14] *Ger Mongol* em Gervers, Disponível em M. e Schleppe, W. A., *Felt and "Tent Carts"* in *"The Secret History of the Mongols"*, 1997. 111.

[1.15] *Café Samt und Seide*, Mies van der Rohe e Lilly Reich, Berlim, 1927. Disponível em <https://www.cca.qc.ca/fr/recherche/details/collection/object/2368>

[1.16] Casa Tugendhat, Mies van der Rohe e Lilly Reich, Brno, 1928-30. Fotografia de Libor Teplý, 1997, © Artists Rights Society (ARS), New York.

[1.17] Quarto de infância, fotografia de Irene Perry, 2002

[1.18] *Keffiyeh*. Disponível em: <https://kufiyastudio.com/products/palestinian-colors-palestinian-style-cotton-keffiyeh-v2>

[1.19] *Keffiyeh* como símbolo da resistência palestina. Disponível em: <https://www.publico.pt/2023/12/19/p3/noticia/keffiyeh-lenco-representa-luta-esperanca-palestiniana-2073869?reloaded&rnd=0.07232510156707794>

[1.20] Tapete de Arraiolos. Disponível em: <http://www.tapetesarraiolostrevo.com/pt/galeria/album/desenhos-tradicionais>

[1.21] Tecidos da minha infância, fotografias da autora, 2024

[1.22] "Teddy's Quilt", da série *Memory Quilts*, Zak Foster, roupa e atalhados reaproveitados, 2021 Disponível em: <https://www.zakfoster.com/memory-quilts/teddys-quilt>

[1.23] Figurinos de Béhen para a peça *Farsa de Inês Pereira*, encenada por Pedro Penim, para o Teatro Dona Maria II. Disponível em: https://www.publico.pt/2023/10/19/culturaipsilon/noticia/ines-pereira-pedro-penim-nao-quer-sair-cama-2067021?ref=pesquisa&cx=page__content

[1.24] *Baguette Bag* (Estudos), Sofia Perry e East Atelier, desenhos da autora, 2024

[1.25] *Baguette Bag* (Peça piloto), Sofia Perry e East Atelier, organza deadstock, fotografia da autora, 2024

[1.26] *Baguette Bag* (Peça final), Sofia Perry e East Atelier, organza deadstock, fotografia de Polina Shumacher, 2024

2.coser

[2.1] *Sampler*, autor desconhecido, Inglaterra, 1625-50. © Victoria and Albert Museum, Londres

[2.2] Triade Vitruviana. Desenho da autora. 2025

[2.3] Homens a bordar numa oficina medieval. Disponível em *The Paduan Bible Picture Book*, Itália, circa 1375-1399. F. 16r. Disponível em: <https://www.jessicagrimm.com/blog/image-and-reality-embroiderers-in-the-medieval-period>

[2.4] Ilustração sobre o ponto de fuga, Leon Battista Alberti, 1435. Disponível em Alberti, L.B., *De Pictura*, 1435

[2.5] *Estudo das Proporções Humanas* (conhecido como *Homem Vitruviano*), Leonardo da Vinci, 1490. © Gallerie dell'Accademia, Venezia.

[2.6] *Cénotaphe de Newton*, Étienne-Louis Boullée, 1784. © Bibliothèque Nationale de France

[2.7] *Sampler*, Marry Ann Body, Inglaterra, 1789. © Victoria and Albert Museum, Londres

[2.8] *Panel of Floral Embroidery*, desenhado por William Morris, bordado (provavelmente) por Catherine Holiday, circa 1875-80. © The Met Museum, Nova Iorque

[2.9] Estudantes do workshop de tecelagem da Bauhaus Dessau, Fotografia de T. Lux Feininger, Dessau, 1927. Bauhaus-Archiv, Berlim

[2.10] Estudantes do workshop de tecelagem da Bauhaus Dessau, Fotografia de T. Lux Feininger, Dessau, 1927. Bauhaus-Archiv, Berlim

[2.11] *A Última Ceia*, Leonardo da Vinci, 1495-1498. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/File:%C3%9Altima_Cena_-_Da_Vinci_5.jpg

[2.12] *The Last Dinner Party*, Judy Chicago, 1974-1979, mixed media. Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Collection of the Brooklyn Museum. © Judy Chicago. Fotogradia de Donald Woodman

[2.13] *The Last Dinner Party*(mesa de Georgia O'Keefe), Judy Chicago, 1974-1979, mixed media. Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Collection of the Brooklyn Museum. © Judy Chicago. Fotogradia de Jook Leung Photography

[2.14] Bordadeiros, British Library, Londres, séc. 14. Disponível em: Parker, R. *The Subversive Stitch: Embroidery and the making of feminine*, 1996."Fertility, Chastity and Power".

[2.15] *Palácio de Cristal*, Joseph Paxton, Exposição Universal de Londres, 1851. Disponível em: <https://www.archdaily.com/397949/ad-classic-the-crystal-palace-joseph-paxton>

[2.16] *The Caribbean Hut*, Gottfried Semper, Exposição Universal de Loondres, 1851. Disponível em Semper, G. *Der Stil*, 1960-63. 666.

[2.17] *Egyptian Latticework*, Gottfried Semper, 1860-63. Disponível em Semper, G. *Der Stil*, 1960-63. 225.

[2.18] Lina Loos Bedroom, Adolf Loos, Viena, 1903. © Kunst. Monatszeitschrift für Kunst und alles Andere

[2.19] Adolf Loos. Fotografia de Otto Mayer, circa 1904. © Otto Mayer

[2.20] Henry van de Velde e Maria Sêthe no seu apartamento ca. 1898. Vestido desenhado por van de Velde com tecidos desenhados por William Morris. Disponível em: Wigley, M., *White Walls, Designer Dresses*, 1995. 69.

[2.21] Vestido para Frau Salomonsohn, Henry van de Velde,circa 1900. Disponível em McLeod, M., "Undressing Architecture: Fashion, Gender, and Modernity",1994. 55.

[2.22] *Summer Dress*. Josef Hoffman, publicado em *Mode*, Viena, 1911. Disponível em Wigley, M., *White Walls, Designer Dresses*, 1995. 74.

[2.23] *Dress Designs*, Le Corbusier, publicado em *Form et Vie*, 1951. Disponível em Wigley, M., *White Walls, Designer Dresses*, 1995. 270.

[2.24] *Diogenes*, Gottfried Semper, 1963. Disponível em Semper, G. *Der Stil*, 1960-63. 472.

3.rematar

[3.1] "The Hemp Map of Amsterdam", da série *Urban Fabric*, Lis Kueneker, 2018. Disponível em: <https://cargocollective.com/lizkueneker/The-Hemp-Map-of-Amsterdam>

[3.2] *Naked City*, Guy Debord, 1957. Disponível em: <https://medium.com/@eleenakyriacou/the-situationists-drawing-of-the-city-as-a-series-of-situations-b2a8aef3faf3>

[3.3] "Mapa Socioespacial da S." em *Diz-me Tu: Histórias Socioespaciais de Mulheres Ciganas nos Bairros Sociais de Braga*, Space Transcribers, 2017. Disponível em: <https://www.spacetranscribers.com/PT/projetos/2017-10-02-diz-me-tu/>

[3.4] *Threading an (Un)Safe Plot*, Fernando P.Ferreira, Malta, 2023 em Beyond What Drifts ur Apart, com curadoria de Elyse Tonna. Disponível em: <https://2point3.com/project/beyond-what-drifts-us-apart/>

[3.5] "New York City", da série *Urban Fabric*, Lis Kueneker, 2014. Disponível em: <https://cargocollective.com/lizkueneker/The-Urban-Fabric-El-Tejido-Urbano>

[3.6] *Colcha Psicogeográfica*. Fotografia da autora, 2025

[3.7] Casa Rolão, André Soares, 1758-1761. Reabilitação de Central Arquitetos, 2005. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casa_Rolao-Braga.jpg?uselang=pt

[3.8] Livraria Centésima Página e envolvente. Imagem de Satélite do Google Maps

[3.9] Enquadramento da colcha. Desenho da autora, 2024

[3.10] Estudo para a colcha. Desenho da autora, 2024

[3.11] Livraria Centésima Página - exterior. © Central Arquitectos

[3.12] *Swatches* dos tecidos - espaço de entrada no edifício. Fotografia da autora, 2025

[3.13] *Swatches* dos tecidos - espaço de entrada. Fotografia da autora, 2025

[3.14] *Swatches* dos tecidos - espaço atrás do balcão (privado). Fotografia da autora, 2025

[3.15] *Swatches* dos tecidos - espaço de livraria. Fotografia da autora, 2025

[3.16] *Swatches* dos tecidos - espaço da cafetaria (balcão). Fotografia da autora, 2025

[3.17] *Swatches* dos tecidos - espaço da cafetaria (frente). Fotografia da autora, 2025

[3.18] *Swatches* dos tecidos - espaço da cafetaria (trás). Fotografia da autora, 2025

[3.19] *Swatches* dos tecidos - espaço dos sanitários. Fotografia da autora, 2025

[3.20] *Swatches* dos tecidos - espaço da livraria infantil. Fotografia da autora, 2025

[3.21] *Swatches* dos tecidos - espaço de escritório (privado). Fotografia da autora, 2025

[3.22] Livraria Centésima Página - jardim. Disponível em: <https://bragacool.com/comprar/livraria-centesima-pagina-livraria-estilo-barroco>

[3.23] Diferentes técnicas de costura. Desenho da autora, 2024

[3.24] Técnica de *Patchwork* e *Appliqué*, respetivamente. Desenho da autora, 2024

[3.25] *Colcha Psicogeográfica* (estudo). Fotografia da autora, 2024

[3.26] *Colcha Psicogeográfica*. Fotografia da autora, 2025

[3.27] *Mapear o Verde*. Fotografia da autora, 2025

[3.28] Pré-tratamento do tecido. Fotografia da autora, 2024

[3.29] Processo de embrulho do tecido. Fotografia da autora, 2024

[3.30] Diferença entre o pré-tratamento com Sulfato de Ferro e pré tratamento com Acetato de Alumínio Concentrado. Fotografia da autora, 2024

[3.31] Preparação das plantas recolhidas. Fotografia da autora, 2024

[3.32] Tecido tingido com técnica do Cobertor de Ferro. Fotografia da autora, 2024

[3.33] Tecido tingido com pré-tratamento de Sulfato de Ferro. Fotografia da autora, 2024

[3.34] Tecido tingido com pré-tratamento de Acetato de Alumínio Concentrado e Sulfato de Ferro. Fotografia da autora, 2024

[3.35] *Mapear o Verde* - Pormenor (espaços não acessíveis). Fotografia da autora, 2024

[3.36] *Mapear o Verde* - Pormenor (espaços projetados). Fotografia da autora, 2024

[3.37] *Mapear o Verde* - Pormenor (sobreposições). Fotografia da autora, 2024

[3.38] Herbário dos Espaços da "Estrutura Verde Principal". Fotografia da autora, 2024

[3.39] Herbário dos "Parques Urbanos". Fotografia da autora, 2024

[3.40] Herbário dos "Espaços Florestais". Fotografia da autora, 2024

[3.41] Processo de realização do Herbário dos "Espaços Florestais". Fotografia da autora, 2024

[3.42] Visita à Capela da Nossa Senhora dos Prazeres (UOPG12 - da Granja). Fotografia da autora, 2024

[3.43] *Mapear o Verde*. Fotografia da autora, 2025

[3.44] *Mapear o Verde*. Fotografia de Joana Manso Araújo, 2024

anexos

[Anexo 1] Tecidos da minha infância (lençóis, colchas, almofadas e roupas de bonecas). Fotografias de Irene Perry, 2000-2005. Colagem da autora, 2025

[Anexo 2] Planta da Livraria Centésima Página. Escala 1:100. Desenho da autora, 2024

[Anexo 3] Notas tiradas nas visitas à Livraria, 2024

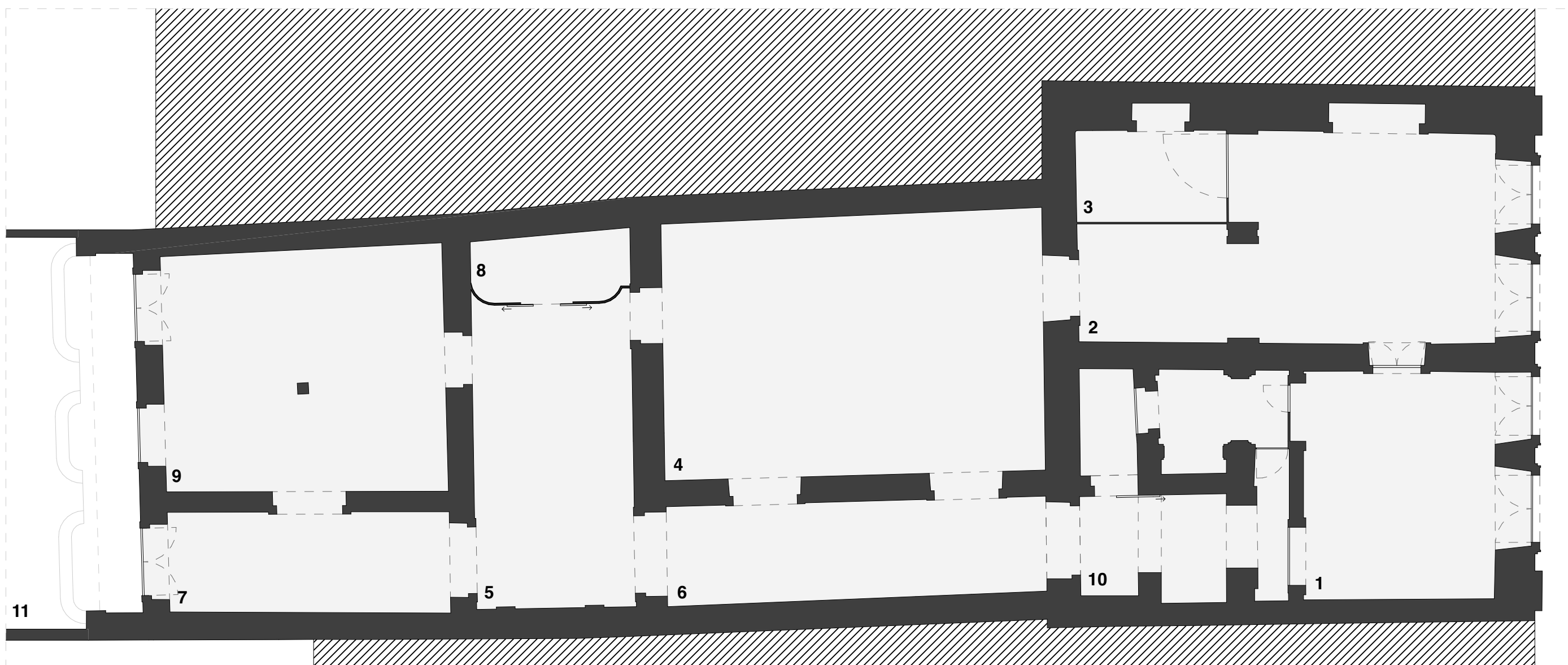
[Anexo 4] Carta da Estrutura Ecológica Urbana, PDM de Braga. C.M.B., 2015

[Anexo 5] Planta dos Espaços Estudados. Desenho da autora, 2024

anexos

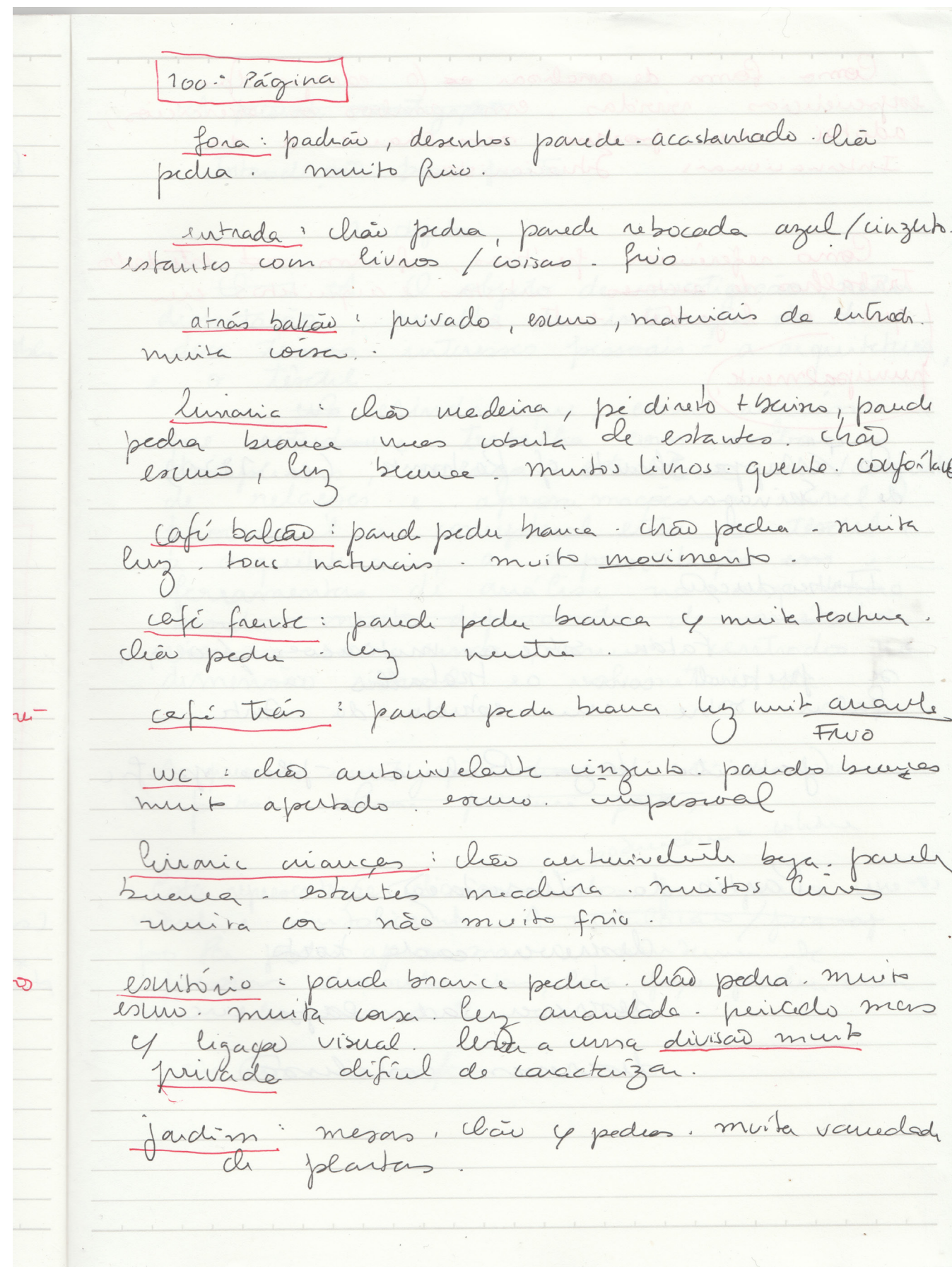


[Anexo 1] Tecidos da minha infância (lençóis, colchas, almofadas e roupas de bonecas). Fotografias de Irene Perry, 2000-2005. Colagem da autora, 2025

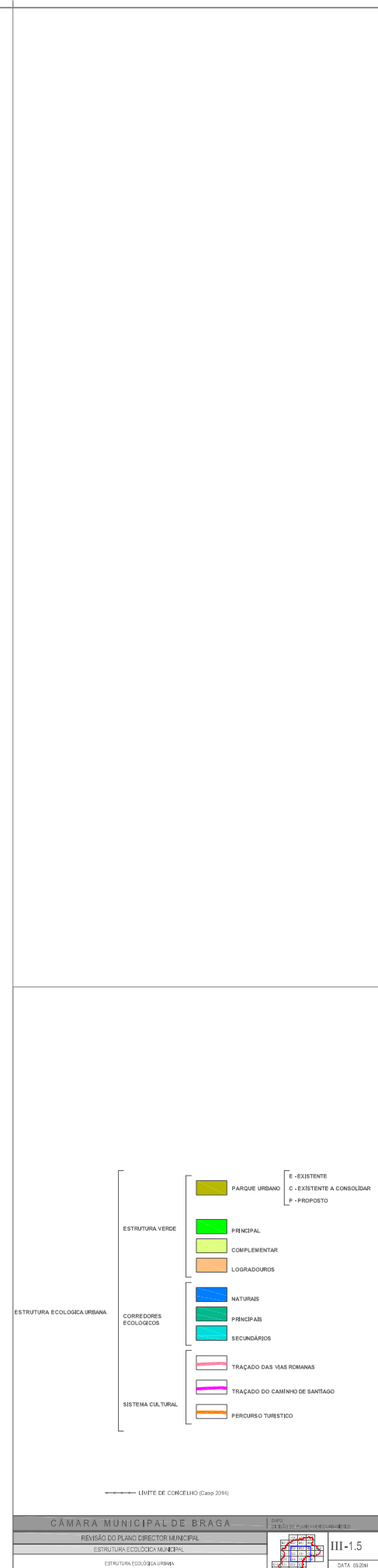
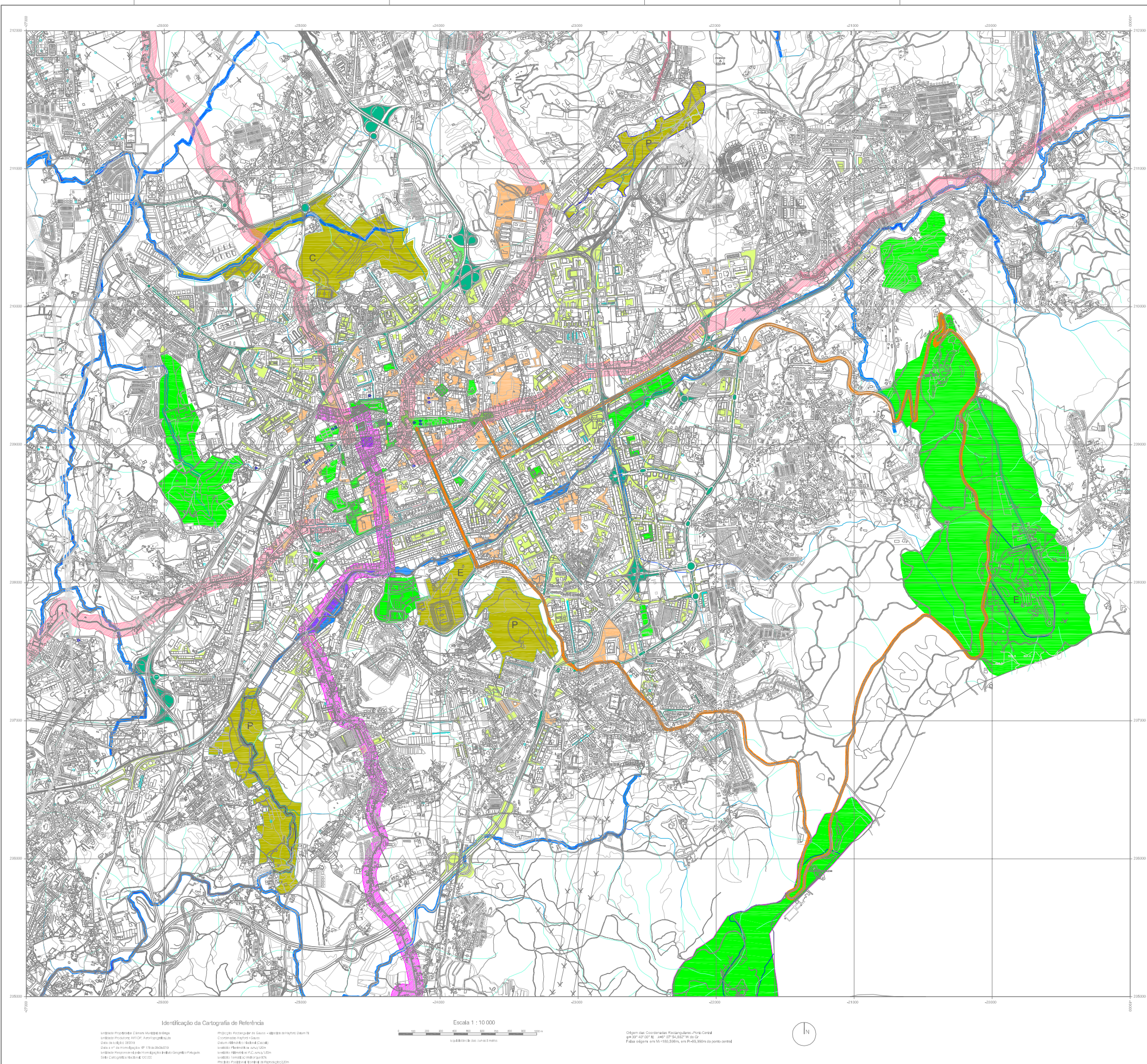


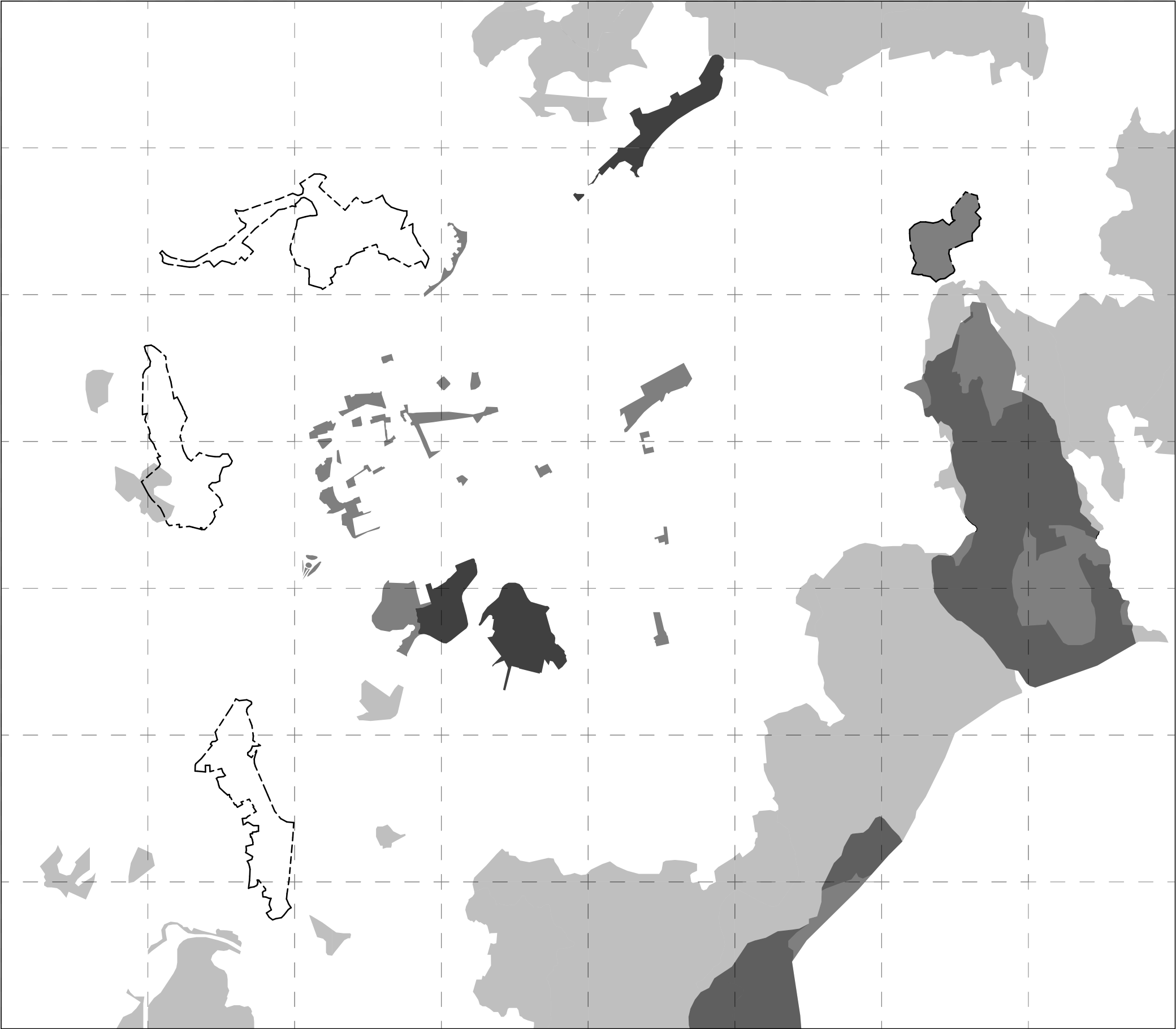
- 1 - entrada no edifício
2 - entrada na livraria
3 - escritório 1
4 - livraria
5 - cafeteria (balcão)
6 - cafeteria (frente)
7 - cafeteria (trás)
8 - sanitários
9 - livraria infantil
10 - escritório 2
11 - jardim

→



[Anexo 3] Notas tiradas nas visitas à Livraria, 2024





— — espaços projetados espaços florestais espaços verdes principais parques urbanos

0 500 1000

[Anexo 5] Planta dos Espaços
Estudados. Desenho da autora, 2024

