U.PORTO

MESTRADO INTEGRADO

ARQUITECTURA

Abrigar o Corpo Humano:
O têxtil como matéria arquitetónica

Beatriz Picado Martins

M

2026

U.PORTO

Beatriz Picado Martins. Abrigar o Corpo Humano: O têxtil como matéria arquitetónica

Abrigar o Copo Humano: O têxtil como matéria arquitetónica
Beatriz Picado Martins

M.FAUP **2026**

FACULDADE DE ARQUITETURA

Abrigar o Corpo Humano:

o têxtil como matéria arquitetónica

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Sob orientação da Professora Doutora Filipa de Castro Guerreiro
e co-orientação da Professora Doutora Alexandra Castro

Beatriz Picado Martins
Porto, 2026

Agradecimentos

Aos que *teceram* caminho comigo.

À minha família,
o limite do conforto.
Aos meus pais, pelo apoio incondicional e por me ensinarem, diariamente, que *quem corre por gosto, não cansa*.
À minha irmã, pelas infinitas respostas às minhas infinitas questões.
Ao meu avô, por me construir casinhas de bonecas. À minha avó, que, com os seus tecidos e costura, as preencheu.
À minha tia e primos, por serem porto de abrigo.

A todos os meus amigos,
o som do silêncio.
Às que vêem sempre o copo meio cheio quando apenas o vejo meio vazio.
Aos que tornaram possível *o mar de gente, o sol diferente e o monte de betão* do Porto, convocar casa.
Às amigas aveirenses, pelas conversas sem fim.
Aos que foram *descobrindo o compasso, caminhando passo a passo*.

Às Professoras Filipa Guerreiro e Alexandra Castro,
a construção da perceção.
Por acreditarem nas minhas ideias e, mais do que nelas, em mim. Obrigada por terem acompanhado o início e o fim deste *per(curso)*.

Resumo | Abstract

Abrigar o corpo humano, premissa que dá título à dissertação, remete para um princípio comum à arquitetura e ao têxtil. É neste contexto que a presente investigação procura explorar o diálogo entre ambos e compreender de que modo o têxtil pode ser entendido como matéria arquitetónica.

A dissertação estrutura-se a partir de três perspectivas complementares que procuram compreender o têxtil nas suas dimensões material, espacial e sensorial.

Num primeiro momento, reúne-se um conjunto de conceitos fundamentais que permitem perceber de que modo o têxtil se relaciona com a génese da arquitetura e pode constituir um ponto de partida para a sua definição. Destaca-se, assim, a perspectiva do arquiteto e teórico alemão Gottfried Semper, cuja reflexão reformula as origens da arquitetura ao identificar os têxteis como um dos seus antecedentes fundamentais.

Num segundo momento, explora-se a reinterpretação dos elementos arquitetónicos à luz do têxtil, entendendo-o não apenas como complemento, mas como matéria capaz de redefinir espacial e funcionalmente os próprios elementos.

Por último, numa aproximação às obras da artista Petra Blaisse, desenvolve-se uma reflexão sobre o contributo do têxtil para a construção da experiência sensorial da arquitetura, procurando compreender de que modo o têxtil influencia a percepção, a atmosfera e o conforto do espaço.

O têxtil é, assim, tido neste trabalho como matéria de análise e representação, capaz de redefinir a construção e experiência do espaço arquitetónico.

Sheltering the human body, the premise that gives this dissertation its title, refers to a principle common to both architecture and textiles. It is within this context that this research seeks to explore the dialogue between the two and to understand how textiles can be understood as architectural material.

The dissertation is structured around three complementary perspectives that seek to understand textiles in their material, spatial, and sensory dimensions.

First, a set of fundamental concepts is gathered to help understand how textiles relate to the origins of architecture and can serve as a starting point for its definition. Of particular note is the perspective of the German architect and theorist Gottfried Semper, whose reflection redefines the origins of architecture by identifying textiles as one of its fundamental precursors.

Next, the reinterpretation of architectural elements through the lens of textiles is explored, understanding textiles not merely as a complement but as a material capable of spatially and functionally redefining the elements themselves.

Finally, through an examination of the works of artist Petra Blaisse, this study reflects on the contribution of textiles to the construction of the sensory experience of architecture, seeking to understand how textiles influence the perception, atmosphere, and comfort of a space.

Textiles are thus considered in this work as a subject of analysis and representation, capable of redefining the construction and experience of architectural space.

Sumário

Resumo | Abstract 5
Nota Introdutória 11

01 ***Textilis*** 15
A transformação da matéria 17
Têxtil como fio condutor 23

02 **Os elementos: do corpo ao espaço** 33
A estrutura como princípio 39
A casa e intimidade 59
A mediação de limites 75

03 **A intenção do têxtil sob a lente de Petra Blaisse** 99
Do visual, a construção da perceção 103
Do auditivo, o som do silêncio 113
Do tátil, o limite do conforto 121

Reinterpretações 129

Considerações Finais 141

Fontes Bibliográficas 143
Fontes Iconográficas 147

Nota Prévia

A presente dissertação encontra-se redigida ao abrigo do novo Acordo Ortográfico, sendo referenciada conforme a Norma Portuguesa 405.
Todas as citações encontram-se assinaladas em itálico e entre aspas. As citações de publicações estrangeiras – inglês, francês, alemão ou espanhol – foram traduzidas pela autora, e as citações de publicações portuguesas não foram alteradas.
Em citações, as expressões que se encontram entre parênteses retos [ ] correspondem a intervenções da autora, com o intuito de facilitar uma melhor compreensão do conteúdo citado.
Algumas das imagens apresentadas foram manipuladas em relação às suas versões originais, nomeadamente através de processos de composição visual, como a montagem.
As fotomontagens surgem ao longo da dissertação, no entanto, não estabelecem necessariamente uma relação direta com o conteúdo apresentado. Entendidas como um conjunto, constituem em si uma narrativa própria, posteriormente retomada e evidenciada em ***Reinterpretações***, onde se esclarece a intenção que lhes deu origem e o papel que desempenham no desenvolvimento do presente estudo.

[001] *reinterpretação_* Biblioteca, FAUP, Álvaro Siza Vieira, 1985-96, Porto, Portugal.



[001]



Nota Introdutória

A arquitetura e o têxtil partilham o princípio básico de *abrigar o corpo humano*.
O têxtil, na qualidade de elemento mediador entre o homem e o mundo, influencia a percepção e a construção do espaço. Este não cobre apenas o corpo, mas, quando integrado na arquitetura, é também capaz de o abrigar. Assim, podemos afirmar que tanto o têxtil como a arquitetura são capazes de proteger o Homem, embora que a escalas diferentes.

Esta dissertação parte da premissa que o têxtil é compreendido como uma ferramenta capaz de definir e transformar o espaço. Trata-se de uma matéria marcada pela leveza, flexibilidade, versatilidade, textura, desempenho acústico e conforto térmico, bem como pela capacidade de regular e filtrar a luz. O têxtil manifesta-se, também, como um gesto de proteção e construção de intimidade, enquanto ornamento, revestimento e invólucro, aspetos que se traduzem em qualidades arquitetónicas.
Assim, assente nesta ideia, surge o entendimento de que o têxtil pode constituir um ponto de partida para a exploração da arquitetura, com a expectativa de encontrar respostas para questões relacionadas com a sua génese e com o modo como este pode transcender a sua função, tornando-se um meio de expressão.

A dissertação estrutura-se a partir de um eixo comum metodologicamente assente em três perspectivas complementares – material, espacial e sensorial – que procuram compreender o têxtil enquanto matéria arquitetónica.

O primeiro capítulo, ***Textilis***, introduz o objeto da dissertação, o têxtil, explorando-o como matéria.
Em ***a transformação da matéria***, é analisado o processo de produção do têxtil, desde a fibra– a matéria prima– até ao produto final– onde cada parte do processo de fabricação é crucial para o resultado de uma peça têxtil. Serão ainda, abordadas as categorias da fibra – naturais, artificiais e sintéticas – e desenvolvida uma reflexão sobre como estas influenciam a forma, a textura e a funcionalidade do material têxtil. Por fim, em ***têxtil como fio condutor***, procuramos compreender de que modo o têxtil pode constituir um ponto de partida para a exploração da arquitetura, com a expectativa de encontrar respostas para questões relacionadas com a génese da arquitetura têxtil e com o modo como este transcende a sua função, podendo tornar-se um meio de expressão. Neste sub-capítulo será, ainda, introduzida a ideia de ornamento e/ou a sua ausência, o que permitirá questionar se a sua função é acessória ou essencial.

O segundo capítulo, ***Os elementos: do corpo ao espaço,*** antecipa as relações-cruzamentos possíveis entre os elementos têxteis e a arquitetura, evidenciando que o têxtil, enquanto objeto arquitetónico, é capaz de conceber espaço e influenciar a função dos elementos arquitetónicos. A partir desta perspetiva reclassificaremos os diferentes elementos da arquitetura propostos por Gottfried Semper, Rem Koolhaas, Luis Fernández- Galiano e Rob Krier, à luz do têxtil, organizando-os em categorias que, de alguma forma, revelam uma transição do privado para o público, e indicam como este atua em cada escala.
Em ***estrutura como princípio*** tratamos os elementos relacionados com a origem da arquitetura e com a proteção direta do corpo, como a fundação, a parede, o pavimento, o teto e a cobertura. É a esta escala que o têxtil atua como extensão do abrigo, dialogando com os elementos arquitetónicos primordiais. O segundo momento, ***a casa e intimidade****, é* relativo aos elementos do quotidiano e de organização da vida doméstica e íntima: o quarto, a sala de estar, a casa de banho, a cozinha e a sala de refeições. Estes espaços representam a dimensão íntima do habitar no qual o têxtil pode assumir-se como divisória e revestimento, influenciando a atmosfera dos espaços domésticos. Em ***a mediação de limites*** tratamos os elementos que criam transições e passagens ou que fragmentam o espaço como a porta, a janela, a fachada e a varanda. O têxtil, aqui, atua de forma mediadora permitindo adaptabilidade e flexibilidade do espaço através de cortinas, *portas de tecido* ou fachadas têxteis.

O terceiro capítulo, ***A intenção do têxtil sob a lente de Petra Blaisse,*** desenvolve-se a partir da análise de um conjunto de obras da artista, através das quais procura reconhecer o contributo sensorial do têxtil para a construção da experiência espacial. Neste sentido, este capítulo estrutra-se em três dimensões fundamentais – visual, auditiva e tátil – que, embora analisadas separadamente, coexistem e articulam-se nos projetos da artista.
Em ***do visual, a construção da perceção*** analisa-se o papel do têxtil na transformação da experiência visual, explorando propriedades como a transparência, a opacidade, a cor e o movimento, bem como o modo como cada uma influencia a leitura do espaço. De seguida, em ***do auditivo, o som do silêncio,*** procura-se compreender de que modo a matéria controla a experiência sonora, ao moldar o ambiente acústico. Por fim, em ***do tátil, o limite do conforto*** aborda-se a dimensão tátil do têxtil para além do contacto direto, considerando a forma como este é experienciado pelo corpo e como, consequentemente, influencia a perceção de conforto no espaço.

Por fim, em ***Reinterpretações,*** apresenta-se o conjunto das fotomontagens desenvolvidas ao longo da dissertação. Esta abordagem assume-se como uma síntese visual do estudo, na medida em que permite retomar algumas das qualidades do têxtil analisadas nos capítulos anteriores e testá-las em contextos arquitetónicos existentes. Procura-se, assim, esclarecer a intenção que deu origem a estes ensaios e o modo como contribuíram para compreender a presença do têxtil no espaço arquitetónico.

01 *Textilis*

A transformação da matéria
Têxtil como *fio condutor*

Textilis



[002]

"Os têxteis protegem os nossos corpos, cobrem as nossas camas, móveis, janelas, pavimentos, paredes e tetos. Cobrem os mortos, o caixão e o altar. Representam um país, uma religião, uma cultura e uma época. […] Estão integrados na arquitetura, na tecnologia espacial, na agricultura e nos desportos; são utilizados para reforço ligeiro e para fins domésticos."[1]

Entre corpo e espaço, o têxtil manifesta-se em diferentes dimensões da vida humana, integrando o quotidiano, o espaço doméstico e o espaço público, de forma simultaneamente funcional e simbólica. Neste sentido, compreender o têxtil enquanto matéria implica, *a priori*, esclarecer a sua etimologia e os termos que lhe estão associados.

A palavra tecido surgiu na língua portuguesa a partir do verbo tecer, derivado do latim *texĕre, "…e ouve hua irmaã, que avia nome Noema, que achou primeiro arte de tecer."*[2] O verbo encontra-se registado na língua portuguesa desde o século XIV, existindo também, no português antigo, em forma de *texer* e *teixer*[3]. Refere-se ao ato de fazer obra de tear, entretecer ou entrelaçar fios e urdi-los de forma regular.
Deste verbo deriva o substantivo tecido que, antes da ortografia se estabilizar, surgiu no século XIV sob o termo *teçudo*[4]. O termo expressa o resultado do ato de tecer, isto é, a superfície formada pelo entrelaçamento de fios através da tecelagem. Da mesma raiz etimológica derivam, ainda, outras palavras como texto e contexto, preservando a ideia de algo que é tecido ou construído por relações entre partes. No caso do texto, ideias e narrativas são *tecidas* através da escrita.
Por outro lado, a palavra têxtil deriva do latim *textilis*, e crê-se que terá entrado na língua portuguesa por meio do francês *textile*.[5] O termo refere-se àquilo que é relativo ao ato de tecer ou próprio de ser tecido, não se limitando apenas ao produto final, mas também às fibras, técnicas, processos e sistemas associados à sua produção.
Mais do que uma distinção etimológica e conceptual, estes conceitos revelam diferentes dimensões de uma mesma realidade material. Se o tecido corresponde ao resultado específico do ato de tecer, o termo têxtil assume uma dimensão mais abrangente. Por essa mesma razão, ao longo da presente dissertação, opta-se pelo termo têxtil, e não tecido, para designar os elementos e superfícies analisadas, evitando restringir o estudo às superfície resultantes da tecelagem e abrangendo também outros processos e formas de construção têxtil.

Para além de têxtil e tecido, *tecnologia, texto, textura, conexão* e *contexto* partilham igualmente uma origem comum. Na publicação *Architextiles* — uma fusão dos termos *architecture* e *textiles* — Mark Garcia afirma que estes termos derivam da mesma raiz proto-indo-europeia *tek,* igualmente associada à origem da palavra arquitetura[6]. Associada às ideias de construir, fazer e produzir, esta raiz evidencia uma proximidade entre arquitetura e têxtil que ultrapassa a sua relação etimológica e importa, por isso, questionar de que forma esta aproximação se manifesta também na prática, nos seus processos, técnicas e modos de produção.

[002] *reinterpretação_* Neue National Gallery, Mies Van der Rohe, 1968, Berlim, Alemanha.

01. *BLAISSE, Petra- Evitando la arquitectura, un manifesto.* ***Materia Arquitectura.*** *Santiago: Universidade San Sebastián. 2016, n.º 14, p.069.*

02. *MACHADO, José Pedro -* ***Dicionário etimológico da língua portuguesa : com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados.*** 5a ed ed. Lisboa : Livros Horizonte, 1989, Vol. V, p.280.

03. *Ibidem.*

04. *Ibidem.*

05. *Ibidem,* p.301.

06. GARCIA, Mark- *Architecture + Textiles = Architextiles.* ***Architectural Design.*** Chichester, UK, 2006, p.006.

A *transformação da matéria*

"A maioria dos objetos que utilizamos no dia-a-dia possuem, para nós, uma identidade clara, definida apenas pelo seu valor utilitário. Raramente questionamos esses objetos, de onde provêm, como foram feitos ou de que matéria são constituídos. Por serem úteis, aceitamo-los sem nos aprofundarmos no seu conhecimento."[7]

HERZOG, Jacques.



[003]

Compreender um material implica, segundo Blaisse[8], *"aprender a "ler" a [sua] mensagem"*[9], reconhecendo as propriedades, limitações e potencialidades que lhe são intrínsecas. O material têxtil não é exceção.
Enquanto matéria, importa considerar as fibras, técnicas e processos que determinam as suas características e tornam possível a sua transformação, já que *"um objeto têxtil nasce durante um processo contínuo de criação e manipulação."*[10]

Tendo em conta a existência de reflexões e estudos já consolidados sobre o universo do têxtil, apoiamo-nos em duas obras fundamentais para compreender a natureza e a diversidade das fibras, bem como os processos inerentes à produção têxtil. Referimo-nos à publicação *Textilepedia: The Complete Fabric Guide*[11], que organiza informação relativa às fibras e às propriedades dos materiais, e a *O grande livro da costura*[12], um manual prático ilustrado que explora técnicas de costura e diferentes formas de manipulação do tecido.

[002] *reinterpretação_* Pavilhão de Barcelona, Mies Van der Rohe, 1929, Barcelona, Espanha.

07. HERZOG, Jacques. *Significant Difference: Jacques Herzog talks with Julian Rose* In: KUO, Michelle. - ***Artforum.*** New York: Artforum , 2018, Vol. No. 56.

08. Petra Blaisse, artista holandesa cujo trabalho constitui uma referência central para a presente dissertação, na medida em que a sua abordagem conceptualiza o têxtil como uma matéria fundamental para a experiência arquitetónica.

09. BLAISSE, Petra. *Interview with Petra Blaisse*. In: KRÜGER, Sylvie; HILL, Rachel; HAMANN, Alexander - ***Textile architecture = textile architektur.*** Berlin: Jovis Verlag, 2009, p.009.

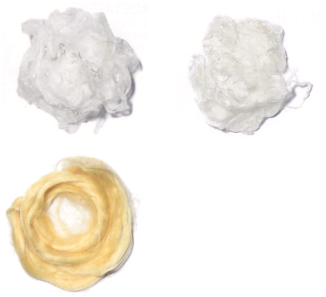
10. *Ibidem.*

11. FASHIONARY.- ***Textilepedia: The Complete Fabric Guide.*** 1st ed. Hong Kong: Fashionary International Ltd., 2020.

12. READER'S DIGEST. - ***O grande livro da costura.*** 1.ª ed. Lisboa: Reader's Digest, 1981.



[004] Fibras naturais, entre elas, algodão, linho, cânhamo, juta, seda, lã e caxemira.



[005] Fibras artificias, a saber, o rayon, acetato e a proteína de soja.

13. As fibras de origem vegetal incluem o algodão, o linho, o cânhamo e a juta.

14. As fibras de origem animal são constituídas pela seda, a lã e caxemira.

Na base deste processo encontram-se as fibras, matéria-prima essencial à produção têxtil. Podem ser classificadas, de forma geral, em três tipos, a saber, naturais, artificias e sintéticas.
As *fibras naturais* distinguem-se pelas irregularidades e subtilezas que lhes são inerentes, tal como tudo o que é natural. A sua porosidade e capacidade de absorção permitem adaptar-se às variações de temperatura e humidade, tornando-as mais confortáveis e adaptáveis a diferentes condições climáticas. De um modo geral, as fibras naturais podem ser divididas em dois grandes grupos: as de origem vegetal[13] provenientes de sementes, caules ou cascas de plantas e as de origem animal[14], derivada de pêlo ou secreções de animais.
Entre as fibras vegetais, o *algodão* é uma mais conhecida e também mais comum. Obtém-se a partir da semente do algodoeiro e caracteriza-se pela sua leveza, suavidade e capacidade de absorção. Embora seja confortável e respirável, apresenta menos resistência quando exposto prolongadamente à luz solar e à humidade excessiva, podendo desenvolver bolor.
O *linho*, por sua vez, é obtido a partir da raíz da planta do linho. Trata-se de uma fibra resistente e absorvente, com um brilho natural mas que, tal como o algodão, pode deteriorar-se quando sujeito a elevados níveis de humidade.
O *cânhamo* é um fibra extraída da casca da *cannabis*. Considerada uma das fibras mais sustentáveis, é biodegradável, renovável e resistente aos raios UV e ao bolor. Contudo, tende a desgastar-se bastante com as lavagens e o uso.
A *juta*, obtida da planta *corcorus,* caracteriza-se pela sua textura robusta e pelo baixo custo de produção. Define-se como uma fibra resistente e biodegradável , embora apresente baixa elasticidade e menor resistência quando molhada.
Entre as fibras de origem animal, destaca-se a *seda*, obtida a partir dos casulos do bicho-da-seda. Trata-se da única fibra natural filamentar, apresentando-se sob a forma de um filamento contínuo que dispensa o processo de fiação. É uma das fibras naturais de luxo mais antigas, reconhecida pelo seu brilho, suavidade e resistência.
A *lã*, outra fibra de origem animal, proveniente da tosquia das ovelhas, é naturalmente ondulada e crespa e apresenta elevada elasticidade e capacidade de isolamento térmico. Apesar das suas propriedade de conforto e flexibilidade, pode encolher, desenvolver bolor e desbotar quando exposta à luz solar ou à humidade.
Por fim, a *caxemira* é obtida do pêlo de cabras, sendo considerada uma fibra de produção rara, o que lhe confere o estatuto de fibra de luxo. Caracteriza-se pela extrema suavidade, leveza e capacidade de isolamento térmico, proporcionando elevado conforto.

Para além das fibras naturais, encontramos também as não naturais, ou seja, aquelas que são criadas a partir de soluções químicas, denominas de *fibras artificiais e sintéticas*.
As *fibras artificiais* obtêm-se a partir de polímeros naturais submetidos a processos de transformação química ou mecânica.
O *rayon,* originalmente conhecido como *viscose,* foi a primeira fibra têxtil produzida artificialmente. Desenvolvido como uma alternativa mais acessível à seda, à lã e ao linho, é obtido a partir da celulose da madeira ou dos linters de algodão. Caracteriza-se pelo toque suave e pelo aspeto semelhante ao da seda, embora apresente baixa resistência, sobretudo quando húmido, sendo também altamente inflamável, e propenso a encolher.
De igual modo, o *acetato*, é produzido a partir da celulose da madeira ou de resíduos de algodão. Apesar de partilhar algumas características com o rayon, distingue-se pelo processo de produção, uma vez que resulta de uma celulose quimicamente modificada com ácido acético.

Apresenta um aspeto brilhante e sedoso, sendo confortável ao toque, embora menos resistente ao calor e à humidade.
A fibra de *proteína de soja* (SPF), também conhecida como *Soysilk,* é uma fibra proteica de origem vegetal que resulta da polpa de soja. Frequentemente associada à seda ou à caxemira pelo seu toque macio, destaca-se pela leveza, elasticidade e conforto. Apesar de ser pouco comum e raramente comercializada, é uma opção sustentável e inovadora no mercado têxtil.
Se por um lado as fibras artificiais resultam da transformação de polímeros naturais, as *fibras sintéticas* derivam de polímeros sintéticos criados por reações químicas.
O *poliéster* é uma fibra sintética derivada do petróleo, caracterizada pela sua resistência, durabilidade e elasticidade. Contudo, apresenta baixa absorção de humidade, o que pode comprometer o conforto térmico em determinadas condições.
O *nylon*, também designado por *poliamida*, é igualmente desenvolvida a partir do petróleo. Desenvolvido inicialmente como substituto da seda, distingue-se pela elevada resistência e elasticidade, bem como pela sua versatilidade em diferentes aplicações têxteis.
A *lycra,* por sua vez, é uma fibra altamente elástica, obtida através do processo de polimerização.
Destaca-se pela capacidade de alongamento e recuperação da forma, sendo amplamente utilizada em combinação com outras fibras para conferir flexibilidade aos materiais têxteis.
O *acrílico* é uma fibra produzida a partir de um polímero sintético denominado *acrilonitrila*. Leve e macia, apresenta boa resistência e capacidade de isolamento térmico, sendo frequentemente utilizada como alternativa à lã em diversas aplicações.
Por fim, o *PVC*, também designado por *vinil* ou *vinyon*, é uma resina sintética obtida através da polimerização do cloreto de vinil. Caracteriza-se pela elevada resistência à água, aos raios UV, a produtos químicos e ao desenvolvimento de fungos, o que o torna especialmente adequado para aplicações técnicas.

Observa-se, assim, que as fibras, sejam elas naturais ou não, apresentam características distintas que se manifestam aquando da sua utilização.
Outro aspeto a considerar é a mistura das mesmas. A mistura entre fibras naturais e sintéticas, permite equilibrar propriedades e melhorar o desempenho do material
Nestes casos, a fibra predominante tende a determinar as propriedades principais do têxtil, porém, se a mistura for bem executada, o resultado pode apresentar as qualidades mais vantajosas de cada fibra.
A transformação da fibra em fio, seja através de operações manuais ou à máquina, constitui um passo determinante na definição do têxtil. Os fios assumem essencialmente duas formas – fios fiados e fios de filamento –, sendo as suas variações determinantes para as diferentes características e comportamentos do produto final.
Designam-se por *fios fiados*, os fios obtidos por torção de fibras curtas. Estas devem ser fiadas ou torcidas de modo a formarem uma trança contínua e de grande comprimento. A trança pode conter não apenas um tipo de fibra, mas também vários. No caso da lã, do algodão e das restantes fibras naturais, exceto a seda, estas são, por norma, usadas neste processo, em consequência das limitações impostas pelo animal ou pela planta no que se refere ao comprimento da fibra. Os fios mais resistentes e mais macios são os obtidos a partir de fibras mais longas, submetidas a uma elevada torção. Por outro lado, os fios de filamento são fios longos e macios obtidos a partir do casulo do bicho-da-seda ou por extrusão de soluções químicas.



[006] Fibras sintéticas como o poliéster, o nylon, a lycra, o acrílico e o PVC.



[007]



[008]



[012] A avó, o tecido e a costura.

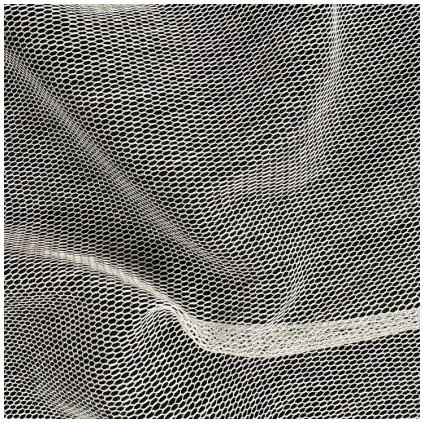
A partir destes fios desenvolvem-se diferentes técnicas de construção têxtil, a saber, a tecelagem, o tricot, a renda, as redes, o feltro e os não tecidos. Destas técnicas obtêm-se diferentes superfícies[15] que variam nas suas estruturas, comportamentos e qualidades sensoriais.
Independentemente do processo utilizado as superfícies obtidas apresentam-se, numa fase inicial, ainda em estado cru, sem qualquer tipo de acabamento. Seguem-se, posteriormente, diversos tratamentos químicos e físicos que podem ocorrer antes, durante ou após o seu fabrico, alterando as características e o aspeto final do material.
Os acabamentos podem assumir uma dimensão funcional, ao tornar o têxtil mais resistente, versátil ou apropriado para determinado fim, e uma dimensão visual e decorativa, ao modificar a sua textura, cor ou aparência. Uma vez finalizados os acabamentos, o material segue para a indústria de confecção onde pode ser cortado, costurado e modelado, resultando em diferentes produtos têxteis.

Do exposto, torna-se claro que um material têxtil resulta de um processo contínuo de transformação, no qual fibras, fios, técnicas de construção e acabamentos contribuem para as características do material final. Deste modo, compreender a origem da matéria que compõe cada objeto revela-se essencial para reconhecer o seu valor.

15. Da tecelagem, baseada no entrelaçamento perpendicular de dois ou mais conjuntos de fios– os da teia (dispostos no sentido do comprimento) e os da trama (no sentido da largura)– obtêm-se os tecidos [imagem 007].
A malharia, manual ou mecânica, baseia-se na formação de sucessivas laçadas de fio, dando origem à malha. Entre as suas principais técnicas encontra-se o tricô que recorre a duas ou mais agulhas, aproximando-se da lógica da tecelagem pela regularidade e continuidade da sua construção [imagem 008].
As rendas e as redes, caracterizadas pela presença de aberturas e padrões decorativos resultantes do entrelaçamento ou ligação dos fios, podendo ser produzidas manualmente ou industrialmente [imagem 009 e 010].
Os não tecidos e os feltros são materiais produzidos sem recurso à tecelagem ou à malharia. Nestes casos, as fibras são unidas por processos mecânicos, químicos ou térmicos, originando superfícies contínuas com propriedades variadas consoante o método de fabrico utilizado [imagem 011].



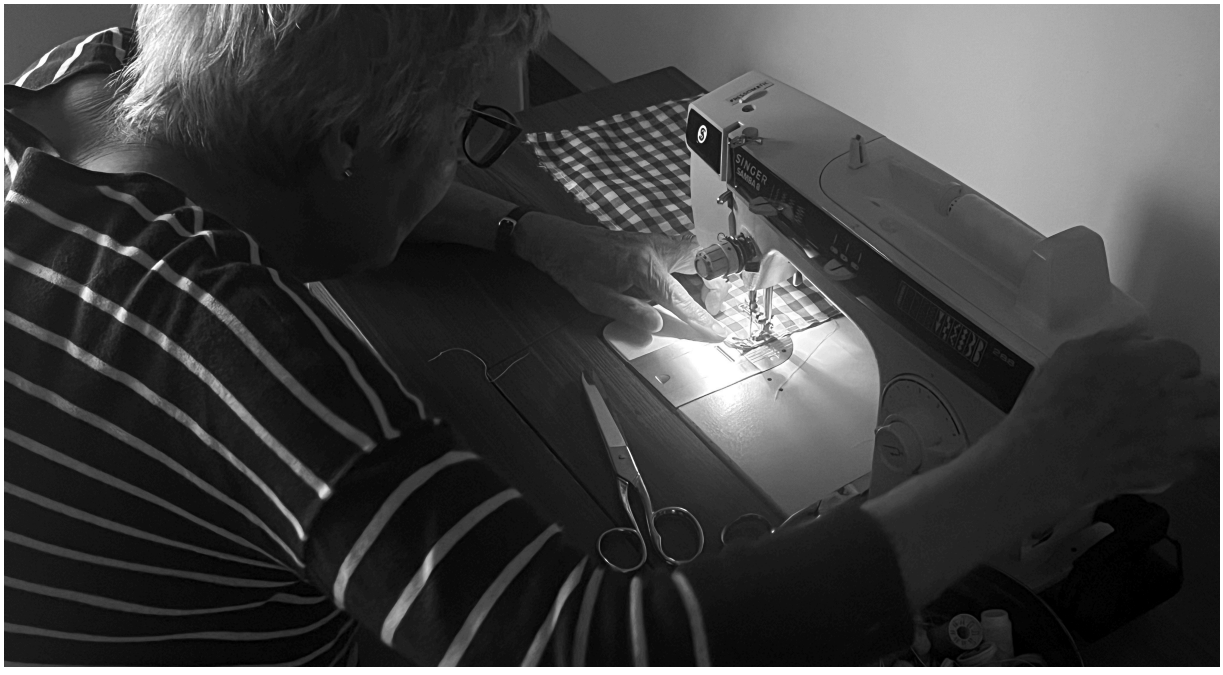
[009]



[010]



[011]



[012]

Têxtil como *fio condutor*

"Os corpos são protegidos por roupas, roupas que são construídas através de tecidos. […] O desenvolvimento da civilização ditou que deveria existir um véu de intermediação entre o corpo humano e o meio em que habita."[16]

SILVA, Ana Sofia.



[013]

A idealização do têxtil enquanto instrumento de abrigo manifesta-se desde os primeiros momentos de vida humana.
Ana Sofia Silva, a propósito do espaço individual na arquitetura doméstica, refere que "*a pele deixa de estar em contacto com o líquido amniótico que, durante o seu desenvolvimento, o protegia, e passa a sentir os tecidos em contacto com a sua pele.*"[17] O tecido surge, assim, como a primeira camada de proteção e mediação entre o corpo e o mundo exterior.

Esta necessidade de envolver e proteger o corpo acompanha a experiência humana ao longo do tempo e está na origem das primeira práticas têxteis. Limitados aos recursos existentes, os primeiros seres humanos recorreram à manipulação de fibras vegetais e animais para criar superfícies capazes de os abrigar. Com o desenvolvimento técnico e o acumular de conhecimento, tornou-se possível transformar, combinar e aperfeiçoar estes materiais, ampliando as suas propriedades e possibilidades de utilização.

O próprio conceito de abrigo, que tem origem no *latim apricus – lugar ensolarado ou protegido do vento*[18] – remete para a ideia de proteção, resguardo e conforto perante o meio envolvente. Abrigar constitui, deste modo, uma condição inerente à experiência humana, quer à escala íntima do corpo, quer à escala arquitetónica. Neste sentido compreendemos Jacques Herzog quando observa que *"o corpo humano pode ser comparado a um edifício. [...] [em que] as roupas são uma espécie de elo de ligação entre o público e o privado, tal como uma casa."*[19]

[013] *reinterpretação_* Auditório Fernando Távora, FAUP, Álvaro Siza Vieira, 1985-96, Porto, Portugal.

16. SILVA, Ana Sofia Pereira Da - ***La intimidad de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX.*** Madrid: UPM, 2013, p.043.

17. *Ibidem,* p.046.

18. MELO, A. Sampaio. COSTA, J. Almeida- ***Dicionário da Língua Portuguesa***. Porto: Porto Editora. 5a edição, 1975, p.018.

19. HERZOG, Jacques. *Una Conversación con Jacques Herzog (H&deM)* In: MÁRQUEZ CECILIA, Fernando; LEVENE, Richard C. - ***El Croquis. Herzog & de Meuron 1993-1997.*** Madrid: El Croquis, 1997, vol.84. p.007.

[014] The Woven Child, Louise Bourgeois, 2002.





[015]



[016]

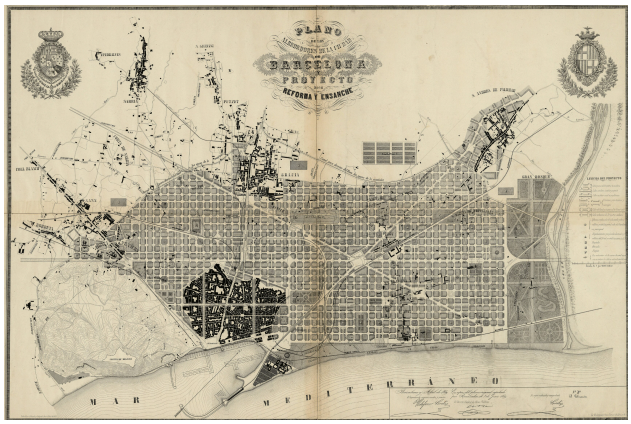
[015] - [016] Anni Albers no tear e Álvaro Siza no desenho. Apesar de pertencerem a práticas distintas, ambos partem de um gesto semelhante, a construção através da linha, seja o fio no tear ou o traço no papel.

Ambas as práticas – o vestir e o construir – resultam da necessidade humana de habitar, de se proteger, de se exprimir e de interagir com o que rodeia o Homem. Tanto o têxtil como a arquitetura são o efeito colateral das transformações, dos costumes e dos comportamentos de uma sociedade. Ambos são expressões culturais e artísticas que se apoiam numa linguagem visual, explorando materiais, tecnologias, ideias de espaço, cor, volume, movimentos e temporalidade.

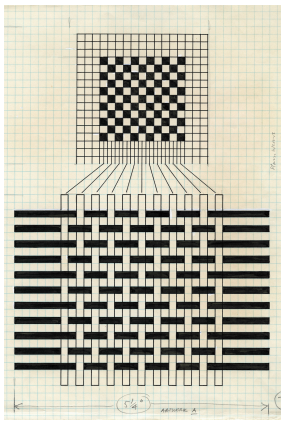
O universo criativo de quem trabalha o têxtil não é assim tão distante do de um arquiteto. Embora pertençam a campos disciplinares distintos, aproximam-se em vários aspetos, na medida em que ambos se desenvolvem a partir de ideias, materiais e técnicas. Não é por acaso que identificamos termos comuns às duas práticas. É recorrente que vocabulário associado ao têxtil, como fio, linha, malha, pano ou tecido, encontre lugar na arquitetura para descrever conceitos e elementos. Trata-se de uma proximidade que não é apenas etimológica, mas também conceptual.

O termo *tecido* constitui um exemplo dessa aproximação. Tal como os fios que, ao se cruzarem, dão origem ao *tecido*, também a arquitetura organiza partes que, ao se relacionarem entre si, constituem um todo estruturado como por exemplo, a uma escala mais ampla, o tecido urbano. Também a *malha*, que no têxtil se refere à estrutura formada por sucessivas laçadas de fio, designa, na arquitetura, a grelha que organiza o espaço, assente em medidas, ritmos e repetições.

A própria *linha*, elemento fundamental na construção têxtil, surge na arquitetura como instrumento de desenho. Do mesmo modo, como o *pano* – o tecido num estado relativamente inacabado– pode ser entendido como a extensão contínua de uma parede.



[017]



[018]

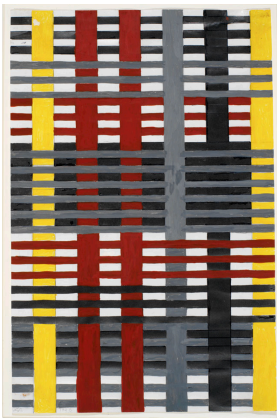
[017] Plano de Cerdà, Ildefons Cerdà, 1859, Barcelona, Espanha.

[018] Diagrama de tecelagem de Anni Albers, 1965.

[017] - [018] Ambos evidenciam lógicas semelhantes de construção e organização. Tal como os fios de teia e trama se entrelaçam para formar o tecido, também os eixos e quarteirões do plano urbano se articulam entre si, resultando no tecido urbano.



[019]

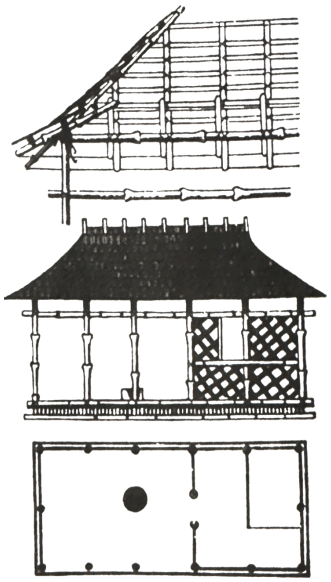


[020]

[019] Anni Albers. Study for Unexecuted Wallhanging, 1926. A imagem corresponde a um desenho pensado para ser transformado em tapeçaria no tear.

[020] Unidade de habitação de Marselha, Le Corbusier, 1952; Marselha, França.

[019] - [020] Em ambos os casos, a composição organiza-se através de uma lógica de grelha, repetição e proporção dos elementos.



[021] *The Caribbean Hut,* Gottfried Semper, Exposição Universal de Londres, 1851.

Contudo, a relação entre o têxtil e a arquitetura não se limita a uma lógica etimológica ou conceptual. O têxtil, na cultura arquitetónica, foi ele próprio tido como um dos pontos de partida para se pensar a arquitetura, permitindo estabelecer um diálogo entre os seus elementos e a prática têxtil.

Gottfried Semper, arquiteto e teórico alemão do século XIX, apresentou em 1851 um ensaio teórico intitulado *Os Quatro Elementos da Arquitetura*[20] *(Die Vier Element der Baukunst).* No quinto capítulo da obra, que partilha o título do livro, Semper reflete sobre os elementos básicos que compõem a arquitetura, as suas funções e finalidades, nomeadamente a lareira [*die Feuerstätte*], o telhado [*das Dach*], a base [*der Erdaufwurf*], e o recinto [*die Umfriedigung*].
Segundo Semper, a ***lareira,*** que alberga ou acomoda a fogo, foi *"o primeiro sinal de assentamento humano e de repouso após a caça* [...] *constitui o foco sagrado em torno do qual se tomou ordem e forma."*[21] O fogo é, assim, marca inicial de permanência capaz de organizar o espaço ao seu redor, representando o centro da vida familiar. É a partir deste elemento que a arquitetura doméstica emerge, pois, como refere Ana Sofia Silva, "*o Homem precisava de encontrar espaços para se abrigar. […] proteger um indivíduo ou um grupo, formar um espaço."*[22] Trata-se de um elemento moral e simbólico da arquitetura e, por isso, não espacial.
À volta deste elemento simbólico, agrupavam-se os três outros elementos, estruturais como: o telhado, a base e o recinto, *"as negações protectoras ou defensoras da chama do fogo contra os elementos hostis da natureza."*[23]
É-nos apresentado, em segundo lugar, o ***telhado,*** que *"entre os três elementos defensivos da arquitetura, é o predominante"*[24] constituindo o abrigo primário que tornou possível a fixação dos povos e, posteriormente, o desenvolvimento da vida quotidiana ao proteger contra elementos naturais e onde *"a família* [acabava por] *partilha*[r] *a proteção com o gado".*[25]
O terceiro elemento*, a* ***base,*** surge como uma superfície que separa o solo e o espaço habitado, criando as condições necessárias para construir e estabelecer a arquitetura.
Por fim, constitui-se o ***recinto,*** que se materializa como limite enquanto gesto que define o espaço. Nas palavras de Semper, esse limite não surgiu na forma de parede de pedra ou barro, mas como "*o elemento arquitetónico que representa formalmente e torna visível o espaço fechado. Podemos ver a vedação – a vedação de ramos entrelaçados e atados – como a primeira divisória produzida pela mão humana, como o mais original recinto espacial vertical inventado pelo homem."*[26] *O vime,* enquanto ramos do vimeiro ou salgueiro, *"era a essência da parede."*[27] Com o passar do tempo, os ramos foram sendo gradualmente substituídos por fibras vegetais e por fios de lã animal para produzir esteiras têxteis. Esta ideia remete para a origem da parede como superfície têxtil, em que as esteiras, dispostas na vertical, constituíam o arquétipo da parede, representando o limite que separa o interior do exterior, o privado do público.

Rem Koolhaas, ao reintrepertar os elementos propostos por Semper, afirma que estes estão "*intimamente relacionados com os componentes clássicos do ambiente que albergam, controlam ou resistem: a lareira ao fogo, o telhado à agua (e ao sol), a base à terra e o recinto ao ar (ou ao vento)."*[28]
Deste modo, como Semper afirma, *"as combinações destes quatro elementos tiveram de variar consoante as sociedades humanas"*[29], pois nem todas as culturas deram igual importância a cada elemento. Em zonas frias, o fogo era um elemento primordial, em zonas onde a proteção contra o sol e a chuva era necessária, o

20. SEMPER, Gottfried; MALLGRAVE HARRY FRANCIS; HERRMANN WOLGANG - ***The four elements of architecture and other writings***. Cambridge : University Press, 2010.

21. SEMPER, Gottfried; MALLGRAVE HARRY FRANCIS; HERRMANN WOLGANG - ***The four elements of architecture and other writings***. Cambridge : University Press, 2010, p.102.

22. SILVA, Ana Sofia Pereira Da - ***La intimidad de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX.*** Madrid: UPM, 2013, p.044.

23. SEMPER, Gottfried; MALLGRAVE HARRY FRANCIS; HERRMANN WOLGANG - ***The four elements of architecture and other writings***. Cambridge : University Press, 2010, p.102.

24. *Ibidem,* p. 111.

25. *Ibidem.*

26. Ibidem.

27. *Ibidem,* p. 104.

telhado tornava-se indispensável e, para as civilizações que queriam assentar, a base, o telhado e o recinto eram os primeiros elementos a serem ampliados.

Retomando à ideia de parede como superfície têxtil, a associação entre o *vestir/ tecer* e *construir* é, também, comprovada no universo linguístico. No alemão, língua materna de Semper, a palavra *Wand,* parede, possui a mesma raiz etimológica que *Gewand,* vestuário.
Seguindo este pensamento, *Bekleidung,* revestimento, tem origem na família da palavra *Kleid,* vestido, e dá nome ao princípio proposto por Semper, ***Prinzip der Bekleidung,*** em *Style: style in the technical and tectonic arts or pratical aesthetics*[30] *(Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten),* um tratado dividido em dois volumes em 1860 e 1863, onde o autor teoriza acerca do desenvolvimento do *estilo* na arquitetura.

Semper propõe-se a *"abordar as várias artes técnicas nas suas relações mais antigas com a arquitetura, na medida em que influenciaram o desenvolvimento das formas arquitetónicas básicas"*[31]. O corpo do livro estrutura-se em torno das quatro artes técnicas que dão forma à matéria, para as quais o autor discute, por um lado, os aspetos formais e funcionais e, por outro, os técnicos e históricos. São elas, o têxtil, a cerâmica, a tectónica (carpintaria) e a estereotomia (alvenaria).
Semper, conclui que as atividades técnicas e artísticas do Homem evoluíram em torno dos elementos básicos da arquitetura, explorados em *Os Quatro Elementos da Arquitetura,* e que cada técnica *"tem um determinado material que pode ser considerado o seu material primitivo, que é o meio mais conveniente para produzir formas dentro do seu domínio original."*[32]
Deste modo, a cerâmica, está relacionada com a *lareira* por meio da argila; a estereotomia, baseada em materiais densos e resistentes à compressão, fundamenta a *base* e as construções em pedra; e a tectónica, relacionada com a estrutura do *telhado,* por meio da madeira. Semper infere ainda que a técnica que se desenvolveu a partir do *recinto* foi a tecelagem, através do trabalho com têxteis.[33]

Assim, a partir desta permanência do têxtil que cobre, protege e limita, Semper formula o ***Princípio do Revestimento***, *Prinzip der Bekleidung***.** Apresenta o ato de revestir, através do têxtil, como o primeiro gesto arquitetónico, uma vez que *"é certo que o início da construção coincide com o início dos têxteis".*[34] Afirma, ainda, que a arte de vestir a nudez do corpo é uma ação mais recente comparativamente ao uso de coberturas nos acampamentos.
Quando *"esteiras e tapetes foram substituídos por paredes sólidas de suporte."*[35] e de alvenaria, quer seja por razões de durabilidade ou segurança, estas *"eram apenas uma estrutura interior, invisível, oculta atrás dos verdadeiros e legítimos representantes da parede: as paredes têxteis mais ou menos artificialmente tecidas e cosidas umas às outras."*[36] A parede revestida de tecido assume um papel simbólico como meio de expressão e representação, ao passo que a parede estrutural atua como elemento de defesa.[37]
Porém, é de notar, que a ideia de revestir superfícies não se esgota na tecelagem, podendo ser aplicado às restantes categorias técnicas já que *"um mosaico, que é cerâmico no seu material, pode ser concebido como um revestimento para um teto, piso ou parede."*[38] Nestas duas artes técnicas, a tecelagem e a cerâmica, podemos compreender um desejo de embelezar objetos por meio da forma e da ornamentação.

28. KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT James - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Fireplace, p.108.

29. SEMPER, Gottfried; MALLGRAVE HARRY FRANCIS; HERRMANN WOLGANG - ***The four elements of architecture and other writings***. Cambridge : University Press, 2010, p.118.

30. SEMPER, Gottfried; MALLGRAVE HARRY FRANCIS; ROBINSON MICHAEL - ***Style : style in the technical and tectonic arts or pratical aesthetics.*** Los Angeles : Getty Research Institute, 2004.

31. *Ibidem,* p.107.

32. *Ibidem,* p. 109.

33. *Ibidem.*

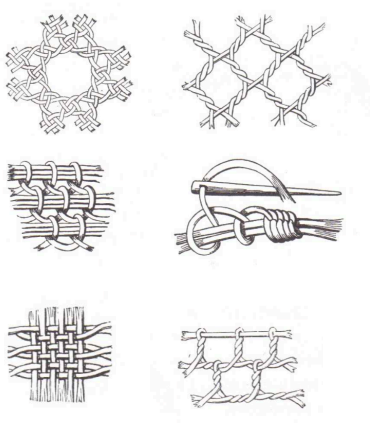
34. *Ibidem,* p. 247.

35. KOOLHAAS REM; WESTCOTT JAMES - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Fireplace, p.108.

36. SEMPER, Gottfried; MALLGRAVE HARRY FRANCIS; ROBINSON MICHAEL - ***Style : style in the technical and tectonic arts or pratical aesthetics.*** Los Angeles : Getty Research Institute, 2004, p.247.

37. KOOLHAAS REM; WESTCOTT JAMES - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Wall, p.020.

38. SEMPER, Gottfried; MALLGRAVE HARRY FRANCIS; ROBINSON MICHAEL - ***Style : style in the technical and tectonic arts or pratical aesthetics.*** Los Angeles : Getty Research Institute, 2004, p171.



[022] Padrões têxteis que resultam do entrelaçamento de materiais, segundo Gottfried Semper.

"As casas são como as pessoas. […] Mas é uma espécie de segunda pele. […] Portanto, há uma atmosfera, uma energia em que as pessoas se revêem na sua identidade. Quer no corpo, quer na roupa, quer nas casas. Portanto, as casas são como as pessoas: diferentes, manipuláveis, mexem-se."[39]

Souto de Moura entende que a pele, a roupa e a casa constituem o prolongamento do indivíduo, através da forma como este se apresenta ao mundo. Em paralelo, recordamos o pensamento de Semper que identifica na pele humana a origem da ornamentação, ao referir que *"o notável fenómeno histórico-cultural de pintar e tatuar a pele também é de grande interesse para a história do estilo […] representando a mais antiga de todas as artes decorativas."*[40]

O ornamento não é apenas decorativo. Como Semper refere o ornamento pode ser lido segundo uma *lógica simbólica,* traduzindo status ou crenças culturais, ou ainda segundo uma *lógica estrutural.* [41]

Na arquitetura, os primeiros ornamentos resultaram do entrelaçamento de materiais. A forma como eram usados os têxteis, como eram tecidos e entrançados os ramos e as fibras, deu origem a padrões decorativos. Deste modo, conclui-se que o ornamento emerge da técnica e não da estética, sendo capaz de embelezar, enfeitar, adornar, ornar ou tornar formoso. Em suma, o ornamento pode ser entendido como um elemento formal cuja função consiste na produção de um efeito estético, seja através de padrões, relevos ou motivos.

A ideia de ornamento evoluiu ao longo do tempo, assumindo funções e significados distintos em diferentes contextos históricos. Em épocas mais recentes, nomeadamente no âmbito do Movimento Moderno, esta questão tornou-se particularmente controversa, dando origem a um debate mais intenso em torno do seu uso na arquitetura.

Se, por um lado, alguns arquitetos entendiam o ornamento como um resultado, Loos rejeitava-o ao afirmar que *"a ausência de ornamentação é um sinal de força intelectual"*[42] defendendo, contudo, que tal não implicava uma perda de encanto ou de valor arquitetónico.[43] O arquiteto austríaco não se opunha ao ornamento enquanto conceito histórico mas sim à criação de novos ornamentos, defendendo, por isso, uma arquitetura sem excessos já que tudo o que sobressai é considerado deselegante e até desperdício de material.[44]

Essa ideia estendia-se ao edifício, mas também à forma como o homem deveria apresentar-se com o mínimo ornamento possível, já que Loos considerava que "*para se estar vestido de modo correto não se pode sobressair no meio da cultura."*[45]

Porém, para o autor, a mulher distinguia-se pela preferência por elementos ornamentais e coloridos, os quais interpretava como sinais de um atraso no seu desenvolvimento cultural.[46] Assim Loos, associa o excesso de ornamento a um menor grau de cultura, defendendo que a simplicidade e a funcionalidade são fundamentais para o homem moderno, razão pela qual conclui que *"nem a [ele], nem a todas as pessoas que, como [ele], são cultas, poderá o ornamento aumentar a alegria de viver."*[47]

Mas esta ausência de ornamento que defende não é, por si só, uma forma de expressão? A ausência também se comunica, *"Não digas nada!/ Não, nem a verdade!/ Há tanta suavidade em nada se dizer/ E tudo se entender."*.[48]

39. MOURA, Eduardo Souto de, in CARLOS NUNO LACERDA LOPES - ***Arquitectura e Modos de Habitar: Eduardo Souto Moura.,*** p.034.

40. SEMPER, Gottfried; MALLGRAVE HARRY FRANCIS; ROBINSON MICHAEL - ***Style : style in the technical and tectonic arts or pratical aesthetics***. Los Angeles : Getty Research Institute, 2004, p.171.

41. *Ibidem.*

42. LOOS, Adolf- ***Ornamento e crime***. Trad. Lino Marques. 2a ed. ed. Lisboa: Cotovia, 2014, p.234.

43. *Ibidem*, p.252.

44. *Ibidem,* p.46.

45. *Ibidem.*

46. *Ibidem,* p.050.

47. *Ibidem*, p.226.

48. PESSOA, Fernando, - ***Não digas nada!,*** vv.1-4. In: Arquivo Pessoa. Disponível em: http://arquivopessoa.net/textos/159

Para Jacques Herzog, arquiteto suíço para quem a questão do ornamento constitui em si um valor fundamental na prática arquitetónica, admite que desde Adolf Loos, os arquitetos têm rejeitado o ornamento, entendido como algo supérfluo, evitando-o e valorizando a forma na relação que esta estabelece com a função.[49] Por contraponto, não conformado com este pensamento, o arquiteto suíço revela que o ornamento potencializa a arquitetura. Mas, enquanto consideração acessória ou essencial?

J. Herzog afirma que o ornamento "*nas culturas passadas não era apenas belo e decorativo, mas um elemento "integrador" para a compreensão da arquitectura onde tudo estava integrado e ligado com tudo o resto."*[50]
Não se trata de *"algo acrescentado, mas parte integrante da produção da forma. O ornamento faz parte de uma autogénese da forma."*[51] uma vez que quando combinado com a estrutura *"tornam-se uma só coisa, por mais estranho que possa parecer, o resultado é uma nova sensação de liberdade. […] é uma estrutura, um espaço."*[52]

De facto, quando o ornamento se encontra plenamente integrado na estrutura, deixa de ser entendido como um capricho acessório para passar a constituir arquitetura. Torna-se lógico e necessário, e não um elemento suplementar, pelo que o arquiteto *"já não tem de explicar ou pedir desculpa por este ou aquele pormenor decorativo."*[53]
O ornamento, por outro lado, pode ser lido como um recurso para "embelezar", ou seja, como um meio para atingir a beleza.

> *"A beleza é o auge da funcionalidade! Se algo é bonito, é funcional. Não [se] separ[a] beleza e funcionalidade. A beleza é a chave da funcionalidade para os arquitectos […] Mas a busca pela beleza deve ser a preocupação número um de qualquer arquiteto."*[54]

Como Álvaro Siza exalta, a beleza pode ser compreendida como a harmonia entre as partes e o todo, funcionando como um fim em si mesma. É, desta forma, uma condição essencial e transversal à arquitetura, é o equilíbrio entre coisas diferentes, "*é um conjunto de circunstâncias que se predispõem e que se equilibram"*[55], dependendo do lugar, da luz, da função e do contexto mas que não pode, porém, estar associada ao luxo já que é, segundo Manuel Aires Mateus, *"a coisa mais democrática que há", […] [associando-a antes a] "uma ideia de empatia, com a maneira de estar no mundo. [A beleza não é, por isso,] o que está na moda. Porque agora a maneira de estar no mundo é beligerante. […] A beleza é um símbolo de resistência."*[56], na medida em que implica cuidado, sensibilidade e ética.

Assim, o ornamento funciona como um elemento que reforça ou evidencia a beleza da arquitetura, não como elemento supérfluo, mas como parte da experiência e expressão do espaço.
Um ornamento julga-se, por isso, pela necessidade de se fazer sentir e não de existir, onde o seu valor está expresso na experiência que gera no espaço e, consequentemente, nos diversos elementos que estruturam a arquitetura, contribuindo para a sua beleza e expressão.

49. HERZOG, Jacques. Significant Difference: Jacques Herzog talks with Julian Rose In: KUO, Michelle. - ***Artforum.*** New York: Artforum , 2018, Vol. No. 56. Disponível em: https://www.herzogdemeuron.com/writings/significant-difference/

50. *Ibidem.*

51. HERZOG, Jacques. *Ornamento, Estructura, Espacio. Una Conversación con Jacques Herzog (H&deM).* In: MÁRQUEZ CECILIA, Fernando; LEVENE, Richard C. - ***El Croquis. Herzog & de Meuron 2002-2006. Monumento e Intimidad***, Madrid: El Croquis SL, 2006, vol. 129/130. Disponível em: https://www.herzogdemeuron.com/writings/ornament-structure-space-en/

52. *Ibidem.*

53. *Ibidem.*

54. VIEIRA, Álvaro Siza. - ***Simetrias***. [Entrevista por Fátima Campos Ferreira. Realização de Daniel Mota.] Porto. RPT1, dezembro 2022. Disponível em: https://www.rtp.pt/programa/tv/p43373

55. *Ibidem.*

56. MATEUS, Manuel Aires In: BAÍA, Pedro. *Aires Mateus- **A beleza da arquitectura é a coisa mais democrática que há.*** Público, 2025. Disponível em: https://www.publico.pt/2025/12/26/culturaipsilon/entrevista/aires-mateus-beleza-arquitectura-democratica-ha-2158989

02 Os elementos: do corpo ao espaço

A estrutura como princípio
A casa e intimidade
A mediação de limites

Os elementos: do corpo ao espaço



[023]

"Temos uma capacidade inata de recordar e imaginar lugares. A perceção, a memória e a imaginação estão em constante interação; o domínio da presença transforma-se em imagens de memória e fantasia."[57]

Na infância, de forma espontânea e inconsciente, surge a noção de espaço coberto e de abrigo. Através de lençóis, almofadas e mantas, constroem-se *tendas* ou *cabanas* improvisadas — espaços efémeros à escala da criança, nos quais o têxtil assume funções de limite, abrigo e proteção.

Este gesto intuitivo aproxima-se das formas primitivas de habitar, nas quais os materiais têxteis eram igualmente utilizados como abrigo e proteção. Contudo, com a sedentarização dos povos, o têxtil deixou de ser usado como principal elemento construtivo, dando lugar a materiais mais resistentes e duradouros.[58] Ao longo dos séculos, esta transformação consolidou-se, e o têxtil passou a estar associado a sobretudo a uma dimensão ornamental e efémera.
Com o pensamento moderno e a crescente valorização da higiene, os elementos têxteis foram progressivamente rejeitados já que eram frequentemente considerados *"coletores de pó."*[59] Esta perspetiva traduziu-se no desperdício do seu potencial expressivo durante décadas em prol da higiene.
Porém, independentemente da desvalorização a que foi sujeito, reencontra o seu lugar na arquitetura através do desenvolvimento de novas tecnologias associado ao aparecimento dos plásticos e das fibras sintéticas no início do século XX e à sua disseminação após a Segunda Guerra Mundial.[60] Estas inovações potencializaram-no, ampliando as suas possibilidade materiais e formais, permitido que passassem a ser descritos como *"leves, flexíveis, transparentes, opacos, espessos, finos, volumosos, delicados e muito mais."*[61].

[023] *Cabana,* ou *tenda,* construída por crianças com recurso a lençóis.

57. PALLASMAA, Juhani; HOLL, Steven - ***The eyes of the skin : architecture and the senses.*** West Sussex : John Wiley & Sons Ltd., 2005, p. 067.

58. KRÜGER, Sylvie; HILL, Rachel; HAMANN, Alexander - ***Textile architecture = textile architektur.*** Berlin: Jovis Verlag, 2009, p.007.

59. *Ibidem.*

60. KOOLHAAS REM; WESTCOTT JAMES - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014,Vol. Façade, p.152.

61. KRÜGER, Sylvie; HILL, Rachel; HAMANN, Alexander - ***Textile architecture = textile architektur.*** Berlin: Jovis Verlag, 2009, p.006.

"A "arquiteturalização" dos têxteis e a "textilização" da arquitetura traduzem, de forma simples, duas abordagens complementares: aplicar o pensamento arquitetónico ao têxtil e adotar uma lógica têxtil na conceção da arquitetura."[62]

Nesta linha de pensamento, questionamos a existência de uma linha ténue entre ambas as disciplinas, já que o têxtil se manifesta nas mais variadas formas, escalas e espaços, dado que a sua aplicação na arquitetura possui bastantes potenciais. A "*arquitetura têxtil"*[63] desempenha várias funções no nosso quotidiano, muitas das quais passam despercebidas, mas que são fundamentais na definição e transformação do espaço.

A cortina é um ótimo exemplo performativo de *arquitetura têxtil,* pois, através da sua forma e estrutura, pode transformar e reorganizar o espaço. Na perspetiva de Petra Blaisse, as cortinas *"não criam ou regulam apenas o espaço; são o espaço em si mesmas. A sua escala, forma, estrutura, pregas, dobras e implicações técnicas passam a fazer parte da arquitetura que servem."*[64] O seu movimento não é apenas uma consequência, torna-se forma de expressão, fazendo com que o abrir e fechar da mesma se transformem, por si só, numa *coreografia.*[65]

Acresce, ainda, que o contraste entre o carácter estático dos edifícios e a flexibilidade dos têxteis é uma *"contradição que os torna fáceis de combinar, uma combinação encantadora entre o duro e o macio."*[66] O têxtil possui uma adaptabilidade que lhe é intrínseca e essencial, manifestando-se na sua discreta capacidade de transformar o espaço sem alterar permanentemente a arquitetura. Enquanto matéria que *"acomoda inerentemente a temporalidade e a modificação"*[67], torna-se capaz de se ajustar a usos, atmosfera e percursos.

Contudo, os elementos têxteis tornam a passagem do tempo perceptível onde, o seu desgaste, devido ao uso quotidiano, é expectável, havendo *"certamente um limite. Decompõe-se e essa é a sua beleza. A partir do momento em que se começa a usar os têxteis, estes começam a desintegrar-se lentamente"*[68], tratando-se, assim, de uma matéria finita.

Como Jacques Herzog admite, de forma geral, a relação entre o material e o edifício é determinante, na qual ambos se valorizam mutuamente, pois, o material define o edifício e este, por sua vez, evidencia as qualidades e comportamento do material.[69] Neste sentido, o têxtil, enquanto matéria arquitetónica, participa igualmente nesta relação, influenciando o espaço e os elementos que o configuram.

Reconhecemos que a arquitetura é entendida como um todo, constituído por um conjunto de elementos que a definem e organizam. O termo *elemento*, do latim *elementum*[70], refere-se, desde a antiguidade, àquilo que está na base das coisas, enquanto unidade mínima e essencial, designando as partes que integram e estruturam o todo.

Partindo deste entendimento importa inferir quais são os elementos da arquitetura. Arquitetos como Gottfried Semper, Rem Koolhaas e Luis-Fernández Galiano e Rob Krier debruçam-se sobre esta matéria. Cada arquiteto insere-se num contexto histórico distinto e, a partir desse enquadramento, explora e cria o seu próprio conceito de *elementos da arquitetura*, apresentando interpretações e aplicações para os mesmos.

62. GARCIA, Mark - Architecture + Textiles = Architextiles. ***Architectural design***. Chichester, UK, p.007.

63. KRÜGER, Sylvie; HILL, Rachel; HAMANN, Alexander - ***Textile architecture = textile architektur.*** Berlin: Jovis Verlag, 2009, p.007.

64. BLAISSE, Petra. *Interview with Petra Blaisse*. In: KRÜGER, Sylvie; HILL, Rachel; HAMANN, Alexander - ***Textile architecture = textile architektur***. Berlin: Jovis Verlag, 2009, p. 010.

65. *Ibidem.*

66. *Ibidem,* p.009.

67. *Ibidem.*

68. *Ibidem*, p.008.

69. HERZOG, Jacques. *Continuidades. Entrevista con Herzog & de Meuron.* In: MÁRQUEZ CECILIA, Fernando; LEVENE, Richard C. - ***El Croquis. Herzog & de Meuron 1983-1993.*** Madrid: El Croquis, 1994. Vol. 60. Disponível em: https://www.herzogdemeuron.com/writings/continuities/

70. *MACHADO, José Pedro* - ***Dicionário etimológico da língua portuguesa : com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados.*** 5a ed ed. Lisboa : Livros Horizonte, 1989, Vol. II, p.228.

Semper, como já supramencionado, apresentou a sua teoria dos quatro elementos da arquitetura, a saber, *o fogo, a base, o telhado e o recinto*, em *Os Quatro Elementos da Arquitetura*.
Rem Koolhaas, em colaboração com a Harvard Graduate School of Design, desenvolveu *Elements of Architecture* que advém, em paralelo, da exposição apresentada pelo próprio, na Bienal de Arquitetura de Veneza de 2014. Trata-se do estudo dos catorze elementos que, para Koolhaas, são essenciais no projeto arquitetónico, a saber, *pavimento*, *parede, cobertura, teto, porta, janela, fachada, varanda, lareira, casa de banho, escada, escadas rolantes, elevador e rampa*. O livro constrói micro narrativas sobre cada elemento, evidenciando a constante transformação e evolução, dadas pelos avanços tecnológicos, contextos económicos e políticos e regulamentações.
Luis Fernández-Galiano[71], numa edição da revista *Arquitetura Viva,* define os elementos da arquitetura propondo-se a "*estabelecer laços entre arquitetura e escrita"*[72]. Defende que as suas reflexões procuram compreender os elementos da arquitetura *"entrelaçando a história das coisas com a história das ideias"*[73]. Deste modo, são apresentados trinta e dois elementos, entre eles *fundação, parede, pavimento, teto, coluna, arco, abóbada, cúpula, porta, janela, varanda, pátio, pátio de entrada, escadas, sótão, cobertura, lareira, sala, quarto, casa de banho, cozinha, sala de refeições, atelier, jardim, rua, praça, monumento, ruína, esgoto, lâmpada, relógio* e, por fim, *espelho*.
Por fim, Rob Krier[74], em *Elements of Architecture,* faz uma leitura dos elementos a partir da tradição clássica, onde distingue três grandes grupos. Os elementos do interior, como *tetos, pavimentos, pilares* e *colunas, portas, janelas* e *escadas.* Os elementos fachada, responsáveis pela articulação entre interior e exterior, a saber, *entradas* e *portais, arcadas, varandas, galerias* e *coberturas.* E, por fim, aqueles que organizam tipologicamente o edifício como *pátios, escadas exteriores, torres e monumentos*.

Ainda que estes arquitetos apresentem abordagens distintas, é possível identificar um conjunto de elementos comuns, relativos a princípios estruturais e fundamentais ao projeto. A partir desta perspetiva classificamos os diferentes elementos da arquitetura, propostos pelos arquitetos acima mencionados, à luz do têxtil, não apenas como complemento, mas como matéria capaz de influenciar a definição espacial e funcional dos próprios elementos.
Deste modo, os elementos organizam-se em categorias que revelam uma transição do interior para o exterior, através da qual compreendemos a forma como o têxtil atua em cada uma destas escalas. Importa, contudo, referir que nem todos os elementos propostos pelos arquitetos serão abordados pois, em alguns casos, a sua análise, sob a lente do têxtil seria redundante, por já estar implícita noutros elementos. Por outro lado, existem elementos em que essa relação não se manifesta de forma suficientemente relevante para justificar a sua inclusão, evitando, assim, interpretações forçadas.

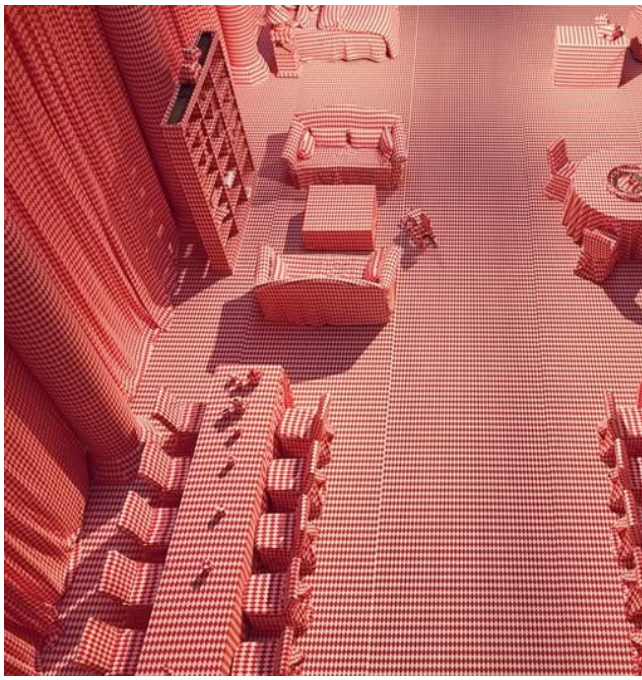
71. Luis Fernández-Galiano, 1950. Arquiteto, diretor e editor das revistas Arquitetura Viva e professor catedrático na Universidade Politécnica de Madrid.

72. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, dir. – ***Arquitectura Viva: Elements***. Madrid: Arquitectura Viva S.L., nº 169, 2018, p.025.

73. *Ibidem*.

74. Rob Krier, 1938-2023. Arquiteto, escultor, urbanista e teórico luxemburguês.

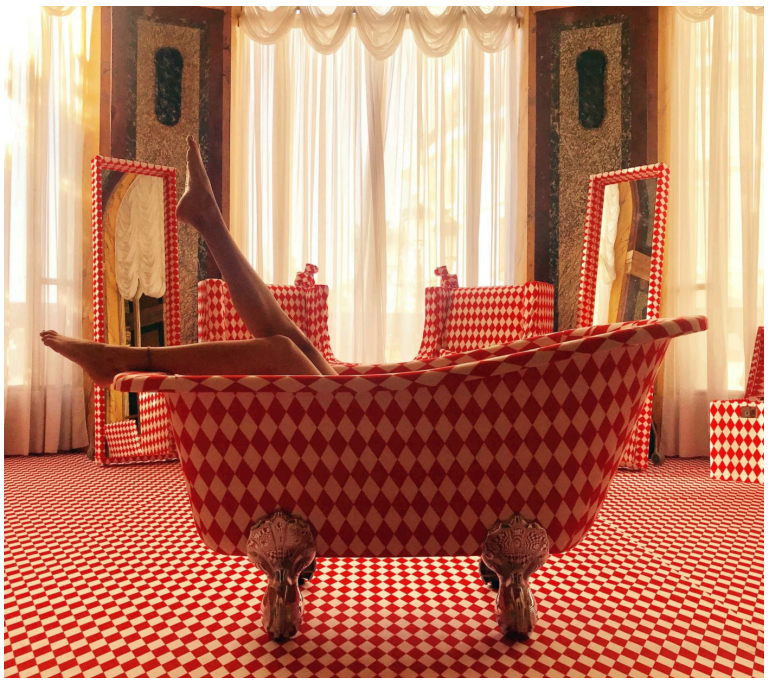




[024]



[025]



[026]

[024] - [026] Charles Kaisin, arquiteto responsável pela instalação *"Let's Fall in Diamond"*, apresentada no Casino de Monte Carlo em 2017, explora o têxtil enquanto elemento definidor de espaço. Reveste, assim, todos os elementos arquitetónicos, o que nos leva a questionar se o tecido está ao serviço desses elementos ou se, pelo contrário, são estes que se organizam em função do comportamento do próprio tecido. Afinal, o que define o espaço? Os elementos ou o têxtil?

A estrutura como princípio

"[...] o mais belo é quando as coisas se encontram, quando se harmonizam. Formam um todo. O lugar, a utilização e a forma. A forma remete para o lugar, o lugar é este e a utilização é esta."[75]

ZUMTHOR, Peter.



[027]

Como ponto de partida, ***a estrutura como princípio,*** tratamos os elementos relacionados à origem da arquitetura, a saber, a f*undação*, a *parede*, o *pavimento*, o *teto* e a *cobertura*. Estes constituem a estrutura essencial de abrigo, funcionando como os elementos arquitetónicos primordiais que definem o espaço e a experiência do corpo.

O têxtil assume um papel particularmente interessante pois, devido à sua leveza e flexibilidade, é capaz de criar ambientes e condições de conforto que transformam a percepção do espaço, e que estimulam a permanência no mesmo. O têxtil pode, portanto, atuar sobre estes elementos, substituindo-os ou sobrepondo-se a eles, ao assumir-se a camada mais visível do espaço e aquela que se torna sensível à perceção e ao uso.

[027] *reinterpretação_* Villa Savoye, Le Corbusier, 1928-31, Poissy, França.

67. ZUMTHOR, Peter - ***Atmosferas : entornos arquitectónicos : as coisas que me rodeiam***. Trad. Astrid Grabow. Barcelona : Gustavo Gili, 2006, p.067.

a fundação

Fundação, do verbo *fundar*, é definida etimologicamente como *"a causa de fundaçam da qual cidade"*[76], surgindo inicialmente não como elemento construtivo, mas como origem da cidade. Ainda assim, esta ideia de origem e princípio mantém-se presente na própria construção arquitetónica.

Antoine de Saint-Exupéry em *O Principezinho* afirma que *"o essencial é invisível aos olhos"*[77] e, de facto, esta ideia é transversal também à arquitetura.
A fundação é um elemento primordial, estrutural e de suporte primário, *"uma semente enterrada da qual, em algum momento, a forma pode voltar a brotar impetuosamente"*[78] e que, uma vez concluída a construção, permanece invisível, tratando-se de "*uma implantação rigorosa da forma, uma marca exata e oculta, a memória subterrânea do edifício."*[79]
Contudo, segundo Galiano, alguns arquitetos discordam deste pensamento, como é o caso de Leon Batista Alberti que defendia que a fundação não constituía necessariamente um elemento da arquitetura, na medida em que *"existem edifícios construídos sobre rochas tão sólidas que a tornam desnecessária, é mais do que um suporte firme sobre o qual construir."*[80]

A fundação, enquanto elemento basilar, é frequentemente associada a uma condição rígida de materiais maciços, porém, a utilização de materiais geotêxteis entre o solo e o betão permite reconhecer a dimensão do têxtil neste elemento primordial. Produzidos a partir de fibras sintéticas, como o polipropileno ou poliéster, os geotêxteis permitem a separação entre as camadas dos diferentes materiais que constituem a fundação, preservando as propriedades de cada um, facilitando, também, o escoamento da água.

Deste modo, os geotêxteis revelam-se fundamentais para a construção da fundação, contribuindo para a sua segurança, durabilidade e eficiência. A sua utilização evidencia que a presença do têxtil na arquitetura pode manifestar-se também em elementos estruturais e construtivos, mesmo quando invisíveis na experiência direta com o espaço.

76. MACHADO, José Pedro - ***Dicionário etimológico da língua portuguesa : com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados.*** 5a ed ed. Lisboa : Livros Horizonte, 1989, Vol. III, p.101.

77. SAINT-EXUPÉRY, Antoine De; GOMES, Alice - ***O principezinho***. 7a ed ed. Lisboa : Aster, 1976.

78. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, dir. – ***Arquitectura Viva: Elements.*** Madrid: Arquitectura Viva S.L., 2018,nº 169, p.026.

79. *Ibidem.*

80. *Ibidem.*



[028] Camadas da fundação.
Proteção e drenagem com geotêxtil.

a *parede*

Do latim *parête*[81], parede é uma superfície divisória vertical. Corresponde a um dos elementos fundamentais da arquitetura, e é inevitavelmente associada *"à definição de um perímetro defensivo, na cidade ou na casa, que estabelece uma apropriação do território frente à natureza e frente aos demais homens."*[82] Representa proteção contra a natureza, contra o inimigo ou o curioso, "*defende segregando"*[83] no sentido de abrigar e excluir simultaneamente.

Como referido no subcapítulo ***têxtil como fio condutor***, Gottfried Semper afirma que os primeiros exemplos de parede surgem através do recinto enquanto limite. Para o arquiteto, este elemento primitivo permitia separar a propriedade, subdividir os espaços interiores da casa, facilitando a organização das atividades quotidianas.
A parede não emergiu, contudo, como estrutura de barro, pedra ou materiais maciços e pesados, mas de vedações de currais de animais, tecidas com ramos do vimeiro, aproximando-se da ideia de parede como uma *"máscara tecida"*[84]. Assim, esta *parede tecida* não se reduz apenas à sua condição defensiva, pois a técnica de entrelaçar, que dava origem a padrões decorativos, introduz uma dimensão ornamental e simbólica à mesma.

A parede como *"escudo e quadro negro, defesa e decoro"*[85] é a proposta de Galiano, que salienta a dualidade entre defesa e símbolo, que protege e expõe, que separa e comunica. Esta ideia de que a parede comunica depende dos revestimentos a que está sujeita. Estes não se limitam a ornamentar sendo *"as suas faces verticais […] usadas como suporte para mensagens. Os revestimentos ou as pinturas decoram e expressam […]."*[86]
Esta condição é sublinhada por Koolhaas ao citar William Morris, que afirma que *"seja o que for que planeie para as suas divisões, pense antes demais nas paredes, pois são elas que dão forma e carácter à sua casa e ao seu lar."*[87], ou seja, a parede é o elemento capaz de definir e conferir identidade ao espaço.

É neste contexto que se pode observar o papel do têxtil neste elemento. Enquanto matéria, possui a capacidade simultânea de revestir e de ornamentar e, quando aplicado à arquitetura, constrói uma narrativa sensorial do espaço, através da contradição dos materiais utilizados, entre dureza e suavidade, acolhedor e sedutor, quente e frio.
Contudo, o têxtil pode também ser convocado como ideia, através da pintura, sem uma presença literal no espaço, permitindo reproduzir em superfícies rígidas os seus efeitos, qualidades e características.

81. *MACHADO, José Pedro - **Dicionário etimológico da língua portuguesa : com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados.*** 5a ed ed. Lisboa : Livros Horizonte, 1989, Vol. IV, p.309.

82. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, dir. – ***Arquitectura Viva: Elements.*** Madrid: Arquitectura Viva S.L., 2018, nº 169, p.027.

83. *Ibidem.*

84. Ibidem.

85. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, dir. – ***Arquitectura Viva: Elements.*** Madrid: Arquitectura Viva S.L., 2018, nº 169, p.027.

86. *Ibidem.*

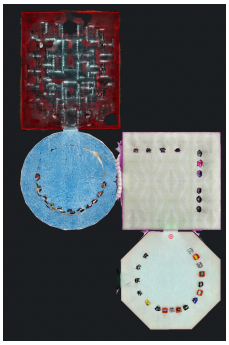
87. MORRIS, William in KOOLHAAS REM; WESTCOTT JAMES - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Wall p.076.



[029]



[030]

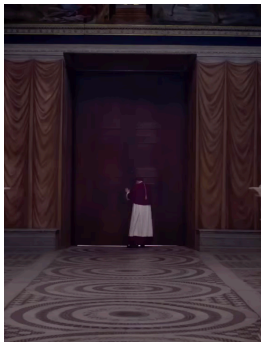


[031]

[029] - [031] *Prada Fall Winter 2021 Menswear Show*, OMA.
O atelier de Rem Koolhaas projeta uma sequência de salas interligadas, onde a parede não é substituída por têxteis, mas revestida. Ao longo do percurso há uma alternância na materialidade das superfícies verticais e horizontais, entre o mármore e um material sintético de textura idêntica à de pêlo animal. Raf Simons, estilista da coleção, admite que o arquiteto cria uma narrativa sensorial do espaço, através da contradição dos materiais utilizados.



[032]



[033]

[032] - [033] Capela Sistina, Museu do Vaticano, Roma.
Na parte inferior das paredes da Capela Sistina, encontramos frescos que simulam drapeados de cortinas, criando a ilusão de uma superfície têxtil, quando se trata de um elemento construtivo.



[034]



[035]

[034] - [035] Vill'Alcina, Sérgio Fernandez, anos 70, Caminha, Portugal.
A Vill' Alcina é um exemplo prático do efeito da dupla funcionalidade na habitação, onde é possível observarmos espaços funcionalmente indiferenciados. É no corredor de circulação para o quarto, que se encontram as alcovas, compartimentos que possibilitam a possível dupla funcionalidade do espaço. A separação entre a zona das alcovas e o corredor de circulação não é feita por uma parede maciça ou estrutural, mas por uma divisória móvel sob a forma de cortina. Estas permitem criar, então, dois espaços e duas leituras distintas do mesmo. Quando a cortina está fechada, este corredor assume a sua função de circulação, ao passo que, quando aberta, as alcovas estendem-se ao corredor, permitindo que este se transforme numa sala de leitura ou de estar, caso seja essa a intenção do habitante.

É possível sublinharmos várias condições da parede enquanto elemento. Debatemo-nos não só sobre questões estruturais e simbólicas, como também sobre a sua mutabilidade enquanto elemento espacial.

Koolhaas ao abordar esta condição paradoxal afirma que *"qualquer pessoa que hoje olhe para uma parede depara-se com um enigma: será um objeto imutável – de peso, solidez e massa – ou será uma estrutura provisória que pode ser removida ou alterada sem grande esforço?"*[88]

A *estrutura provisória* a que Koolhaas se refere pode assumir-se através de cortinas ou divisórias têxteis, cuja flexibilidade permite ocultar e revelar, abrir e fechar o espaço, o que resulta em diferentes situações espaciais. É a partir desta condição flexível que surgem espaços ambíguos ou "*espaços supérfluos"*[89] – espaços não conotados funcionalmente–, cuja configuração não decorre de uma função fixa ou previamente definida, mas antes da possibilidade de transformação e adaptação.
Nesta ambiguidade funcional, Koolhaas identifica um conflito com a conceção tradicional de parede. Ao referir-se a esta condição, admite que *"a procura por espaço aberto, flexibilidade e fluxo equivale a uma declaração de guerra à parede"*[90], o que faz com se associe que *"a queda da parede comece com a descoberta da flexibilidade".*[91] Neste sentido, o arquiteto evidencia que, de facto, estes espaços ambíguos conseguidos através de elementos têxteis, contrariam a rigidez espacial imposta pelo elemento que nega qualquer tipo de flexibilidade– a parede.
Na habitação, por exemplo, esta tensão manifesta-se numa intenção de adaptabilidade dos espaços a quaisquer funções, recusando os espaços estáticos, favorecendo a ambiguidade e paradoxalidade. Podemos considerar que o uso do espaço doméstico é um processo dinâmico em que o termo flexibilidade pode ser entendido como a capacidade do espaço de se adaptar ao conjunto de alterações que o agregado familiar sofre ao longo dos anos.

88. KOOLHAAS REM; WESTCOTT JAMES - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Wall p.011.

89. MACHADO, Carlos- ***Vítor Figueiredo: A Miséria do Supérfluo***, ARTECAPITAL, 2012.

90. KOOLHAAS REM; WESTCOTT JAMES - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Wall p.003.

91. *Ibidem,* p. 009.

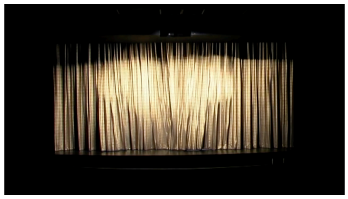
[036] - [037] *Casa Tugendhat, Mies Van der Rohe*, 1929-30, Brno, República Checa.
A condição de espaço flexível é, também, verificada na *Casa Tugendhat* de Mies Van der Rohe. Na ampla sala de estar e de trabalho do piso principal compreendemos que, a partir de cortinas de tecido, as áreas podem ser separadas, conforme necessário, sem causar constrangimento ao espaço.



[036]



[037]



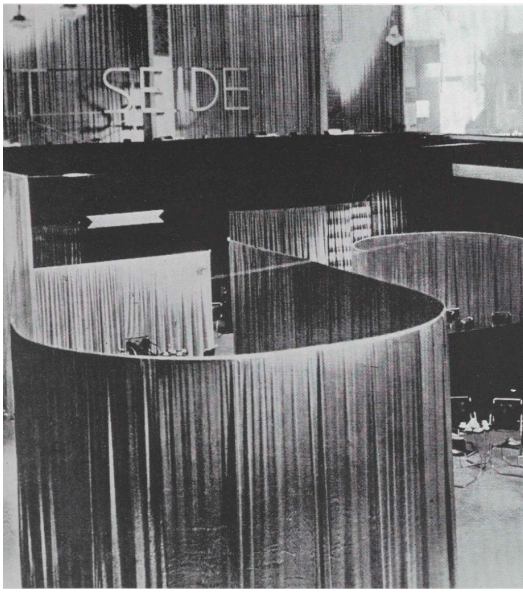
[038]



[039]



[040]



Também em espaços de exposições, galerias, museus ou até desfiles de moda, apesar da lógica de ambiguidade não estar tão presente, a mutabilidade é em sim um tema. As paredes ou divisórias de apoio à exposição e ao espaço *"tornam-se particularmente mutáveis devido às exigências da cenografia visual perpetuamente em transformação, dando origem a uma espécie peculiar de sub-arquitectura inserida na arquitectura principal do espaço."*[92] Este desejo por espaços efémeros torna-se compatível com o uso de têxteis e cortinas como elementos delimitadores de espaço, dada a sua fácil adaptabilidade, movimento e leveza, características às quais se acrescentam, também, o baixo custo e a possibilidade de reaproveitamento em diferentes contextos expositivos.

Koolhaas alerta para a contradição inerente a estes espaços, ao afirmar que *"a ironia do espaço flexível — e do espaço que pode ser dividido — é que os compartimentos resultantes são tipicamente ineficientes e arquitetonicamente implausíveis, com proporções desastrosas".*[93] Contudo, esta situação não é necessariamente uma constante destes espaços, pois tanto o espaço adjacente como o espaço destinado ao programa principal, resultam de uma relação consciente, onde nenhum deles poder ser desagregado do outro, uma vez que a coerência de ambos decorre da sua coexistência.

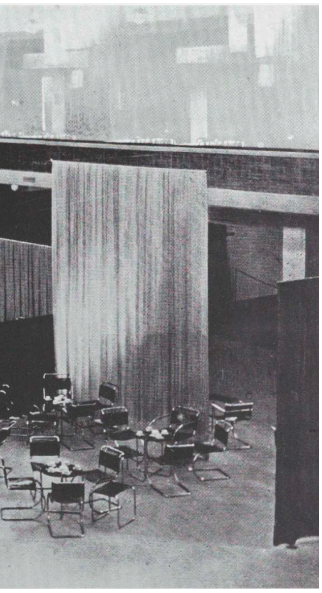
Venturi, em oposição a Koolhaas, enuncia em *Complexity and Contradiction in Architecture,* que devemos favorecer *"a riqueza de significado ao invés da clareza de significado."*[94] Para Venturi, a arquitetura não tem de ser totalmente clara nem puramente funcional, pelo contrário, deve reconhecer e incorporar a complexidade e ambiguidade no espaço, admitindo a coexistência de significados e leituras, independentemente do material que a compõe.

Pode, assim, compreender-se que a relação entre têxtil e parede ultrapassa a lógica do revestir e ornamentar. A intrínseca flexibilidade dos elementos têxteis desafia a condição fixa e permanente da parede, redefinindo o limite arquitetónico e a forma como este é experienciado, ao permitir a configuração dos espaços mais ambíguos e adaptáveis.

92. KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT James - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Wall, p.078.

93. Ibidem, p.069.

94. VENTURI, Robert,- ***Complexity and Contradiction in Architecture,*** The Museum of Modern Art, Nova York, 1966, p. 025.



[041]



[042]



[043]

[038] - [040] Nederlands Dans Theatre, OMA, 1988, Haia, Países Baixos.
No Nederlands Dans Theatre, o atelier Inside Outside, de Petra Blaisse, projeta cortinas que funcionam como elementos de separação entre o palco e a plateia.
O tecido, dada a sua flexibilidade, permite manipular a relação entre público e atores, ao abrir e fechar o espaço de acordo com a necessidade da peça ou performance. As cortinas, desta forma, limitam e estruturam o espaço do mundo real, o da plateia, e o universo performativo, o do palco.

[041] *Café Samt und Seide,* Mies Van der Rohe e Lilly Reich, 1927, Berlim, Alemanha.
Mies Van der Rohe, em parceria com Lilly Reich, projeta uma instalação temporária em 1927, a *Café Samt und Seide* para a exposição *Die Mode der Dame* (a moda da mulher) em Berlim. Esta exposição tinha como objetivo dar a conhecer novos materiais, têxteis, modas funcionando simultaneamente como um espaço onde se discutia e divulgavam novas tendências. Neste contexto, o têxtil assume um papel ativo na definição espacial. A dupla recorre, assim, a cortinas divisórias de veludo suspensas de forma a criar divisões com diferentes alturas e graus de transparência, revelando a capacidade do têxtil de organizar o espaço.
Neste sentido, compreendemos a reflexão de Petra Blaisse (BLAISSE, Petra. The Brooklyn Rain. 2025) sobre o paralelismo entre a sua obra e a de Lilly Reich. Blaisse observa que, no trabalho de Reich, as cortinas funcionam sobretudo como complemento à obra de Mies van der Rohe, ao passo que a sua prática procura a *emancipação da cortina*.

[042] - [043] Prada SS 2021 Womenswear Show, OMA.
Para este desfile, o atelier de Koolhaas explora a noção de parede através do têxtil. O arquiteto concebe um espaço quadrangular, uma *box in box*, no qual os limites do espaço do desfile não são definidos por paredes estruturais, mas por cortinas que estabelecem uma separação em relação ao exterior.

o pavimento

Pavimento, do latim *pavimentum,* relaciona-se com a "*área de terra batida; solo, chão, soalho"*[95], enquanto ambiente interior ou exterior, que "*durante eras, foi simplesmente a superfície da Terra ou uma resposta técnica e arquitetónica para tornar o solo mais habitável ou útil."*[96]
Para a dissertação em causa importa a superfície construída como chão revestido, matéria funcional, estética e simbólica.
Consideramos, desta forma, que o termo *pavimento* resulta da coexistência de duas dimensões distintas mas indissociáveis. Este contraste é precisamente abordado por Luis Fernández-Galiano quando afirma que *"há um discurso técnico sobre o pavimento que se relaciona com a sua condição de piso ou laje: bandeja horizontal estrutural, sujeita a esforços de flexão."*[97] Deduz, desta forma, a dimensão estrutural e técnica deste elemento.
No seguimento deste pensamento, reconhece que existe um "*outro discurso funcional, estético e simbólico que alude à sua natureza de superfície praticável: a sua condição de pavimento, na cuja conceção intervêm uma infinidade de variáveis."*[98], um lugar que, segundo Koolhaas, contribui para a "*exibição de padrões elaborados e narrativas gráficas."* [99]
Contudo, no século XX observa-se uma redução dos pavimentos como elemento simbólico e sensorial onde *"tenderam para uma superfície puramente cartesiana, racional, sem decoração, sem apreço, sempre perfeitamente plana, idealmente silenciosa"*[100], por oposição à sua intrínseca capacidade expressiva.

"Há pavimentos que são arquiteturas abreviadas […] a sua cor e traçado, a sua textura e comportamento perante a luz são muitas vezes determinantes na experiência percetiva do espaço arquitetónico, uma vez que a sua presença é tão dominante no campo visual."[101].

O pavimento e os seus revestimentos não desempenham apenas uma função visual; são também fundamentais na experiência tátil e na forma como o espaço é percorrido e utilizado. Segundo Rob Krier, o pavimento assume-se como a "*superfície de uma divisão que utilizamos todos os dias, sobre a qual caminhamos o tempo todo"*[102], estando em permanente contacto com o corpo humano. É capaz de *"negociar entre a gravidade e o corpo erguido onde cada passo é magnetizado à sua superfície."*[103], suportando peso de não só corpos, como também de vida doméstica, usos e objetos.

De acordo com Rem Koolhaas, o pavimento é um ambiente sonoro, absorvente ou refletor, fundamental na experiência acústica da arquitetura. É uma matéria omnipresente sobre a qual as pessoas, por norma, *"não caminham ao longo da borda das divisões experienciando o contacto com as paredes, mas produzem, quase sempre, algum som percussivo no chão."*[104] Esta dimensão torna-se particularmente evidente em práticas como o sapateado e o flamenco, "*onde o chão transforma-se num instrumento musical [através dos] pavimentos de madeira com as suas próprias características sonoras."*[105]
Identificamos, assim, o pavimento como um dos elementos mais sensoriais da arquitetura, onde importa o campo visual e as dimensões auditiva e tátil da experiência espacial.

95. *MACHADO, José Pedro - **Dicionário etimológico da língua portuguesa : com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados.*** 5a ed ed. Lisboa : Livros Horizonte, 1989, Vol. IV, p.325.

96. KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT James - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Floor, p.078.

97. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, dir. – ***Arquitectura Viva: Elements.*** Madrid: Arquitectura Viva S.L., 2018, nº 169, p.028.

98. *Ibidem.*

99. KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT James - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Floor, p.004.

100. *Ibidem,* p.005.

101. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, dir. – ***Arquitectura Viva: Elements.*** Madrid: Arquitectura Viva S.L., 2018, nº 169, p.028.

102. KRIER, Rob - ***Elements of architecture.*** London : Architectural Design, 1983, p.032.

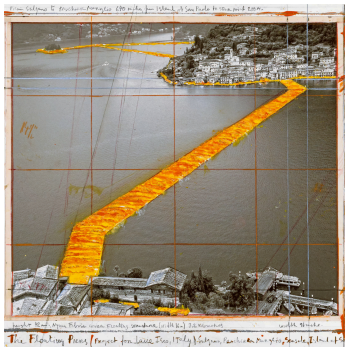
103. KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT James - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Floor, p.004.

104. *Ibidem,* p.052.

105. *Ibidem,* p.056.



[044]

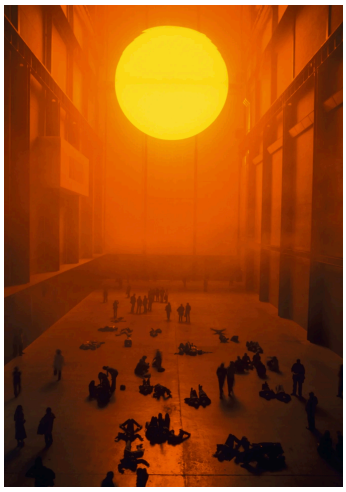


[045]

[044] - [045] *The Floating Piers*, Christo e Jeanne-Claude, 2016, Lago de Iseo, Itália.
A instalação idealizada por Christo e por Jeanne-Claude, consiste numa estrutura flutuante revestida por tecido amarelo, criando uma superfície percorrível sobre a água. A instalação desafia a ideia convencional de pavimento enquanto superfície fixa e permanente.



[046]



[047]

[046] - [047] *The Weather Project*, Olafur Eliason, 2003, Tate Modern, Reino Unido.
Nesta instalação, o pavimento deixa de funcionar apenas como superfície de circulação, tornando-se o lugar de permanência e experiência coletiva do espaço.



[048]

Em contrapartida, o pavimento é, também, o elemento onde *"o corpo se encontra em situações extremas. Nas peças históricas trágicas e épicas, no clímax, as personagens tombavam ou caiam para trás no chão"*[106], remetendo à falha e ao colapso. Esta ideia abrange, também, o *"fascínio entrópico sobre os objetos inanimados. Coisas falhadas, incapazes de resistir sob a ação da gravidade, perdem o seu lugar e transformam-se em detritos no solo."*[107] Koolhaas frisa que os objetos espalhados pelo chão são sinais de caos e por isso, reitera que as coisas não devem estar no pavimento, porque corpos no pavimento podem ser inquietantes e até chocantes.

Mas se, para Koolhaas, o que se encontra no pavimento está associado ao caos, o tapete, enquanto revestimento têxtil da superfície horizontal, integra também essa ideia ou, por outro lado, torna-se numa tentativa de a contrariar?

O tapete resulta da intenção de revestir o pavimento, enquanto têxtil que o cobre, protege ou adorna. Porém este transcende a sua qualidade de revestimento e passa também a organizar e dar simbolismo ao espaço, sendo por isso o seu uso de carácter intencional e não acidental.
Como Rob Krier afirma ,*"nenhum tapete cobrindo todo o chão pode ter o efeito tão claramente conseguido por belos tapetes separados sobre uma superfície dura."*[108]
No fundo, é a presença do chão exposto que valoriza os *belos tapetes separados,* tornando-se, assim, exceção no piso duro que os envolve. Posto isto, o tapete *"é um elemento que anuncia ou concentra."*[109], que delimita e qualifica o espaço, organizando-o sem recorrer a elementos verticais.
Compreende-se, ainda, o tapete como um objeto da prática doméstica e uso quotidiano que atua como mediador entre corpo e *superfície dura.* Como refere Ana Sofia Silva, *"a sua textura macia chama o corpo que associa suavidade ao conforto e ao prazer."*[110], seja ao pisá-lo, ao sentar-se, ao deitar-se, ou simplesmente ao tocar-lhe. Assim, o seu uso proporciona conforto e altera a forma como nos comportamos face ao pavimento.
O tapete transforma, ainda, a experiência sensorial do pavimento. Visualmente, pode acrescentar cor, ritmo e ornamento ao espaço; a nível acústico, reduz ruídos, como passos ou a queda de objetos; e, por fim, do ponto de vista tátil, contraria a superfície dura do chão a partir da sua intrínseca textura.
O tapete está associado não só à tradição, como é o caso do *tapete de Arraiolos,* arte secular da vila de Arraiolos, como também ao domínio religioso, através do tapete de oração como superfície simbólica, cujo o principal objetivo é *"criar uma superfície limpa para orar"*[111], funcionando como mediador entre o corpo e o ritual.

Desta forma, compreendemos que o tapete transforma a experiência do pavimento, não só enquanto superfície funcional, ao delimitar e qualificar o espaço sem recorrer a elementos verticais, mas também enquanto superfície sensorial, ao introduzir-lhe uma dimensão tátil, visual e acústica. Para além da sua dimensão funcional e sensorial, o tapete assume também um valor simbólico e cultural associado à tradição, ao quotidiano e ao ritual.

[048] Volg Apartment, Adolf Loos, 1928-29, Pilsen, República Checa.

[049] Villa Müller, Adolf Loos, 1928-30, Praga, República Checa.

[048] - [049] Em ambos os projetos de Loos, a condição proposta por Krier é simultaneamente afirmada e reformulada. Por um lado na *Villa Müller*, a superfície dura do pavimento mantém-se visível e os tapetes funcionam como elementos que criam *"pequenas ilhas"* no espaço capazes de criar limites invisíveis e informais. Por outro, no *Vogl Apartment*, essa superfície dura deixa de existir e é substituída por um tapete contínuo sobre o qual outros tapetes pequenos se sobrepõem, recriando novamente as *"pequenas ilhas". Aquilo que, noutras circunstâncias, poderia* poderia ser interpretado como sinal de excesso torna-se aqui numa condição espacial.

106. KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT James - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Floor, p.056.

107. *Ibidem,* p.057.

108. KRIER, Rob - ***Elements of architecture.*** London : Architectural Design, 1983, p.032.

109. SILVA, Ana Sofia Pereira Da - ***La intimidad de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX.*** Madrid: UPM, 2013, p.058.

110. *Ibidem.*

111. KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT James - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Floor, p.052.



[049]

[050] O tapete de Arroiolos com a sua produção através de lã, bordada sobre tela de juta ou algodão, controlava o frio do pavimento e, ao mesmo tempo, proporcionava conforto. Neste a cor, ritmo e repetição eram explorados o que resultou em motivos e ornamentos próprios desta arte.

[051] Tapetes de oração islâmicos. A sua principal função é proporcionar uma superfície limpa para orar, embora o Alcorão não imponha especificamente o uso de um tapete.

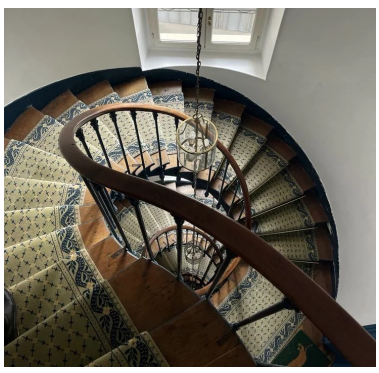
[052] Nas escadas, elemento da arquitetura segundo Koolhaas, Galiano e Krier, o têxtil pode assumir-se como revestimento dos degraus sob a forma de tapetes. A sua utilização permite proteger a superfície do uso quotidiano, reduzir ruídos e introduzir maior conforto. Quando aplicado em continuidade com o revestimento do pavimento dos pisos, contribui ainda para uma maior unidade material e espacial.



[050]



[051]



[052]

o teto

Teto deriva do latim *tectum* que, na sua origem etimológica refere-se a *"abrigo, casa; covil de feras; ninho."*[112]. É entendido como a prática que encerra uma divisão, enquanto limite inferior da cobertura ou o limite superior do espaço habitável.
O teto, à semelhança de outros elementos da arquitetura, *"é simultaneamente um artifício técnico e simbólico."*[113] sobre o qual convergem a sua função prática, onde protege, cobre, estrutura e limita e, o seu valor simbólico.

"O céu estrelado com o seu azul celeste tem sido, desde tempos remotos – desde que a humanidade borda, tece, pinta e constrói –, modelo para aqueles que se preocupam em preparar as terminações horizontais superiores de uma divisão." [114]

A dimensão simbólica encontra, assim, expressão nesta ideia ao sugerir que o teto é, metaforicamente, o céu que delimita o espaço interior que habitamos, materializado através dos revestimentos aplicados.
Para Rem Koolhaas, é a dimensão funcional deste elemento que se destaca pois, segundo o arquiteto, nos últimos cem anos, o teto tornou-se o lugar para as máquinas, ao se tornar exponencialmente mais espesso ao *"adquirir tridimensionalidade, consistindo numa grande secção inacessível utilizada como espaço de armazenamento para sistemas de climatização, canalização, instalação elétrica, dispositivos de vigilância…"*[115] O teto contemporâneo tende, assim, a assumir funções técnicas em prol das simbólicas. Por outro lado Rob Krier assume que o espaço e o seu significado "*pode[m] ser adaptado[s] e estruturado[s] através de um tratamento intencional e meticuloso do teto."* [116]

Tal como o pavimento, o teto constitui superfície horizontal, contínua e uniforme fundamental para a perceção do espaço. No entanto, é através dos revestimentos aplicados que a dimensão ótica se torna mais evidente na comparação entre ambos os elementos.
Quando olhamos para o pavimento o que se destaca é o que temos mais perto de nós, o mesmo não acontece com o teto já que, ao olhar para cima *"o olho vê a parte oposta do teto de forma mais confortável e rápida".*[117] Semper justifica esta ação como *"o medo ou a cautela que obriga o olho a examinar primeiro a área mais próxima do piso."*[118]

Semper afirma, ainda, que de forma *"a superar a sensação opressiva evocada por qualquer separação entre nós e o céu aberto"*[119], o teto deve ser trabalhado de forma a a contrariar. Cabe-lhe "*construir a escala mais alta, o clímax do efeito, e deve exceder a decoração das paredes em seu esplendor."*[120]
Uma das formas de alcançar esse efeito é através do uso de elementos têxteis no teto. Quando aplicado ao plano superior, associa-se à ideia de abrigo e proteção, ao sugerir a existência de um espaço contido dentro de outro. O dossel que, por norma, está associado à cama, funciona como um teto reduzido à escala do corpo. Para quem está deitado, é esse o plano que funciona como céu, definindo o seu limite imediato.

Assim, os elementos têxteis no teto permitem introduzir um novo limite horizontal e, com ele, uma nova leitura para o espaço já existente. Embora em nada alterem a sua estrutura, redefinem a perceção do plano superior, tornando-o mais próximo e envolvente, o que reforça a sensação de abrigo.

112. *MACHADO, José Pedro - **Dicionário etimológico da língua portuguesa : com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados.*** 5a ed ed. Lisboa : Livros Horizonte, 1989, Vol. V, p.281.

113. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, dir. – ***Arquitectura Viva: Elements.*** Madrid: Arquitectura Viva S.L., 2018, nº 169, p.029.

114. SEMPER, Gottfried; MALLGRAVE HARRY FRANCIS; ROBINSON MICHAEL - ***Style : style in the technical and tectonic arts or pratical aesthetics***. Los Angeles : Getty Research Institute, 2004, 146.

115. KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT James - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Ceiling, p.004.

116. KRIER, Rob - ***Elements of architecture.*** London : Architectural Design, 1983, p.032.

117. SEMPER, Gottfried; MALLGRAVE HARRY FRANCIS; ROBINSON MICHAEL - ***Style : style in the technical and tectonic arts or pratical aesthetics***. Los Angeles : Getty Research Institute, 2004, 146.

118. *Ibidem.*

119. *Ibidem,* p.147.

120. *Ibidem.*



[053]



[054]

[055]



[056]



[057]



[053] O teto turco do Salotto Turco no Castelo d'Albertis, em Génova. Aqui o teto é também revestido a tecidos drapeados que simulam o interior de uma tenda.

[054] *Le Coucher de la mariée*, Pierre- Antoine Baudouin, 1767.

[055] - [057] *Sea/Sky*, Boris Acket, 2024.
Na instalação, o tecido é utilizado como meio de expressão artístico. A sua sobreposição ao limite superior já existente contribui para redefinir esse limite, alterando a perceção da estrutura principal. Através de motores e vento artificial, o artista garante que o tecido esteja em constante movimento de modo a que nenhum gesto se repita. Esta condição só é possível devido às características do elemento têxtil, cuja leveza, flexibilidade e adaptabilidade permitem um comportamento impossível de alcançar com materiais rígidos.

Cobertura surge do verbo cobrir, que provém do latim *cooperīre.*[121] *Co* remete para *totalmente* e, por sua vez, *operīre* para *cobrir*, ou seja, este elemento cobre totalmente uma área, no sentido de que encerra o edifício na sua parte superior, estabelecendo a transição com o exterior. No entanto, Vítor Figueiredo afirma que "*Inventou-se um termo que é o «quinto alçado» - a parte de cima. Já não se diz «cobertura», diz-se «quinto alçado».*"[122] Compreendemos, assim, que a cobertura passou a ser entendida não apenas como proteção e abrigo, mas também como parte visível e expressiva na arquitetura.

Koolhaas, considera que *"quanto menos certeza houver sobre a origem da cobertura, maior é o desejo de a ter."*[123] Esta questão tem sido reintrepretada ao longo da história por gerações de escritores, arquitetos e teóricos, na qual muitas vezes, concluem que a origem da cobertura coincide com a da arquitetura.
Neste sentido, a proposta apresentada por Filarete, de origem mítica, defende que "*quando Adão foi expulso do Paraíso, estava a chover. Como não tinha abrigo mais próximo, levou as mãos à cabeça para se proteger da água. E como foi forçado pela necessidade de encontrar alimento para continuar a viver, a construção de uma habitação foi uma habilidade [que descobriu] para se proteger do mau tempo e da água.*"[124]
Esta conceção de que a cobertura protege do clima, é sugerida, também, por Vitrúvio que, no seu tratado, refere que *"cobriram as construções com juncos e ramos, com o objetivo de se protegerem das intempéries."*[125]
Do mesmo modo, Semper refere-se à cobertura como *"o predominante entre os 3 elementos defensivos da arquitetura"*[126], pois, na sua perspetiva, é aquele que protege o fogo[127] das intempéries, mantendo-o ativo. Torna-se, por isso, possível a fixação dos povos e, consequentemente, o desenvolvimento da arquitetura.
Verifica-se que a origem da cobertura está associada a atos instintivos de sobrevivência, expressos quer no gesto de Adão ao posicionar a mão sobre a cabeça, quer, no pensamento de Semper, ao proteger o fogo. Ambos identificam a proteção horizontal superior, como a mais direta e móvel forma de abrigo.

121. *MACHADO, José Pedro - **Dicionário etimológico da língua portuguesa : com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados.*** 5a ed ed. Lisboa : Livros Horizonte, 1989, Vol. II, p.171.

122. ARENGA, Nuno - ***Vítor Figueiredo : fragmentos de um discurso.*** Porto : Circo de ideias, 2012, p.078.

123. KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT James - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Roof, p.004.

124. FILARETE in KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT James - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Roof, p.004.

125. VITRÚVIO in KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT James - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Roof, p.004.

126. SEMPER, Gottfried; MALLGRAVE HARRY FRANCIS; HERRMANN WOLGANG - ***The four elements of architecture and other writings***. Cambridge : University Press, 2010, p.111.

127. O elemento que, segundo Semper, marca o início da permanência, o que permite o desenvolvimento da arquitetura.

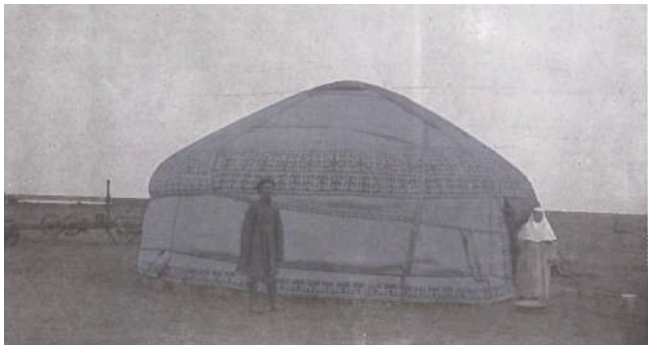


[059] *Rue de Paris, temps de pluie*, Gustave Caillebotte, 1877.
Dentro do princípio de proteção horizontal superior, como a mais direta e móvel forma de abrigo, compreendemos o guarda-chuva, um objeto portátil e versátil. Originalmente era utilizado como proteção do sol e chuva sobre o qual era transportado, por um servo para proteger o seu senhor, estando intrinsecamente associado ao estatuto e autoridade.
Em *Rue de Paris, temps de pluie*, o guarda chuva é também entendido como barreira não só contra a chuva, mas também entre as próprias pessoas. Cada indivíduo permanece sob o seu guarda-chuva, criando uma distância entre as pessoas, sem trocas de olhares ou contacto físico.

[058] Adão em Vitrúvio, Filarete, 1465.



[058]



[060]

Anos mais tarde, Frei Otto, arquiteto alemão cujo trabalho se centrou no desenvolvimento de estruturas leves e tensionadas, retoma o pensamento destes arquitetos e assume a tenda como o verdadeiro protótipo da arquitetura, assumindo-a como uma das "*construções edificadas mais antigas da humanidade. […] utilizadas como abrigo em muitas culturas ao longo de milénios. Tendas com diferentes formas, estruturas e equipamentos surgiram de acordo com os materiais disponíveis, condições climáticas e as estruturas sociais."*[128]

A tenda é descrita pelo arquiteto como uma estrutura fundamentalmente têxtil, definida como *"construções planas fracionadas, cortantes, feitas de lonas, tecidos ou redes."*[129] Estas construções estão *"sujeitas ao seu próprio cânone formal e muito pouco sujeitas à arbitrariedade do projetista"*[130] uma vez que se encontram condicionadas a fatores de comportamento material, forças físicas e condições climáticas e funcionais. As tendas que hoje compreendemos como estáveis ou exemplares, advêm de um processo de tentativa-erro *"que amadureceu de forma empírica e artesanal."*[131] Alguns exemplos práticos destas estruturas são o *yurt* asiático (ou *ger,* em mongol)[132] e o *tipi* norte-americano*,* nas quais o tecido é entendido como uma resposta eficaz a situações de escassez de meios, mobilidade e condições climáticas.

A tenda está, também, associada a cenários de emergência e precariedade onde se faz uso do tecido, em forma de retalhos, como principal meio de cobertura capaz de definir espaço habitável.

Contudo, o têxtil em prol da cobertura não está limitado apenas a tendas mas também ao contexto quotidiano, urbano ou doméstico.

Na cidade antiga, os romanos serviam-se do têxtil não só nos toldos de rua *"erguidos transversalmente às ruas como proteção solar permanente para os espaços públicos"*[133]*,* como também em *"ruas e praças, […] átrios, anfiteatros e estádios com grandes coberturas retráteis, através do velarium."*[134] *O velarium* entende-se como um sistema não acessório ou provisório, mas como parte integral do edifício, *"feito de linho […] que estendido sobre o interior dos anfiteatros e estádios, inundava estes espaços com uma luz da mesma cor do tecido."*[135]*,* conferindo uma atmosfera própria.

O têxtil reforça, assim, a cobertura enquanto elemento de abrigo, proteção e mediação face ao exterior. Através da sua leveza e flexibilidade, permite criar superfícies horizontais capazes de transformar a experiência do espaço coberto.

128. OTTO, Frei In: SCHAUZ, Sabine; ROBINSON, Michael - ***Frei Otto, Bodo Rasch : finding form : towards an architecture of the minimal.*** Munich : Axel Menges, 1995, p.074.

129. *Ibidem.*

130. *Ibidem,* p.075.

131. *Ibidem.*

132. Segundo Koolhaas, *"toda a estrutura é coberta com cinco camadas de lã."* e a as paredes são revestidas com *"esteiras entrançadas com fios coloridos."* (KOOLHAAS Rem. *Elements of architecture.* Vol. Façade, p.012.)

133. KRÜGER, Sylvie; HILL, Rachel; HAMANN, Alexander - ***Textile architecture = textile architektur.*** Berlin: Jovis Verlag, 2009, p.092.

134. *Ibidem,* p.091.

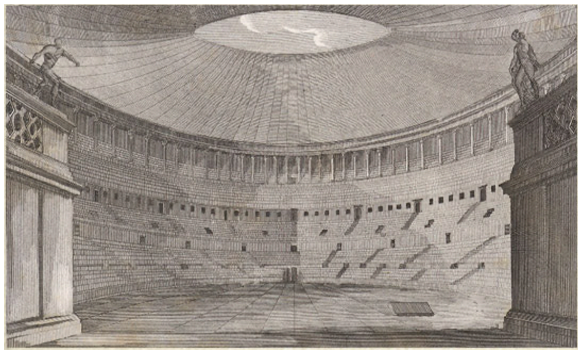
135. *Ibidem.*



[061]

[060] *Yurt* asiático

[061] *La Tenda Rossa dell'Architecture*, Franco Ragii em 1974.
Compreendemos que esta tenda não surge de necessidade mas, como crítica à conceção de arquitetura tradicional, sobre a qual se reflete os mínimos indispensáveis da arquitetura.
Nesta tenda há características que remetem para a arquitetura clássica, através da sua estrutura de cobertura de duas águas, envolta por um tecido com "*caracteres gráficos da "superestrela" da arquitetura",* isto é, com a representação gráfica de colunas, entablamento e frontão. Compreendemos que o tecido atua simbolicamente, através da representação que lhe é imposta, funcionando um contraponto entre a estabilidade e permanência do templo e a efemeridade da tenda. A proposta de Raggi é, então, um espaço interior livre de fundações e paredes maciças, cujo limite para com o exterior é têxtil, funcionando simultaneamente como cobertura e delimitação espacial, como gesto simbólico.
Disponível em: https://www.domusweb.it/it/design/gallery/2021/06/15/la-tenda-rossa-di-franco-raggi-46-anni-dopo.html



[062]

[062] O Coliseu, o maior anfiteatro da antiguidade, um exemplo do sistema *Velarium* que cobriu cerca de 23.000 metros quadrados, considerado por alguns um feito técnico para a época.

A casa e intimidade

"A casa é mais do que isso [segundo abrigo] é uma transladação do próprio corpo. É um segundo eu. A casa identifica-se pelas pessoas e as pessoas identificam-se pelas casas e pelos sapatos."[136]

MOURA, Eduardo Souto de.



[063]

O espaço doméstico constitui, acima de tudo, o lugar onde a intimidade se inscreve e se constrói. É nele que a vida quotidiana se organiza, que o indivíduo se expõe ou se isola, e onde o corpo está em constante relação com o espaço que habita.

Em ***a casa e a intimidade,*** os elementos são abordados a partir dos espaços que estruturam a casa, a saber, o *quarto*, a *casa de banho*, a *cozinha* e *sala de refeições* e, por fim, a *sala de estar*.
Cada um destes elementos corresponde a diferentes níveis de partilha e convivência. Segundo Ana Sofia Silva, os *"espaços de representação são os espaços onde é permitido que alguém de fora da casa possa entrar. Os espaços privados são, como a própria designação aponta, de uso restritivo do agregado familiar, o acesso ao indivíduo estranho é privado."*[137]
É precisamente nesta ambiguidade entre público e privado, entre exposição e intimidade, que o têxtil assume um papel importante. O têxtil não se constitui apenas como divisória ou revestimento, mas como matéria capaz de criar espaço íntimo dada a sua relação com o corpo.

[063] *reinterpretação_* Pavilhão Suíço, Le Corbusier, 1931-33, Cité Internationale Universitaire de Paris, França.

136. MOURA, Eduardo Souto de. A minha casa. Público, 2026. Disponível em: https://www.publico.pt/2026/03/05/video/editorial-grafico-eduardo-souto-moura-casa-20260304-181503

137. SILVA, Ana Sofia Pereira Da - ***La intimidad de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX.*** Madrid: UPM, 2013, p.021.

"O quarto […] com conotação funcional e talvez coletiva, deve servir para desenvolver dois temas principais: o género da arquitetura […] e a configuração dos locais onde o desejo prevalece sobre a necessidade."[138]

Para além destes temas identificados por Galiano, o quarto, do latim *quartus*[139], referente a um dos elementos da arquitetura, pode ainda ser analisado como espaço de intimidade e de construção da individualidade.
Em *La intimidad de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX,* Ana Sofia Silva reflete que é possível relacionarmos a origem do espaço individual e íntimo à origem do homem, comparando-o ao espaço intra-uterino, um espaço associado à noção de conforto, proteção e acolhimento durante o processo de desenvolvimento de vida. [140]

"O espaço da intimidade nasce […] com a consciência do pudor, com o segredo, com a necessidade de habitar um lugar oculto."[141]

Esta consciência pressupõe a distinção entre o que pode ser exposto e aquilo que deve permanecer reservado, nomeadamente no que diz respeito ao corpo, ao desejo e à vida privada.
Contudo, *"os espaços de intimidade não se remetem apenas ao habitar isolado, surgem também como resultado da vida em comum, da vida vivida com o outro."*[142], pelo que a dimensão individual se constrói, também, em coexistência.
Importa reconhecer que, antes do século XX, a vida privada se organizava segundo uma lógica em que "*habitar o espaço da casa implica[va] o habitar diante de um público, constituído por um agregado familiar. […] [onde] o universo individual se via limitado diante dos olhares dos outros."*[143] Porém, com a revolução francesa, a valorização de modos de vida mais simples conduziu a que os indivíduos conquistassem o seu lugar dentro de casa, onde *"reivindica[ram] uma cama, um quarto ou um canto para pensar."*[144]
Neste sentido, é possível distinguir-se dois níveis de individualidade na habitação, a saber, a que separa a esfera pública de seio familiar e, já no interior da habitação, o espaço privado atribuído a um indivíduo ou a um conjunto de indivíduos. No entanto, até esses espaços privados podem ser fechados a partes integrantes do seio familiar, como acontece no caso do quarto, entendido como um espaço íntimo, onde *"a intrusão nesse espaço significa cada vez mais uma intrusão no mundo interior de seu habitante."*[145]
O quarto apresenta-se como um elemento que acolhe os extremos da experiência humana, representando tanto a intimidade como o isolamento. São as paredes que o delimitam que *"formam tanto um claustro estreito para alma […] [como] um portal para a esfera mais ampla de partilha humana."*[146]
É um lugar onde o pensamento se projeta, um lugar de consciência e introspecção: *"No quarto roemos o sabor da fome/ A nossa imaginação divaga entre paredes brancas/ Abertas como grandes páginas lisas"* [147]; ou um lugar de individualidade e intimidade: *"Fique eu no quarto só com o grande sossego de mim mesmo."*[148]. É, também, um elemento que amplia o silêncio e isolamento, onde pequenos gestos ganham bastante importância: *"Acordo de noite subitamente,/ E o meu relógio ocupa a noite toda./ Não sinto a Natureza lá fora./ O meu quarto é uma coisa escura com paredes vagamente brancas."*[149]
Galiano recorda que, apesar da capacidade simbólica do quarto, a sua história "*presta-se a uma leitura funcional em termos de conforto noturno, isolamento de luzes e sons, ou a cama como edículo térmico.*" [150]

138. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, dir. – ***Arquitectura Viva: Elements.*** Madrid: Arquitectura Viva S.L., nº 169, 2018, p.044.

139. *MACHADO, José Pedro* - ***Dicionário etimológico da língua portuguesa : com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados.*** 5a ed ed. Lisboa : Livros Horizonte, 1989, Vol. V, p.011.

140. SILVA, Ana Sofia Pereira Da - ***La intimidad de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX.*** Madrid: UPM, 2013, p.034.

141. *Ibidem,* p.006.

142. *Ibidem.*

143. *Ibidem,* p.028.

144. *Ibidem,* p.029.

145. *Ibidem,* p. 026.

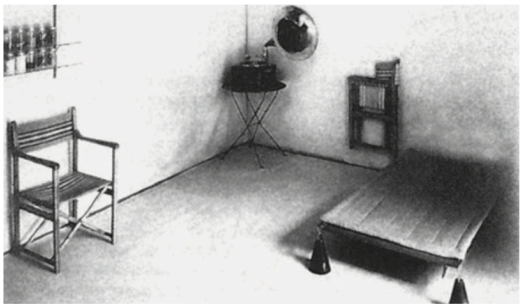
146. BUSCH, Akiko - ***Geography of home : writings on where we live.*** New York : PAP, 1999, p. 119.

147. ANDRESEN, Sofia de Mello Breyner- ***No quarto,*** vv. 1-3. Disponível em: https://poetisarte.com/autores/sophia-de-mello-breyner-andresen/no-quarto/

148. PESSOA, Fernando (Álvaro de Campos) - ***Começo a conhecer-me. Não existo.*** v.7. In: Arquivo Pessoa. Disponível em: http://arquivopessoa.net/textos/2438

149. PESSOA, Fernando (Alberto Caeiro)- ***Acordo de noite subitamente.*** vv. 1-4, 1914. In: Arquivo Pessoa. Disponível em: http://arquivopessoa.net/textos/622

150. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, dir. – ***Arquitectura Viva: Elements.*** Madrid: Arquitectura Viva S.L., 2018, nº 169, p.044.



[067]



[064]



[065]



[065]

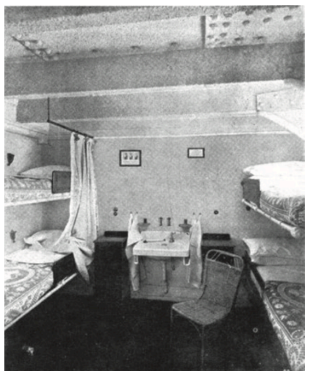
[064] *The Bedroom* (primeira versão), Vincent van Gogh, 1888, França.

[065] *The Bedroom* (segunda versão), Vincent van Gogh, 1889, França.

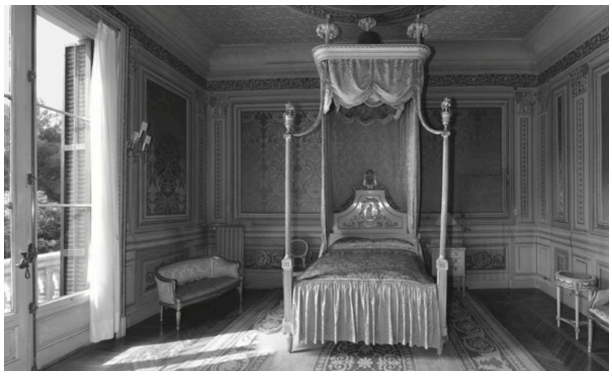
[066] *The Bedroom* (terceira versão), Vincent van Gogh, 1889, França.

[067] CO-OP bedroom, Hannes Meyer, 1924, Gante, Bélgica.

[064] - [067] As três versões de *The Bedroom* de Van Gogh representam o mesmo quarto, mas nunca de forma idêntica. A repetição do espaço com pequenas variações faz dele mais do que um simples elemento, torna-o um espaço de memória e de experiência pessoal. Os objetos são sempre os mesmo, a cama, as cadeiras, a mesa e o espelho, mas a sua disposição e leitura mudam, como se o quarto fosse reconstruído pela memória.
Em contraste, a proposta de Hannes Meyer reduz o quarto ao essencial. Não compreendemos qualquer tipo de expressão pessoal ou de memória, mas sim uma organização funcional do espaço. O objetivo é garantir apenas as condições básicas de habitar, eliminando qualquer marca indivisa, tornando o quarto um espaço neutro e anónimo.
O contraste reside, portanto, no quarto de Van Gogh como espaço íntimo e de memória, e no quarto de Meyer como estrutura funcional e impessoal do habitar.



[068]



[069]

[067] Camarote de navio.
L'Art décoratif d'aujourd'hui, Le Corbusier.

[068] Quarto da rainha, Palácio Real de Pedrables, Barcelona, Espanha, 1919-1924.
O uso do dossel surge do desejo de criar privacidade numa época em que o quarto ainda não era um espaço autónomo e o repouso tomava lugar na sala comum. As cortinas do dossel permitiam estabelecer um limite entre espaço íntimo e público. Para além disso, o dossel protegia contra pó, insetos e correntes de ar.

"Acredito na vida num único quarto. Um quarto vazio, com apenas uma cama, uma bandeja e uma mala. Pode-se fazer tudo na cama ou a partir dela; dormir, comer, operar, fazer exercício, fumar."[151]

A cama é o objeto central e essencial do quarto, *"é a protagonista indiscutível."*[152], que possui variedade de funções e significados. É um objeto que se veste, que se ajusta ao corpo e que é capaz de criar espaço íntimo e de abrigo. Esse abrigo manifesta-se seja pela manta[153], que ao proteger o corpo delimita um espaço têxtil intermediário entre o corpo e a própria cama, seja também, pelo espaço definido pela cortina do dossel, capaz de criar *"uma pequena câmara em si mesma."*[154], quase que uma espécie de *quarto dentro de um quarto*.

Compreendemos, assim, que no quarto o os elementos têxteis não se limitam a revestir ou adornar, mas constroem espaço íntimo. Entre lençóis, edredões e almofadas, todos estes *"acessórios [têxteis] para dormir"*[155], proporcionam *"privacidade, descanso e refúgio, um lugar para a intimidade e para a silenciosa renovação dos sonhos, [mas] também acomoda graciosamente o esquecimento."*[156] São os objetos têxteis que facilitam esta ausência de pensamento consciente mas até que ponto é que a *"relação de conforto implica a ausência mental?"*[157]. Talvez seja na capacidade intrínseca do têxtil de revestir e de delimitar que resida o cerne da questão, uma vez que não impõe ausência, em momento algum, simplesmente cria as condições que a tornam possível.

151. WARHOL, Andy In: MONTEYS, Xavier - ***La habitación más allá de la sala de estar.*** Barcelona : Gustavo Gili, 2014, p.005.

152.*Ibidem*, p.080.

153. Segundo Ana Sofia Silva, Loos identifica a manta como o detalhe arquitetónico mais antigo, compreendendo que o pensamento construtivo surge do ato de cobrir e revestir-se e não da edificação de paredes.

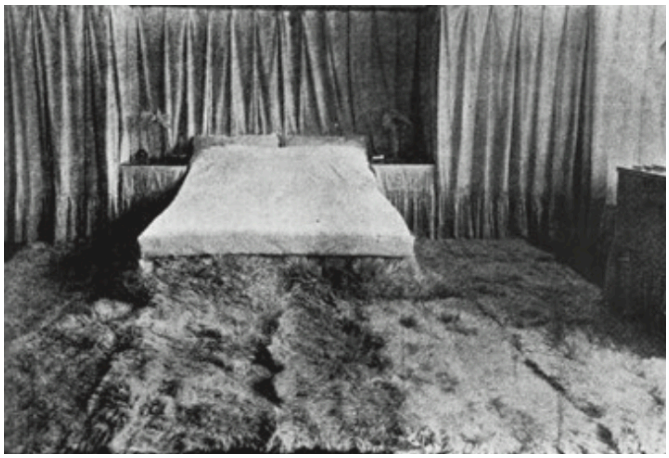
154. MONTEYS, Xavier - ***La habitación más allá de la sala de estar.*** Barcelona : Gustavo Gili, 2014, p.078.

155. BUSCH, Akiko - ***Geography of home : writings on where we live.*** New York : PAP, 1999, p. 121.

156. *Ibidem.*

157. *Ibidem.*

[070]



[071]



[072]

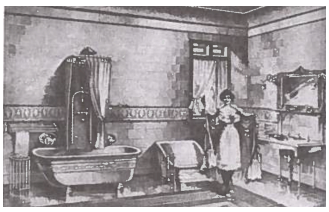


[070] Quarto de Lina Loos, Adolf Loos, 1903, Viena, Áustria.
O quarto projetado por Adolf Loos para a sua mulher, Lina Loos, revela como a experiência sensorial, através do uso do têxtil, pode ser levada ao limite. O espaço é pensado para envolver o habitante de forma tátil, visual e auditiva, ao ser revestido por têxteis, tanto na superfície horizontal por tapetes, como na vertical por cortinas.
Como escreve Ana Sofia Silva, o *"tapete ao revestir o perímetro da base da cama tenta de certa forma incorporá-la e constituir um todo."*, fazendo com que *"mesmo que [...] elevada do chão, pareça pertencer-lhe."* É também o elemento com mais destaque no quarto, é o que se sobressai.
Através do uso conjunto do tapete e das cortinas, Loos elimina os limites entre piso, cama, paredes e mobiliário, camuflando-os e fixando-os à arquitetura, o que *"resulta numa certa abstração"* espacial.

[071] Quarto Tenda (Zeltzimmer), Karl Friedrich Schinkel, 1826-29, Potsdam, Alemanha.
À semelhança de Loos, Schinkel apresenta um *"quarto vestido"*, no qual denomina *"quarto-tenda"*. O recurso ao têxtil transforma o espaço num ambiente de conforto contínuo, onde é a roupa da cama que se estende a toda a arquitetura, não a direção oposta.
Desta forma, o quarto surge como um espaço unificado através do têxtil, entendido como um corpo que acolhe outros corpos, onde ambos *"parecem estar vestidos como a própria cama."* e sabemos que *"um espaço que se veste será um espaço que se tenta ajustar ao corpo."*

[072] *Madre,* Joaquín Sorolla y Bastida, 1895.

a casa de banho



[073]

A casa de banho ou quarto de banho, é uma *"divisão privada que é difícil de nomear com precisão ou universalidade."*[158] Compreendemos que não existe um termo universal para o elemento, o que poderá refletir uma certa ambiguidade.
A sua designação varia entre idiomas e culturas, como por exemplo, em inglês onde há uma multiplicidade de termos, a saber, *toilet*, do francês *toilette,* de *toile* que significa pano, que remete para o ato de se arranjar e preparar o corpo para aparecer ao "público". Por outro lado, *bathroom,* quarto de banho, fixa-se no banho, nomeando não a função mais frequente mas a mais valorizada. E por fim*, lavatory* e *washroom,* associam-se à lavagem e à limpeza, sublinhando a dimensão higiénica do espaço.[159]
Toda esta panóplia de termos, capazes de designar o elemento, constroem uma noção de cuidado e higiene associada ao mesmo.[160]

Como já supramencionado, a necessidade de individualização do corpo e da sua intimidade são questões importantes na arquitetura. Neste contexto, a casa de banho surge, à semelhança do quarto como *"um espaço comum de intimidade protegida."*[161] Ambos os elementos, capazes de reforçar a separação entre íntimo e social são, como Ana Sofia Silva afirma, *"espaços íntimos [que] são habitados sem máscara ou protocolo. São os lugares de se despir. São os lugares do profundo, do oculto, do intrínseco."*[162] Contudo, o quarto, enquanto espaço intrinsecamente interior, estabelece um contraponto com a casa de banho, na medida em que a prática do banho foi, segundo Koolhaas, *"outrora uma atividade comunitária respeitável […] [que acabou por se] tornar privada, fechada dentro da arquitetura",*[163] o que resultou numa quebra com o espaço urbano e coletivo.
Na visão de Galiano, esta mudança ocorreu em paralelo com as melhorias da canalização e no saneamento, num processo que resultou na *"erosão simbólica e deterioração da sociabilidade."*[164] Assim, o banho, deixa de ser uma prática coletiva de carácter social e passa a estar limitado ao *espaço privado*[165] da casa.

Rem Koolhaas reflete que "*podemos imaginar edifícios sem quase nenhum dos outros elementos da arquitetura mas não sem a casa de banho."*[166]*,* pois novas práticas de higiene resultaram numa maior sensibilização para o cuidado com o corpo, saúde e higiene. A casa de banho torna-se num elemento fulcral na habitação e começa a multiplicar-se tornando a intimidade doméstica mais fragmentada e protegida.

"A casa de banho é a zona fundamental de interação — no nível mais íntimo — entre os seres humanos e a arquitetura."[167]

O ato de tomar banho estabelece, assim, uma relação entre espaço, corpo e práticas de higiene. É neste contexto que o têxtil atua, não apenas como elemento visual, mas como mediador. Tal como no quarto, em que o têxtil cria espaço íntimo, através da manta, também na casa de banho, a toalha, ao envolver o corpo, estabelece um espaço de intimidade e delimitação entre corpo e exterior. Do mesmo modo, a cortina (*de duche)*, através da sua lógica móvel, regula o espaço e cria privacidade e protege, à semelhança do dossel, criando um novo espaço físico dentro de outro espaço.

Assim, compreendemos que os elementos têxteis que envolvem, protegem e delimitam o corpo respondem não só a exigências práticas como participam ativamente na construção da intimidade da casa de banho, mediando a relação entre corpo, higiene e espaço doméstico.

158. KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT James - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Toilet, p.006.

159. *Ibidem.*

160. Esta variação de termos revela desconforto perante as funções que ocorrem neste espaço, pois, embora permita a realização de necessidades fisiológicas e de higiene pessoal, é esta última que prevalece na forma como é nomeado, por ser socialmente mais aceitável e fácil de mencionar no quotidiano.

161. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, dir. – ***Arquitectura Viva: Elements.*** Madrid: Arquitectura Viva S.L., nº 169, 2018, p.045.

162. SILVA, Ana Sofia Pereira Da - ***La intimidad de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX.*** Madrid: UPM, 2013, p.006.

163. KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT James - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Toilet, p.003.

164. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, dir. – ***Arquitectura Viva: Elements.*** Madrid: Arquitectura Viva S.L., 2018, nº 169, p.045.

165. SILVA, Ana Sofia Pereira Da - ***La intimidad de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX.*** Madrid: UPM, 2013, p.021.

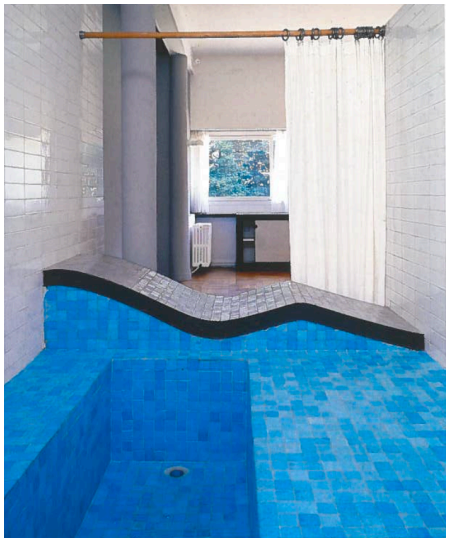
166. KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT James- ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Toilet, p.003.

167. *Ibidem.*

[073] Casa de banho inglesa do início do século XX, onde a cortina de duche encerra a visão sobre o restante espaço, criando uma zona privada para o indivíduo. Observa-se, ainda, uma mulher a envolver o corpo, possivelmente com uma toalha ou robe, gesto que reforça a relação com têxtil, intimidade e proteção do corpo.

[074] Villa Savoye, Le Corbusier, 1929, Poissy, França.

[075] Casa de banho da Villa Savoye, com intervenção de Marine Rouit Leduc. Em contraste com as cortinas originais [074], as cortinas coloridas aplicadas pela artista filtram a luz natural e transformam a percepção da atmosfera do espaço.



[074]



[075]

*a **cozinha** e a **sala de refeições***

"Já o jantar fumega na lareira da vizinha
[…]
Acabada a reza, vai-se pra o jantar
[…]
Mesmo ali, à beira da lareira da cozinha."[168]

Etimologicamente, *cozinha* é a *arte do cozinheiro* ou, também, o espaço destinado ao ato de cozinhar.[169] Desde a sua origem, está associada à lareira, também um elemento arquitetónico, que implica a consideração do fogo no espaço doméstico, que, na multiplicidade das suas funções, segundo Koolhaas,*"prevalece essencialmente como iluminação, aquecimento, nutrição, purificação, refinamento, brilho."*[170]

De acordo com Semper, o fogo constituiu-se o elemento agregador, capaz de reunir os povos e de se afirmar como foco das comunidades e, mais tarde, da habitação. A lareira convoca, assim, a ideia de *lugar do fogo,* já que é a partir deste que se constitui elemento da arquitetura.

Contudo, ainda que a centralização espacial, mas sobretudo simbólica, da lareira se tenha mantido até ao início do século XX, as funções que nela tradicionalmente se concentravam, o *"aquecimento, cozinha, iluminação, local de reunião"*[171], começaram a fragmentar-se e a dispersar-se por diferentes dispositivos técnicos a partir do século XIX.[172] Como assinala Koolhaas, essas funções foram progressivamente substituídas, o que resultou que *"a cozedura dos alimentos passou a ser feita no fogão de metal; o aquecimento tornou-se sem chama, automatizado, […]; a iluminação passou a ser feita por lâmpadas ou fitas."*[173] O fogo, com presença física e visível é, por isso, erradicado do centro da habitação.

Neste sentido, Galiano sublinha que a evolução histórica tende a "*favorecer o […] papel estritamente funcional em detrimento da […] dimensão simbólica"*[174] dos elementos da arquitetura. No caso, a lareira, reduzida a funções práticas e utilitárias, deixa de ocupar o lugar central da habitação, na cozinha, o que resulta nos fogões *"aquece[re]m sem significado: os lares ficar[e]m mudos."*[175] Desaparece, assim, aquilo que Rem Koolhaas designa como *"a entropia inevitável e visível de um fogo aceso".* [176]

A cozinha deve ser abordada, sem dúvida, na sua dupla condição de *"espaço de preparação de alimentos e de outras atividades quotidianas, enquanto lugar simultâneo de convívio e de recolhimento, situado entre necessidade e lazer, funcionalidade e prazer."*[177] No entanto, esta ambiguidade conceptual pode manifestar-se de formas diferentes. Ao longo do século XIX, cozinhar estava no centro da vida doméstica quotidiana e acreditava-se que a cozinha constituía território pessoal da mulher, já que era considerada "*a alma do lar [e por isso] cabia-lhe criar um "lar feliz", um espaço de bem-estar."*[178] Neste sentido, para a mulher, a cozinha perde a sua dimensão de lazer e convívio, uma vez que se assume como espaço de trabalho, ao passo que, para o restante agregado familiar, na ausência de outro espaço de sociabilidade, a cozinha é o espaço mais habitável e centro de vida familiar.

Por outro lado, na alta burguesia, esta distinção entre *espaço de convívio* e *espaço de trabalho* torna-se evidente. A refeição abandona a cozinha e passa a realizar-se num espaço próprio, de carácter social e representativo, a sala de refeições, também entendida como elemento da arquitetura por Galiano. A cozinha passa a organizar-se numa posição periférica da habitação, de modo a que cheiros e tarefas domésticas praticadas pelos empregados não incomodem nem interfiram nos espaços de celebração e dinâmicas sociais.[179]

168. RODRIGUES, Amália.- ***Cantiga da Boa Gente.*** Lisboa: Columbia, 1976.

169. *MACHADO, José Pedro* - ***Dicionário etimológico da língua portuguesa : com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados.*** 5a ed ed. Lisboa : Livros Horizonte, 1989, Vol. II, p.246.

170. KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT James - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Fireplace, p.004.

171. *Ibidem.*

172. *Ibidem*, p.003.

173. *Ibidem.*

174. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, dir. – ***Arquitectura Viva: Elements.*** Madrid: Arquitectura Viva S.L., 2018, nº 169, p.046.

175. I*bidem.*

176. KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT James - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Fireplace, p.004.

177. ROLSHOVEN, Johanna In: SPECHTENHAUSER, Klaus; MARTIN, Bill; BRUCE, L. L. - ***The kitchen : life world, usage, perspectives.*** Basel : Birkhauser, 2006, p.009.

178. CORRODI, Michelle In: SPECHTENHAUSER, Klaus; MARTIN, Bill; BRUCE, L. L. - ***The kitchen : life world, usage, perspectives.*** Basel : Birkhauser, 2006, p.021.

179. *Ibidem.*



[076]

[076] Cozinha década de 1920.
A mulher, a *alma do lar,* para quem a cozinha não é entendida como espaço de lazer, mas como espaço de trabalho. O uso do avental reforça essa relação com as tarefas domésticas e com a dimensão funcional da cozinha.

É na sala de jantar, reservada à família e convidados, que a refeição ganha lugar, afirmando-se como lugar de convívio e de tempo lento, assim como é evocado por Álvaro de Campos: *"Na ampla sala de jantar das tias velhas/ O relógio tictaqueva o tempo mais devagar."*[180]

"A ênfase fundamental […] [da refeição] deve ser colocada no caráter social da comida."[181], mas também na intimidade e no gesto de hospitalidade intrínseco à partilha que se reflete na organização espacial da mesa de refeições.

"Numa casa portuguesa fica bem,
pão e vinho sobre a mesa.
E se à porta humildemente bate alguém,
senta-se à mesa com a gente."[182]

A superfície da mesa de refeições *"conserva uma marca invisível que indica a colocação de garfos, facas, colheres, guardanapos e pratos, todos eles prometendo ordem, civilidade e boas maneiras."*[183] Contudo, a forma como essa ordem se manifesta varia consoante o espaço que a mesa se insere.
A mesa da cozinha assume um carácter versátil e prático, já que é lá que "*os escritores produzem muitas vezes as suas melhores obras; onde se consertam aspiradores, câmaras de ar ou motores de ciclomotores; onde se passam roupas interiores […] e, claro, onde se prepara e se serve diariamente a comida que nos sustenta, muitas vezes repetidamente ao longo do dia."* [184] Em contraponto, na sala de refeições, a mesa afasta-se dessa dimensão prática e da ideia de objeto de trabalho, e afirma-se sobretudo como lugar de encontro e partilha. Assume-se como o objeto que define o próprio espaço e lhe confere identidade, podendo constatar-se que tudo existe em função da mesa, pois é esta que organiza o ambiente e orienta a forma como é utilizado.
É no uso quotidiano da mesa que surgem os elementos têxteis, a saber, toalhas, caminhos de mesa, individuais, que a valorizam de forma simples e que "*acrescentam um toque de charme, ao mesmo tempo que a protegem do caos culinário."*[185] Funcionam como uma segunda pele da mesa, capazes de estruturar o espaço, acolher gestos da refeição e absorver as suas marcas. As inevitáveis manchas e o desgaste do uso diário destes têxteis não devem ser tomados como defeitos, mas como *"marcas naturais do tempo que servem como provas autênticas de vida."*[186], que podem, inclusive, realçar a sua beleza ao serem entendidas como símbolo de passagem de tempo.

"[…] um objeto não é apenas um objeto: é um momento, um fragmento de vida traduzido em forma e textura."[187]

É precisamente essa dimensão vivida que permite compreender a presença do têxtil para além da mesa. Na cozinha, o uso do mesmo manifesta-se também nos *"corredores de algodão bordados sobre as prateleiras [que] conferiam ao espaço uma atmosfera acolhedora."*[188], nas cortinas que substituem portas de armários, e ainda em pegas, aventais ou panos de cozinha. Estes objetos têxteis do quotidiano permitem criar, assim, um ambiente mais íntimo e habitado à cozinha.

Afirmamos, assim, que o têxtil reforça a dimensão quotidiana da cozinha e da sala de refeições. Seja através de objetos associados à preparação dos alimentos ou ao momento da refeição e do convívio, os elementos têxteis adaptam-se às diferentes formas de uso do espaço, articulando funcionalidade, conforto e expressão doméstica. Mais do que elementos decorativos, contribuem para tornar visíveis os gestos, os hábitos e as marcas do quotidiano.

180. PESSOA, Fernando (Álvaro de Campos)- ***Na ampla sala de jantar das tias velhas,*** vv. 1-2. In: Arquivo Pessoa. Disponível em: http://arquivopessoa.net/textos/3234.

181. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, dir. – ***Arquitectura Viva: Elements.*** Madrid: Arquitectura Viva S.L., 2018, nº 169, p.046.

182. RODRIGUES, Amália- ***Uma casa portuguesa.*** Lisboa: Valentim de Carvalho, 1953.

183. BUSCH, Akiko - ***Geography of home : writings on where we live.*** New York : PAP, 1999, p.059.

184. CORRODI, Michelle in SPECHTENHAUSER, Klaus; MARTIN, Bill; BRUCE, L. L. - ***The kitchen : life world, usage, perspectives.*** Basel : Birkhauser, 2006, p.025.

185. ESPEUTE, Sarah. *Tablecloths.* ŒUVRES SENSIBLES. Disponível em: https://oeuvres-sensibles.com/collections/hand-embroidered-linen-tablecloths

186. *Ibidem.*

187. *Ibidem.*

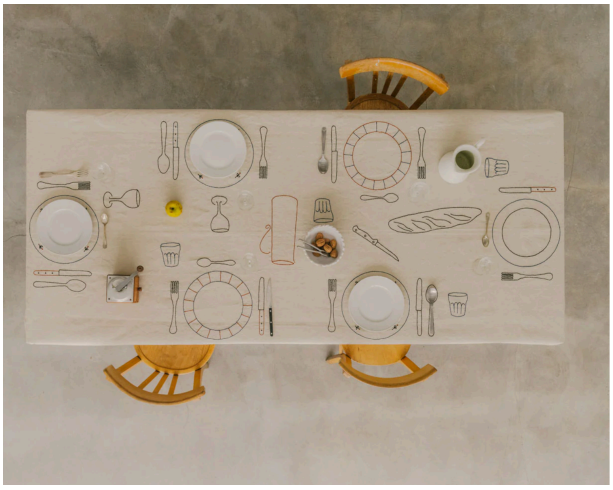
188. CORRODI, Michelle In: SPECHTENHAUSER, Klaus; MARTIN, Bill; BRUCE, L. L. - ***The kitchen : life world, usage, perspectives.*** Basel : Birkhauser, 2006, p.025.



[077]



[078]



[079]

[077] Cozinha dos anos 20 com pequena mesa de refeição, coberta por um têxtil bordado. O corché, associado à figura feminina, remete universo doméstico e íntimo do lar, ao qual a mulher se dedicava.
Observa-se, ainda, um armário cujo interior é ocultado por um cortina, ao invés de uma pequena porta.

[078] Volg Apartment, Adolf Loos, 1928-29, Pilsen, República Checa.
Na sala de refeições do *Vogl Apartment* compreendemos a mesa como o elemento central deste espaço.

[079] Sarh Espeute, em simples peças do quotidiano, como toalhas de mesa, borda símbolos e objetos que invocam a refeição. Transforma o básico tecido da toalha em narrativas visuais. A artista compreende-as como o *trompe-l'oeil* pois criam, através do bordado, a ilusão ótica de uma refeição sobre a mesa.

*a **sala de estar***

[080] #*SetInTheStreet*, Justin Bettman, Times Square, EUA.
Ao recriar uma sala de estar no centro urbano e turístico da cidade, a instalação permite compreender que, mesmo deslocada para o espaço público, continua a ser reconhecida como *sala de estar* seja pela presença dos seus objetos, seja pela disposição do mobiliário, seja pelas formas de convívio que possibilita.

189. Louis Kahn defendia dois tipos de espaços, a saber, *espaços que servem* e *espaços servidos*. Os primeiros eram relativos ao espaços menos nobres da casa que davam apoio e suporte aos segundos, os espaços principais que são o foco da habitação.

190. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, dir. – ***Arquitectura Viva: Elements.*** Madrid: Arquitectura Viva S.L., 2018, nº 169, p.043.

191. *Ibidem.*

192. BUSCH, Akiko - ***Geography of home : writings on where we live.*** New York : PAP, 1999, p.152.

193. *Ibidem*, p.155.

194. *Ibidem.*

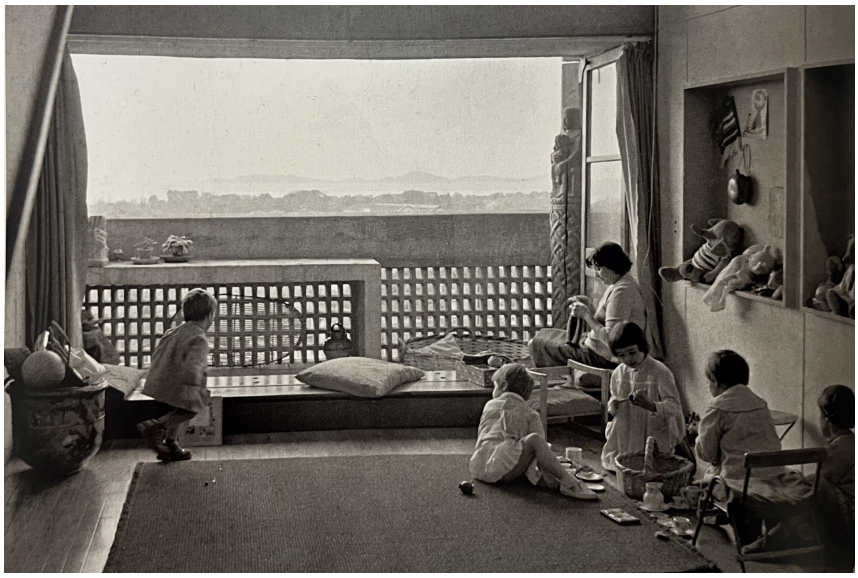
Galiano retoma a distinção entre espaços que *servem* e espaços que *são servidos*[189], evidenciando que, na tradição arquitetónica, os espaços destinados ao convívio (espaços servidos) ocupam a posição mais nobre *"[d]o corpo arquitetónico, […] [que], tanto na linguagem do tratadista como na do promotor imobiliário, é sem dúvida a sala ou o salão."*[190]
Os conceitos já apresentados por Ana Sofia Silva, *espaços de representação* ou *espaços privados*, alinham-se com o pensamento de Galiano, que afirma que a sala de estar se constitui *"o local de representação e recepção."*[191] É aqui que se manifesta a dimensão social da vida doméstica, que nos "*sentamos e conversamos. Talvez seja por isso que lhe chamamos "sala de estar", como se aquilo que fazemos nas outras divisões não fosse viver."*[192] Esta afirmação funciona quase como uma provocação, pois viver está, também, intrínseco a todas os restantes espaços da casa, no entanto, é na sala de estar que partilhamos, que (con)*vivemos* e que *estamos* com o outro.

"Esse espaço de reunião, qualquer que seja o nome que receba, continua a ser um lugar mobiliado tanto pela linguagem como por uma disposição acolhedora do mobiliário."[193]

Em ambos os espaços formais de convívio, sala de jantar ou sala de estar, essa condição de *lugar mobilado* manifesta-se na presença de objetos ou elementos que funcionam como focos para a sociabilidade. Diferenciam-se, porém, no tempo de permanência, pois a sala de jantar limita o encontro à duração da refeição, organizando-se em torno da mesa, já a sala de estar permite uma maior permanência, o que possibilita um convívio prolongado. Ao longo século XX, este espaço, passou a estruturar-se em função da televisão, que substituiu, simbolicamente, o fogo enquanto elemento central e de reunião.[194] Simultaneamente, o sofá mantém-se como principal elemento de permanência no espaço, convida o corpo a permanecer e possibilita o convívio na conversa, na partilha do silêncio e da simples presença.



[080]



[081]

"É inútil prolongar a conversa de todo este silêncio
Jazes sentado, fumando, no canto do sofá grande
Jazo sentado, fumando, no sofá de cadeira funda,"[195]

A organização da sala de estar não determina apenas a sua forma, mas também o modo como é vivida. Neste sentido, *"não é surpresa que as mudanças nos nossos hábitos sociais se reflitam nas alterações da sua organização espacial."*[196], já que, enquanto espaço de representação, reflete as mudanças na forma como convivemos.

Enquanto principal espaço de encontro e sociabilização da habitação é, simultaneamente, aquele que mais contribui para a forma como nos apresentamos aos outros, seja através do mobiliário, dos revestimentos, ornamentos e elementos decorativos.
Mies Van der Rohe e Lilly Reich afirmam que *"o mobiliário é também arquitetura"*[197], sublinhando a sua importância na configuração do espaço, já que funcionam como sinais identitários, que revelam gostos, valores e formas de estar. Entre estes elementos, o têxtil assume um papel particular, pois afirma-se como o elemento de ligação entre uso e representação.

O sofá, o tapete, as almofadas, mantas e até as cortinas, não respondem apenas a exigências funcionais pois, através do têxtil, articulam conforto e expressão visual, seja pela da cor, textura, ou padrão, participando na construção da atmosfera. O têxtil na sala de estar proporciona uma experiência tátil, pois está presente no ato de sentar, deitar, apoiar, brincar no chão, mas ao mesmo tempo é capaz representar, comunicar gosto e afirmar identidade.

Desta forma, compreendemos que os elementos têxteis reforçam a sala de estar enquanto lugar de permanência, convívio e representação. Para além do conforto físico que proporcionam, contribuem para definir a atmosfera do espaço e a forma como é experienciada. Entre uso doméstico e expressão identitária, o têxtil participa, assim, na construção da dimensão social e sensorial da sala de estar.

[081] Unidade de Habitação de Marselha, Le Corbusier, 1947-52, Marselha, França.
Na sala de estar da Unidade de Habitação de Marselha, em antítese ao descrito, neste espaço não encontramos o sofá como elemento central e foco para a sociabilidade, mas sim um tapete onde as crianças brincam.

195. PESSOA, Fernando (Álvaro de Campos)- ***É inútil prolongar a conversa de todo este silêncio,*** vv. 1-3. In: Arquivo Pessoa. Disponível em: http://arquivopessoa.net/textos/995.

196. BUSCH, Akiko - ***Geography of home : writings on where we live.*** New York : PAP, 1999, p.155.

197. MELGAREJO BELENGUER, María - ***La arquitectura desde el interior 1925-1937 : Lilly Reich y Charlotte Perriand.*** Barcelona : Fundación Caja de arquitectos, 2011, p.111.



[082]

[082] Sala de estar na década de 50 onde a família se encontra reunida. Entre conforto e representação, os têxteis estruturam o ambiente e, ao mesmo tempo, constroem identidade.

[083] *Garden in Hell*.
Na sala de estar de Diana Vreeland, (diretora da Vogue nos anos 60), os têxteis deixam de atuar como revestimos e passam a definir o próprio interior ao cobrir as paredes e o mobiliário numa superfície contínua, onde o vermelho predomina.



[083]

A mediação de limites

"Uma arquitetura válida evoca muitos níveis de significados e é capaz de se centrar em muitos pontos: o seu espaço e os seus elementos lêem-se e funcionam de várias maneiras à vez."[198]

VENTURI, Robert.



[084]

A ***mediação de limites*** refere-se aos elementos da arquitetura que estabelecem articulação entre diferentes espaços, sejam eles uma transição entre interior e exterior, público e privado ou entre diferentes áreas do mesmo ambiente. São eles a *porta*, a *janela*, a *varanda* e a *fachada*.

É neste contexto que o têxtil assume um papel particularmente interessante, ao introduzir uma condição simultânea de limite e passagem, de ocultar ou revelar. Dada a sua natureza leve e flexível, quase oposta à rigidez destes elementos, torna-se interessante compreender de que forma o têxtil se adapta a estes limites arquitetónicos e de que forma pode complementá-los ou, em certos casos, até os substituir. A sua aplicação permite, ainda, diversas interpretações e usos, não ficando limitada a apenas uma função. A flexibilidade do têxtil possibilita que o mesmo elemento arquitetónico possua diferentes leituras através da sua transparência, modos de abertura ou de uso.

[084] *reinterpretação_* Villa Savoye, Le Corbusier, 1928-31, Poissy, França.

198. VENTURI, Robert- ***Complexity and Contradiction in Architecture,*** The Museum of Modern Art, Nova York, 1966, p.016.

a porta

Porta, proveniente do latim *porta,* remete para a entrada ou saída *"de cidade, de acampamento, de templo ou de casa"*[199]. Para além do sentido físico, o termo refere-se também, em sentido figurado, a uma via ou acesso, afirmando-se como um ponto de transição e passagem.

A porta é entendida enquanto elemento que se manifesta como *"uma fronteira aberta entre uma condição e outra"*[200], inevitavelmente simbólica, pois marca a transição entre espaços com funções, regras e significados diferentes. O ato de atravessar uma porta implica, assim, adaptarmo-nos a um novo espaço, seja do *"mundo exterior para o doméstico, no caso de uma habitação comum, ou [d]o mundo profano para sagrado, no caso de um templo."*[201]

Trata-se de um elemento compreendido como condição paradoxal, segundo Galiano, ao afirmar-se como limite que *"enfatiza a segregação do espaço [mas que] sinaliza e celebra as passagens dentro dele."*[202] Esta dualidade evidencia que a porta não é apenas uma barreira, mas também um ponto de passagem que organiza e estrutura o espaço. É, por isso, simultaneamente, símbolo de limite e exclusão quando fechado, mas cuja *"negação […] e […] generosidade da abertura"*[203] resultam numa condição de liberdade e continuidade.

"Abram todas as portas!
Partam os vidros das janelas!
Omitam fechos na vida de fechar!
[…]
Que fechar seja estar aberto sem fechos que lembrem
[…]
Fronteiras em nada!
Divisões em nada!".[204]

Como já supramencionado, a parede, enquanto elemento fundamental da arquitetura, é também caracterizada por limitar espaços. Segundo Rob Krier, *"as portas [são] tratadas como elementos lógicos da composição das superfícies das paredes."*[205] Ainda assim, por ser tratar de aberturas, "*significa[m] a violação da parede."*[206] Posto isto, a dicotomia porta-parede surge entre continuidade e interrupção, uma vez que a porta consiste numa exceção funcional do plano contínuo da parede.

Contudo, Rem Koolhaas, contraria esta conceção, ao recordar que são as portas que tornam a parede num elemento interessante pois, sem aberturas, não era viável entrar ou sair e as paredes, por sua vez, reduziriam-se a um elemento que apenas limitava, não permitindo "*cruzar o limiar e unir-se a um novo mundo".*[207]

Neste contexto, as definições de parede divisória e porta sugerem, aparentemente, uma aproximação conceptual, a partir do momento em que ambas interrompem a superfície contínua, permitindo a articulação entre espaços. Contudo, as paredes divisórias contrariam a rigidez espacial imposta pela parede, ao ocultar e revelar, fechar e abrir definem diferentes situações espaciais, resultado da flexibilidade que lhes é intrínseca. Por outro lado, a porta não reorganiza o espaço mas, pressupondo a existência de diferentes espaços, atua ao estabelecer ligação entre os mesmos.

[085] *Open Door Brittany*, Henri Matisse, 1896.

199. *MACHADO, José Pedro - **Dicionário etimológico da língua portuguesa : com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados.*** 5a ed ed. Lisboa : Livros Horizonte, 1989, Vol. IV, p.405.

200. KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT James - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Door, p.024.

201. *Ibidem*, p.018.

202.FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, dir. – ***Arquitectura Viva: Elements.*** Madrid: Arquitectura Viva S.L., 2018, nº 169 p.034.

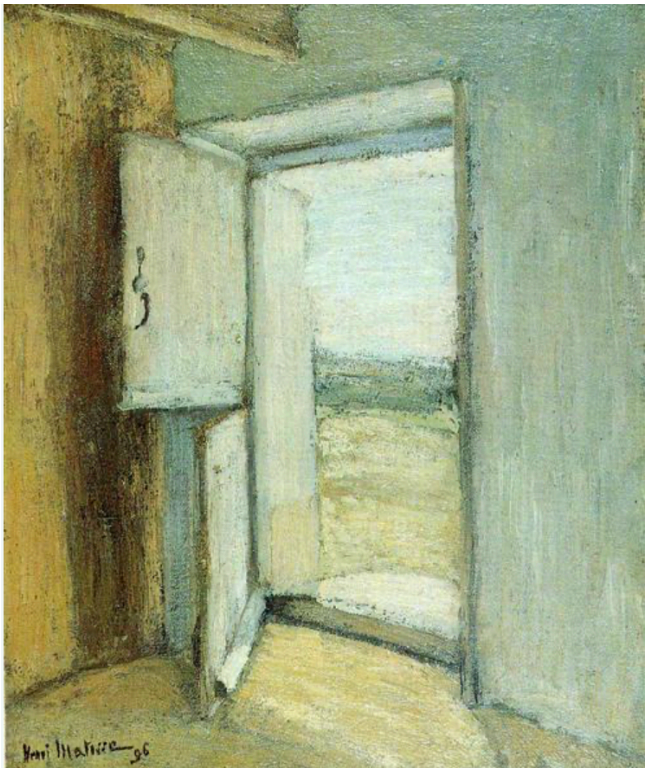
203. *Ibidem.*

204. PESSOA, Fernando (Álvaro de Campos)- ***Abram todas as portas,*** v.1-3, 5, 18-19. In: Arquivo Pessoa. Disponível em: http://arquivopessoa.net/textos/3155.

205. KRIER, Rob - ***Elements of architecture.*** London : Architectural Design, 1983, p.039.

206. *Ibidem.*

207. KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT James - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Door, p.018.



[085]



[086]



[087]

Koolhaas identifica, porém, uma mudança na conceção da porta enquanto elemento arquitetónico, descrevendo-a como *"um elemento tradicional, outrora dotado de peso físico"*[208], que se transformou numa zona desmaterializada, de objetos invisíveis e mecanismos de controlo, *"registadas por tecnologias [detetores biométricos, scanners corporais]."*[209]
Neste contexto, o têxtil, enquanto material leve e flexível, opõe-se a esta conceção de elemento físico pesado e tecnologicamente condicionado. Contudo, é igualmente capaz de gerar condição de limite e passagem, quando aplicado com esse intuito.

Deve-se compreender que "*o significado de uma porta pode variar de acordo com a sua finalidade."*[210] Assim, quando não é necessária uma separação rígida e permanente, o têxtil pode cumprir as funções da porta, porém não replicará as suas características materiais, adaptando-se somente às limitações próprias do material.
A sua flexibilidade permite abrir ou fechar o vão, adaptando-se ao ambiente que é desejado, ocultando ou revelando. A passagem deixa, assim, de depender de um elemento rígido e dá-se através de um gesto simples e contínuo de *afastar, correr* ou *levantar*. O uso da cortina em prol ou substituição da porta é mais comum no espaço interior, seja em contexto doméstico ou público, estabelecendo ligação a diferentes espaços. A permeabilidade a que o têxtil está sujeito, permitirá a passagem de luz e ventilação entre espaços mas, em contrapartida, o som não será isolado. Ainda assim, a noção de intimidade e o conforto que o têxtil evoca permite uma experiência sensorial que uma porta convencional dificilmente proporcionaria.

Deste modo, compreendemos que o têxtil permite repensar a porta enquanto elemento de limite e passagem. Ao assumir funções habitualmente atribuídas à porta, introduz uma condição mais flexível e variável, na qual o limite entre espaços deixa de ser totalmente rígido e permanente. A cortina permite, assim, controlar diferentes graus de abertura, privacidade e continuidade, reforçando uma experiência mais sensorial da transição entre ambientes.

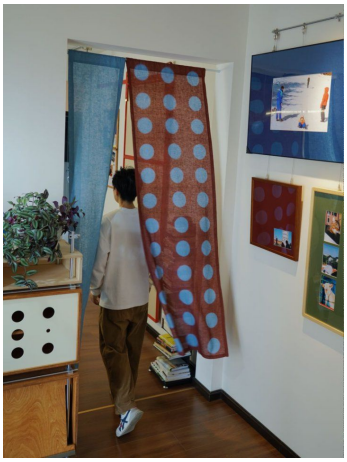
[086] A cortina aplicada no exterior funciona como elemento de proteção e privacidade, permitindo, aquando da porta aberta, a passagem de luz e ventilação.

[087] No caso da porta de entrada, a cortina pode servir para regular a entrada de luz, no caso de existirem bandeiras envidraçadas ou aberturas na almofada da porta, ou para assegurar um certo grau de privacidade e, uma vez quem ao ser corrida, impede a visibilidade do interior quando alguém se encontra no exterior.

208. KOOLHAAS REM; WESTCOTT JAMES - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Door, p.003.

209. *Ibidem.*

210. KRIER, Rob - ***Elements of architecture.*** London : Architectural Design, 1983, p.038.



[088]



[089]



[090]

[088] Cortina que separa espaços e ambientes, permitindo a passagem através de gestos simples de a afastar ou a correr.

[089] Villa *"Le Lac"*, Le Corbusier, 1923-24, Suíça.
Neste projeto, o arquiteto, substitui a porta rígida por uma cortina capaz de funcionar como limite entre espaços.

[090] Cabanon de Le Corbusier, Le Corbusier, 1952, França.
O arquiteto projeta este espaço com a premissa do mínimo absoluto, reduzindo tudo ao essencial. Posto isto, na casa de banho, uma porta rígida que exigiria espaço de abertura e ferragens, é substituída por uma cortina que cumpre a mesma função com apenas o uso do tecido. Importa ainda referir que a porta tornaria o interior mais pesado, dadas as suas características, enquanto a cortina integra-se bem no espaço dada a sua leveza e flexibilidade.

a janela

"Se algo pode ser considerado de interesse extremo num quarto, é sem dúvida a janela. Uma sepultura não tem janela. A janela expressa que ali se vive; a vida não é possível sem luz nem ar. A janela é o olho do quarto para a rua. Na fachada do edifício distinguimos os quartos contando as janelas. A janela é um lugar".[211]

Do latim *januella*, surge a palavra janela, um diminutivo de *janua* que significa *porta,* que por sua vez remete a Jano, deus das entradas e saídas. [212]
A janela é interpretada como *"o meio-termo entre quem habita o espaço e o mundo."*[213] Corresponde, também, à interrupção do plano contínuo da parede mas que, ao contrário da porta, não pressupõe a passagem do corpo. Possibilita, sim, o contacto com o mundo exterior, de forma passiva, permitindo a entrada *"[d]o ar, [d]a luz, [d]os ruídos, [d]os cheiros"*[214] e, de forma ativa, por meio de gestos como gritar para a rua, lançar objetos ou simplesmente observar o exterior. A janela *é a porta de entrada* das sensações, reunindo num só elemento os *"olhos, ouvidos, narinas [e] boca do edifício"*[215], compreendendo-o no manifesto da relação corpo-arquitetura.

Na forma de elemento mediador de limites, a janela enquadra a paisagem e quem a observa e, por isso, a sua posição no espaço e a vista que oferece são noções que nos interessam para a sua definição. A janela e o que se vê através dela, é parte do nosso ambiente e vivência, quase que como de um quadro se tratasse "*mas um quadro em constante mudança [movimentos, pessoas, luz], em forte contraste com a pintura estática da parede."*[216]
Quando a janela se abre, o espaço vive através dela: "Por trás daquela janela/ Cuja cortina não muda/ Coloco a visão daquela/ Que a alma em si mesma estuda/ No desejo que a revela./ […] Além da cortina é o lar/ Além da janela o sonho." [217]
Porém abri-la não elimina a distância, atua como ilusão de acesso ou obstáculo à experiência: *"Não basta abrir a janela/ Para ver os campos e o rio./ […] / Há só uma janela fechada, e todo o mundo lá fora/ E um sonho do que se poderia ver se a janela se abrisse,/ Que nunca é o que se vê quando se abre a janela."*[218]
De igual modo Koolhaas recorda que esta conceção da janela como barreira, ainda que aberta ao mundo exterior, serviu, outrora, como elemento de distinção de género, confinando as mulheres ao contexto doméstico, no qual experienciavam o exterior através da janela, em contraste com os homens, que vagueavam livremente pela rua.[219]

A janela era, por norma, um elemento tátil, com profundidade e espessura, que permitia o uso de "*assentos de janela, peitoris, portadas, estores, cortinas, biombos, filtros […] [mas atualmente é um elemento que simplesmente oferece] vistas amplas e interruptas do mundo, mas sem qualquer contacto físico com ele."*[220] Esta mudança evidencia a transformação do seu papel, algo que Koolhaas destaca ao analisar o desenvolvimento do vidro, *"o parceiro da janela – transparente, plano, resistente- [que] acabou por engolir a própria janela ao longo do século XX"*[221], culminando no que designamos por *parede cortina.* Neste contexto, a janela assume uma condição ambígua, na medida em que perde a sua leitura enquanto elemento singular e passa a confundir-se com a própria superfície da fachada.

211. MONTEYS, Xavier - ***La habitación más allá de la sala de estar.*** Barcelona : Gustavo Gili, 2014, p.132.

212. *MACHADO, José Pedro* - ***Dicionário etimológico da língua portuguesa : com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados.*** 5a ed ed. Lisboa : Livros Horizonte, 1989, Vol. III, p.340.

213. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, dir. – ***Arquitectura Viva: Elements.*** Madrid: Arquitectura Viva S.L., 2018, nº 169, p.035.

214. *Ibidem.*

215. *Ibidem.*

216. KRIER, Rob - ***Elements of architecture.*** London : Architectural Design, 1983, p.041.

217. PESSOA, Fernando- ***Por trás daquela janela***, vv. 1-5; 19-20. 1930. In: Arquivo Pessoa. Disponível em: http://arquivopessoa.net/textos/148

218. PESSOA, Fernando (Alberto Caeiro)- ***Não basta abrir a janela,*** vv. 1-2; 8-10. 1923. In: Arquivo Pessoa. Disponível em: http://arquivopessoa.net/textos/1122.

219. KOOLHAAS REM; WESTCOTT JAMES - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Window, p.032.

220. *Ibidem*, p. 006.

221. *Ibidem*, p.007.



[091]

[091] *Young Girl in a Green Dress*, Henri Matisse, 1921.
A janela surge como um limite entre interior e exterior. No caso, as figuras femininas permanecem no espaço doméstico e é através da janela que experienciam o mundo.

Contudo, esta solução acaba por ser uma negação à definição de janela enquanto "pequeno vão", uma vez que abandona a conceção de elemento espacial e passa a funcionar como uma "parede transparente", o que para Koolhaas remete à *"lenta morte da janela enquanto área singular e articulada."*[222] Esta conceção de janela como *"ecrã uniforme envolvente de um edifício"*[223] dilui a tensão entre interior e exterior e destrói os conceitos clássicos do elemento.
Como consequência, a distinção entre parede e abertura torna-se ambígua, dificultando a leitura da fachada, deixando se ser claro se um edifício é todo janela ou se não tem qualquer janela, "*não é claro se a janela é a parte operável ou apenas a parte transparente da fachada."*[224]

No seu carácter prático, a função da janela, como fonte de luz, é de grande importância na sua relação com o espaço interior, na medida em que *"da mesma forma que uma divisão é criada pelas superfícies das suas paredes, é animada pela luz."*[225] Como resultado, as várias superfícies do espaço são iluminadas, o que estimula *"a textura das paredes, o chão brilhante, mobiliário ou outros objetos que ganham destaque com a luz."*[226] Contudo, a quantidade excessiva de luz pode causar desconforto nos olhos, e por isso *"é necessário neutralizar os [seus] efeitos"*[227] com auxílio de diversos "*elementos mitigadores"*[228], desde cortinas, estores ou biombos .

As cortinas tanto são consideradas *"decoração de janelas"*[229]*, como são* capazes de criar privacidade conforme necessário, proporcionando, ao mesmo tempo, a experiência de um "*o jogo de luz e sombra [capaz de] estimula[r] a nossa perceção do espaço."*[230]
Segundo Blaisse, "uma cortina, com a sua própria composição e forma, pode também alterar a divisão de planos dentro de um espaço."[231] Quando aplicada à janela, a cortina introduz movimento e flexibilidade, tornando o espaço mais dinâmico e adaptável. Funciona como filtro material, visual e simbólico entre o interior e o exterior, sendo por isso importante, tal como Peter Zumthor escreve, "*escolher materiais, tecidos [...] que fiquem bonitos à luz e assim se harmonizem."*[232] A utilização da cor, através de "*camadas de cortinas com vários graus de transparência, [...] [é capaz de] alterar todo o ritmo visual e, a atmosfera da arquitetura".*[233]

Já mencionámos o olhar do interior para a rua, mas não o sentido inverso. É precisamente o uso da cortina que medeia essa relação, pois é através dela que se expõe ou se resguarda o interior perante o olhar exterior. Ao fazê-lo, a cortina acaba por "levantar o véu" sobre a natureza interior do espaço, desde as cores, materialidade a móveis, como também a sua vivência. Trata-se de uma noção profundamente cultural, que varia de forma significativa consoante os contextos. Em alguns casos, o interior permanece amplamente exposto, enquanto noutras a necessidade de privacidade torna a cortina um elemento quase indispensável.

O recurso a elementos têxteis torna, portanto, mais variável e adaptável a relação que a janela estabelece entre o interior e o exterior. A cortina permite regular a luz, a privacidade e a visibilidade, transformando a atmosfera do espaço interior, mas também a forma como esse mesmo interior se expõe ou se resguarda perante o olhar exterior.

222. KOOLHAAS REM; WESTCOTT JAMES - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Window, p.007.

223. *Ibidem.*

224. *Ibidem*, p. 006.

225. KRIER, Rob - ***Elements of architecture.*** London : Architectural Design, 1983, p.041.

226. *Ibidem.*

227. Ibidem.

228. KOOLHAAS REM; WESTCOTT JAMES - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Window, p.028.

229. *Ibidem.*

230. KRIER, Rob - ***Elements of architecture.*** London : Architectural Design, 1983, p.041.

231. BLAISSE, Petra in KRÜGER, Sylvie; HILL, Rachel; HAMANN, Alexander - ***Textile architecture = textile architektur***. Berlin: Jovis Verlag, 2009, p. 008.

232. ZUMTHOR, Peter- ***Atmosferas : entornos arquitectónicos : as coisas que me rodeiam***. Trad. Astrid Grabow. Barcelona : Gustavo Gili, 2006, p.051.

233. BLAISSE, Petra in KRÜGER, Sylvie; HILL, Rachel; HAMANN, Alexander - ***Textile architecture = textile architektur***. Berlin: Jovis Verlag, 2009, p. 008.



[092]



[093]



[094]

"Isto é melhor descrito pela experiência que temos ao aproximarmo-nos de uma janela: já não estamos dentro e ainda não estamos fora. Atrás de nós está o ambiente protetor e à nossa frente o mundo exterior."[234]

KRIER, Rob



[095]

234. KRIER, Rob - ***Elements of architecture.*** London : Architectural Design, 1983, p.044.

[092] - [094] Irma Boom's library, 2019, Amesterdão, Países Baixos. Cortina de Petra Blaisse.

[095] Montagem própria com o objetivo de compreender que a janela permite diferentes níveis de privacidade, conforme o uso de cortina.

*a **fachada***

A palavra *fachada* provém do italiano *facciata,* derivado de *faccia,* sinónimo de cara ou rosto.[235] O termo associa-se à noção de aparência ou face visível, como se observa na expressão do ***Dicionário Etimológico Português***, *"toda a variedade de cores, que se divizao na pompoza fachada".* [236]

A fachada segundo Rob Krier é *"como [uma] 'fronteira construída' […] [e esta] parede é, portanto, o lugar onde o exterior se transforma em interior e vice-versa"*[237]*,* separando o espaço público do habitável. É um elemento que representa o edifício, estabelece a sua relação com o espaço público e assume, por isso um carácter público.

Como também já referido, à luz da teoria de Semper, um dos quatro elementos fundamentais da arquitetura é a *die Umfriedigung,* entendida em português como *o recinto*. Antes do aparecimento das paredes construídas com materiais estruturais, como pedra ou tijolo, o espaço era delimitado por têxteis, o que permitia um limite flexível. Assim, a primeira forma de parede corresponde ao recinto enquanto limite exterior-interior, que remete para o que hoje denominamos de *fachada*.

A partir destas definições questionamos a relação entre parede e fachada, pois verificamos uma assimetria na sua relação, no sentido de a parede ser capaz de existir sem se constituir fachada, ao passo que a fachada depende da noção de parede enquanto superfície delimitadora.

Krier descreve-a como "*o elemento arquitetónico mais essencial capaz de comunicar a função e o significado de um edifício."*[238] Na mesma linha de pensamento, Koolhaas afirma que se trata de um elemento arquitetónico repleto de significado estético, político e cultural, o que resultou *"no surgimento do chamado "fachadismo", ou seja, o foco excessivo na fachada em detrimento do resto do edifício."*[239] É neste elemento que, segundo Koolhaas, se desenvolvem questões e noções de ornamento, composição, orientação, rigidez e *de decoro*[240]. Este elemento torna-se visualmente mais interessante quando não é apenas um plano neutro, mas um elemento com *"uma certa plasticidade e movimento […] através de projeções de parede, saliências e pilastras, [o que permite que] o plano da superfície desenvolva a tridimensionalidade."*[241]

A fachada está sujeita a uma lógica de parte-todo já que é composta por vários elementos, por exemplo, janelas, portas, varandas, dispositivos de proteção solar. Cada um possui expressão própria, mas é através da sua articulação que o conjunto constrói uma leitura coerente da fachada. Essa coerência resulta, também, da harmonia obtida por "*boas proporções, estruturação vertical e horizontal, materiais, cor e elementos decorativos."*[242]

[096] *Early Sunday Morning*, Edward Hopper, 1930.

235. *MACHADO, José Pedro - **Dicionário etimológico da língua portuguesa : com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados.*** 5a ed ed. Lisboa : Livros Horizonte, 1989, Vol. III, p.010.

236. *Ibidem.*

237. KRIER, Rob - ***Elements of architecture.*** London : Architectural Design, 1983, p.053.

238. I*bidem.*

239. KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT James - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Façade, p.003.

240. *Ibidem.*

241. KRIER, Rob - ***Elements of architecture.*** London : Architectural Design, 1983, p.053.

242. *Ibidem*, p.052.



[096]



[097]



[098]



Porém, para Koolhaas, esta conceção tradicional de fachada perdeu-se face aos avanços tecnológicos do século XX que *"transformaram a fachada num invólucro contínuo e perfeitamente selado, deixando de ser uma composição cuidada de elementos (janelas, varandas, portas, telhado) e de ornamentos funcionais (colunas com função estrutural, frisos para proteção da chuva), para se tornar numa composição monolítica e uniforme."*[243]

Consequentemente, esta conceção da fachada como plano contínuo e monolítico pode também ser observada no uso do têxtil aplicado ao seu plano.

O têxtil é capaz de desempenhar um papel semelhante ao da fachada, funcionando como limite flexível entre espaço doméstico e exterior, capaz de representar o edifício e de definir a sua relação com espaço público. Aqui, a lógica de composição de *parte-todo* não funciona como condição constante, mas como uma variável.

Pode, à primeira vista compreender-se como uma peça única, quase que como um invólucro contínuo, mas que, graças à flexibilidade própria da cortina, permite que o seu comportamento, enquanto fachada, se transforme, à medida que se abre ou se fecha.

Porém, existe, de facto, a possibilidade de o têxtil envolver todo o edifício, constituindo uma fachada contínua que o cobre integralmente. Ainda assim, a sua flexibilidade e leveza permitem que esta condição nunca seja completamente permanente, o que resulta para soluções de carácter efémero, nas quais nas quais o edifício é transformado ou redefino temporariamente.

No fundo, a fachada têxtil passa a ser entendida como elemento capaz de *"construir os exteriores expressivos [para] criar a face pública"*[244], conjugando as exigências práticas e simbólicas na definição da mesma.

[097] - [099] Curtain Wall House de Shigeru Ban, no Japão, 1995. Neste projeto, o tecido funciona como único limite entre interior e exterior. A fachada é composta por grandes cortinas móveis que substituem a parede tradicional, o que permite abrir ou fechar completamente a casa à cidade.

243. KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT James - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Façade, p.151.

244. *Ibidem*, p.012.



[099]



[100]



[101]



[102]

[100] O têxtil como invólucro é também utilizado por necessidade prática, como é o caso de cobrir andaimes de forma a proteger a obra em curso, os trabalhadores e todos os que por ela passarem.

[101] *Wrapped Reichstag,* Christo e Jeanne- Claude, 1995, Berlim, Alemanha.
O tecido de polipopileno prateado atua como um invólucro que oculta e simultaneamente evidencia a presença monumental do edifício.

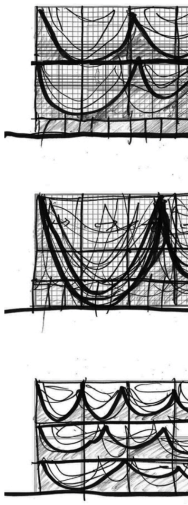
[102] Pavilhão Gurten, atelier mlzd, 2014, Suíça.
Neste projeto o tecido materializa-se como um invólucro exterior móvel que envolve o edifício. Contudo, não é o limite entre interior- exterior, pois existe uma fachada posterior a esta cortina que já o faz, simplesmente o tecido regula a luz e privacidade.



[103]



[104]



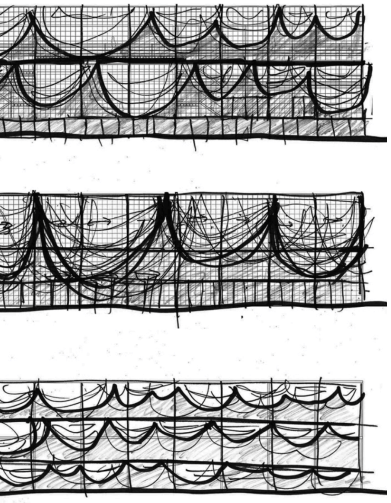
[103] - [105] Ateliers Médicis, atelier Muoto, França, 2022. Neste caso compreendemos que o tecido tem como principal objetivo controlar a luz, transparência e privacidade no interior com o uso de cortinas nas janelas. Apesar de se encontrar no interior, é visível do exterior o que influência a leitura da fachada.

[106] Palazzo Manfredi, Faenza, Itália. Como refere Krier, a galeria constituída pelo conjunto de arcos *"é um espaço intermédio em que o utilizador não está nem fora nem dentro do edifício."* (KRIER, Rob. *Elements of architecture.* p.062.) No caso dos arcos de Faenza, o tecido que ocupa os vãos dos arcos tem como objetivo regular a luz, transparência e a delimitação visual temporária entre interior e exterior. Ele atua sobre os arcos, mas não lhes altera a forma, modifica, no entanto, a percepção da fachada e do espaço intermédio da galeria.

245. ZUMTHOR, Peter- ***Atmosferas : entornos arquitectónicos : as coisas que me rodeiam.*** Trad. Astrid Grabow. Barcelona : Gustavo Gili, 2006, p 047.

Contudo, questiona-se se o têxtil precisa de se encontrar, única e exclusivamente no exterior para atuar na leitura de fachada. Na realidade, o que determina a sua influência é sobretudo a forma como este se manifesta e como se torna visível na composição deste elemento.
Quando no aplicado no exterior, o têxtil atua diretamente sobre a fachada, no entanto, a sua perceção pode variar consoante o elemento sobre o qual incide, como é o caso, por exemplo, da varanda.
Por outro lado, quando se encontra no interior, atua inicialmente sobre a janela, ao regular luz e privacidade. No entanto, como a janela constitui um elemento da fachada, qualquer transformação nela pode repercutir-se na leitura do conjunto. Mais do que tudo, importa compreender a que elemento o têxtil responde em primeira instância.

Compreendemos, desta forma, o têxtil como um elemento capaz de atuar na leitura da fachada enquanto limite flexível e variável. Seja aplicado diretamente sobre o edifício, substituindo parcialmente o seu plano enquanto limite exterior, seja através de elementos que a compõem, como janela e varanda, o têxtil redefine a imagem do edifício e a sua relação com o espaço público.



[105]

"A fachada diz: sou, posso, quero, seja o que for que queriam dizer o dono de obra e o arquitecto em conjunto. E a fachada diz também: mas eu não vos mostro tudo. Certas coisas estão lá dentro e não vos dizem respeito."[245]

ZUMTHOR, Peter.



[106]

a varanda

[107] *Women with a green parasol on a balcony*, Henri Matisse, 1919.

246. *MACHADO, José Pedro - **Dicionário etimológico da língua portuguesa : com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados.*** 5a ed ed. Lisboa : Livros Horizonte, 1989, Vol. V, p.377.

247. PESSOA, Fernando- ***Em Horas inda Louras, Lindas,*** vv. 4-5. In: Arquivo Pessoa. Disponível em: http://arquivopessoa.net/textos/276

248. PESSOA, Fernando- ***Deixem-me o sono!,*** vv. 11-12. In: Arquivo Pessoa. Disponível em: http://arquivopessoa.net/textos/455.

249. KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT James - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Balcony, p.003.

250. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, dir. – ***Arquitectura Viva: Elements.*** Madrid: Arquitectura Viva S.L., 2018, nº 169, p.036.

251. PESSOA, Fernando (Álvaro de Campos)- ***Na casa defronte de mim e dos meus sonhos.***, v.19. In: Arquivo Pessoa. Disponível em: http://arquivopessoa.net/textos/254.

252. ANDERSON, Sofia de Mello Breyner- ***Varandas***. vv.1-2. In: Poetisart. Disponível em: https://poetisarte.com/autores/sophia-de-mello-breyner-andresen/varandas/.

A origem etimológica de varanda permanece incerta, porém, no *Dicionário Etimológico Português* levanta-se a hipótese de uma relação com *baranda,* palavra espanhola que remete para grade, guarda, limite. [246]

A varanda, à semelhança da janela, permite ouvir e ver, ou escolher não o fazer :*"As vindas vendo das varandas./ De onde ouvem vir a rir as vindas"*[247]. Porém, enquanto a janela, por definição, funciona como um limite entre o interior e o exterior, a varanda afirma-se como uma saliência da fachada, atuando, por isso, no exterior sem, contudo, pertencer ao espaço público: *"Nem que, debruçado eu/ Da varanda por sobre onde não estou."*[248]
Deste modo, a varanda afirma-se como um elemento intermédio, na medida em que pertence ao espaço doméstico ao mesmo tempo que se projeta para o exterior, tornando-se visível através do espaço público.

Compreendemos, portanto, a varanda como espaço habitável entre mundos, com uma capacidade de adaptabilidade que poucos elementos possuem. Koolhaas reconhece a sua multiplicidade funcional, que se traduz na coexistência de significados contraditórios, a saber, *"…invenção moderna, apêndice desajeitado […] fonte de saúde, civilizadora universal, […] promontório privilegiado sobre a rua, espaço de arrumação, espaço desperdiçado …"*[249] Galiano, em conformidade, descreve-a a partir do seu *"status de lugar intermediário"*[250] sobre o qual não é imposto nenhum tipo de programa, o que resulta numa ambiguidade programática.
Em alguns casos é idealizado como espaço doméstico e lúdico: "*É para as crianças brincarem na varanda de grades."*[251]*;* noutros, como espaço de inspiração, dada a sua relação com o exterior: "*É na varanda que os poemas emergem/ Quando se azula o rio e brilha"*[252]*;* ou ainda como lugar que permite pausas.



[107]

A varanda não se limita ao uso doméstico podendo, também, assumir dimensão pública. Essa condição resulta, ou intensifica-se, pela distância intrínseca entre quem observa e aquilo que é observado.
Trata-se de um elemento capaz de hierarquizar, graças à sua posição elevada e frontal e por isso, afirma-se como *"um palco ideal para a projeção do espetáculo público."*[253], onde o corpo que ocupa a varanda se apresenta *"em ligação direta e visível com a multidão, mas elevado acima dela."*[254]
Posto isto, a separação entre quem fala e quem escuta, em parte é como se de uma encenação se tratasse, já que mantém uma lógica cénica. Esta condição atribui à varanda uma dimensão performativa que se manifesta nos mais variados contextos, sejam eles, históricos, culturais, religiosos ou políticos.
A lógica cénica encontra também expressão no campo cultural e literário. Koolhaas escreve que *"nenhuma obra de literatura está tão intimamente ligada a um elemento da arquitetura como Romeu e Julieta está com a varanda".*[255] Sabe-se que Shakespeare, no texto original, se refere a uma janela e não a uma varanda, contudo, a substituição deve-se ao facto de a primeira limitar o corpo, ao passo que a segunda o projeta no espaço. Assim, esta substituição, amplia a ideia de que Julieta, apesar de visível, é inacessível.[256]

Considerada "*um palco sobre a rua para ver e ser visto"*[257], é utilizada muitas vez, como exposição e manifestação pública, como uma *"plataforma para a projeção teatral de micropolíticas pessoais e ideologias nacionais."*[258], sejam elas como forma de apoio ou contestação, através do uso de bandeiras, cartazes, panos, colchas ou têxteis.
Em paralelo, Koolhaas afirma que devido ao *"seu papel simbólico em inúmeras convulsões, a varanda agora deve ser usada com cautela por líderes políticos, como uma plataforma de simpatia e acessibilidade…"*[259] ou, no pólo oposto, como encenação, gesto calculado ou exército de poder. Por norma, a presença pública de líderes políticos, chefes de Estado ou monarcas em varandas, é marcada pelo uso de têxtil, o que facilita a sua identificação. Assim, este elemento encontra-se destacado na fachada, por meio do têxtil, o que é uma exceção, conferindo solenidade ao momento.
Igualmente, por tradição, em procissões e celebrações religiosas, os têxteis são pendurados sobre a varanda cujo objetivo não é dar destaque ao elemento, mas sim honrar o sagrado. Neste sentido, o *têxtil* de carácter litúrgico ou cerimonial, permite integrar simbolicamente a casa no percurso da procissão.

253. KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT James - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Balcony, p.003.

254. *Ibidem.*

255. *Ibidem,* p.042.

256. *Ibidem.*

257. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, dir. – ***Arquitectura Viva: Elements.*** Madrid: Arquitectura Viva S.L., 2018, nº 169, p.036.

258. KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT James - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Balcony, p.contracapa.

259. *Ibidem,* p.096.



[108]



[109]



[110]



[111]

[108] Coroação da Rainha Elizabeth II em 1953.

[109] Dia do Estado Plurinacional da Bolívia, realizada na Plaza Murillo em La Paz, 2006.

[110] Saudação do Papa Leão XIV aos fiéis na varanda da Basílica de S. Pedro no Vaticano, Itália.

[108] - [110] Os elementos têxteis evidenciam a varanda como espaço de representação e exposição publica, reforçando o seu carácter cerimonial.

[111] Procissão religiosa em honra de Nossa Senhora d'Agonia, durante a qual os moradores cobrem as suas varandas com os seus melhores têxteis. Este gesto transporta para o espaço público um elemento habitualmente associado à intimidade da casa.



[112]



[113]

Contudo, o têxtil na varanda não atua apenas como meio de expressão ou destaque visual, mas como matéria que a torna habitável.

A varanda é construída como espaço exterior que permite contacto com o ambiente e rua, mas sempre de forma limitada. Ao mesmo tempo que possibilita a exposição ar, sol e chuva, também os filtra através de toldos ou cortinas, capazes de controlar a luz. Em paralelo, quando as guardas são transparentes ou formadas por grades contribui para a privacidade da mesma, delimitando-a sem a encerrar por completo.
Apesar do impacto que estas gerem na leitura da fachada, respondem sobretudo às necessidades da varanda enquanto espaço habitável. Pode, portanto, colocar-se a questão de saber se o têxtil atua enquanto elemento da varanda ou da fachada.
Uma vez que a varanda constitui um elemento da fachada, qualquer intervenção sobre a varanda repercute-se, inevitavelmente, na sua leitura. Nesse caso, a reposta depende das definições anteriormente estabelecidas, ou seja, quando o têxtil incide sobre uma varanda de forma pontual, respondendo às necessidades do espaço doméstico, atua à escala da varanda. Por outro lado, quando estes têxteis se alinham ou se estendem de forma contínua, contribuindo para a leitura do conjunto, passam também a operar à escala da fachada.

Deste modo, a varanda afirma-se como um espaço intermédio entre interior e o exterior, capaz de assumir simultaneamente uma dimensão doméstica e pública. A presença de elementos têxteis reforça essa dupla condição, na medida em que pode tornar a varanda mais habitável ou contribuir para a sua representação e expressão na fachada.

[112] - [114] Cortinas e tecidos sobre a varanda que permitem filtrar a luz e reforçar a pravidade, porém, sem impedir a sua relação com o exterior.

[115] Ao estender roupa na varanda, o espaço doméstico prolonga-se para o exterior, tornando visíveis práticas quotidianas.



[114]



[115]

03 A intenção do têxtil sob a lente de Petra Blaisse

Do visual, *a construção da perceção*
Do auditivo, *o som do silêncio*
Do tátil, *o limite do conforto*

A intenção do têxtil sob a lente de Petra Blaisse



[116] *Re-Set, new wings for architecture,* Petra Blaise, 2012, Veneza, Itália.
Montagem sequencial de frames da instalação *Re-Set* de Petra Blaisse, apresentada na Biennale Architettura. A sequência evidencia a dimensão performativa do têxtil no trabalho de Blaisse, onde cortinas opacas e translúcidas, em movimento contínuo, são capazes de condicionar a percepção visual, sonora e tátil do espaço.
A instalação combina, no fundo, as várias características exploradas por Blaisse nos seus projetos, nomeadamente tensões entre cor e neutralidade, transparência e opacidade, reflexão e absorção, som e silêncio, efémero e perene.

A composição dos materiais é infinita. Peter Zumthor exemplifica esta ideia ao referir que uma pedra pode ser *"serra[da], lima[da], fura[da], corta[da] e poli[da], e [que] será sempre diferente. [Se pensarmos] nesta mesma pedra em quantidades muito pequenas ou em quantidades enormes, será outra vez diferente. E se a seguir [a expusermos] à luz, ela será mais uma vez diferente. Apenas um material e possui mil possibilidades."*[260] Esta condição de um material assumir múltiplas variações manifesta-se igualmente no material têxtil, na medida em que *"um tecido vive, tem carácter e move-se."*[261], dado o seu caráter dinâmico e performativo. A sua capacidade de filtrar a luz e construir efeitos de cor, brilho e atmosfera, bem como de influenciar a acústica e o conforto, confere-lhe um papel determinante na forma como o espaço é percepcionado e experienciado. O têxtil deixa, assim, de ser apenas um elemento funcional, capaz de substituir ou complementar os elementos da arquitetura, para se aproximar de uma condição sensorial que transforma a matéria em experiência e estímulo.

Tomando por base esta premissa, procuramos compreender o trabalho de Petra Blaisse e do seu atelier *Inside Outside*. Fundado em 1991 nos Países Baixos, o atelier, especializado em arquitetura paisagista e design de interiores, cria ambientes dinâmicos articulando diferentes escalas, contextos e composições. O lado criativo é o principal objetivo do atelier, que procura *"encontrar o equilíbrio certo entre beleza, originalidade e função."*[262], ao combinar os mais diversos materiais e métodos de produção.
A abordagem de Blaisse não se limita a design de interiores. A sua atividade consiste em desenvolver *"um trabalho aplicado ou intervenções específicas ao lugar."*[263], no sentido de criar objetos e ambientes que respondam às particularidades de cada contexto. Blaisse parte, portanto, das limitações de um espaço e transforma-as em qualidades do projeto.
Rem Koolhaas, que colabora recorrentemente com a artista , crê, igualmente, que o trabalho de Petra se aproxima ao de um *"artista aplicada"*[264], cuja prática não se restringe a contextos expositivos, já que intervém no mundo fora do museu, em bibliotecas, jardins, prisões, teatros e habitações.

260. ZUMTHOR, Peter - ***Atmosferas : entornos arquitectónicos : as coisas que me rodeiam.*** Trad. Astrid Grabow. Barcelona : Gustavo Gili, 2006.p 025.

261. BLAISSE, Petra **In:** VLIET, Viveka van de- ***Textiel als rode draad'.*** BNO, 2023.

262. BLAISSE, Petra **In:** HEILMEYER, Florian- ***Inside Out***. Stylepark, 2024.

263. *Ibidem.*

264. KOOLHAAS, Rem **In:** HILL, John- ***More Than Curtains.*** World-Architects, 2024.

Os seus projetos, dada a sua sensibilidade e expressividade, aproximam-se de uma dimensão quase poética, sendo, por isso, descrita como uma "*poeta marcante"*[265], capaz de estabelecer uma relação entre *"o eu e os outros, dissolvendo potentes gotas de yin nas ondas vibrantes de yang."*[266], ao introduzir o têxtil, matéria suave e feminina, em espaços arquitetónicos rígidos. Mais do que uniformizar, Petra Blaisse, procura articular elementos heterogéneos, valorizando as suas qualidades singulares.[267]

"Ao trabalhar com Petra Balisse e com a Inside Outside, aprendemos o potencial das cortinas — como o tecido, com a sua cor, suavidade, movimento, translucidez, brilho e som, pode transformar o espaço e tocar as emoções."[268]

No trabalho de Blaisse, o tecido aproxima-se de uma condição performativa, ao atuar diretamente sobre a experiência do espaço. Esta condição concretiza-se através da introdução de têxteis que filtram ou bloqueiam a luz, absorvem ou refletem o som, influenciam a temperatura e o conforto do espaço, e exploram a ilusão ótica, a cor, a textura, a transparência e o movimento como elementos ativos de projeto. Desta forma, em oposição a uma lógica de espaços ascéticos, frequentemente associados à neutralidade e à ausência de estímulos sensoriais, os seus projetos afirmam o têxtil como um meio lúdico, capaz de envolver e transformar a experiência do espaço.
Esta perspetiva aproxima-se do pensamento de Pallasmaa, para quem *"toda a experiência arquitetónica […] é multissensorial."*[269], sendo compreendida simultaneamente através da visão, do tato, da audição e do movimento do corpo no espaço. A experiência não se reduz, portanto, ao campo visual, mas resulta da articulação entre os deferentes estímulos sensoriais.

265. MUSCHAMP, Hebert in OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.010.

266. *Ibidem.*

267. HEUVEL, Dirk van den. *A Choreography of Reciprocities.* In: OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.283.

268. RONALDS, Tim. Restoration Revised. *The Effect of Curtains.* In: OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.102.

269. PALLASMAA, Juhani; HOLL, Steven - ***The eyes of the skin : architecture and the senses.*** West Sussex : John Wiley & Sons Ltd., 2005, p.041.

Deste modo, a presença do têxtil, no trabalho de Petra, participa naquilo que se descreve como uma *"coreografia de reciprocidades"*[270], na medida em que matéria, corpo e ambiente se influenciam mutuamente ao longo do tempo. A luz que incide sobre o elemento têxtil, o som que este absorve, reflete ou produz e o movimento que altera a sua forma, são tudo factores que contribuem para diferentes percepções do espaços. Assim, o têxtil deixa de ser entendido apenas como matéria para se afirmar como um elemento sensorial.
Segundo a própria, *"os têxteis assumem muito papéis; têm muitas funções"*[271], respondendo a necessidades que a arquitetura nem sempre consegue satisfazer por si só. Essa versatilidade resulta, em grande medida, da forma como a artista os seleciona *"cuidadosamente […] tendo em conta as propriedades de reflexão da luz e do som."*[272], o que acaba por se refletir diretamente na experiência perceptiva. Deste modo, os têxteis na atividade criativa de Petra Blaisse não se limitam a cumprir uma função, mas influenciam a perceção, o conforto e a atmosfera, através do toque, da visão e do som, numa arquitetura que *"convida à participação"*[273] e à interação.

Partindo destas premissas, neste capitulo propomo-nos estudar *o têxtil sob a lente de Petra Blaisse*, analisando de que forma este material, simultaneamente funcional e sensorial, contribui para a construção da experiência espacial. Tomamos em consideração as três dimensões sensoriais que se destacam no seu trabalho, na medida em que é através delas que o têxtil atua de forma mais evidente no espaço. No domínio visual, intervém *na construção da perceção*, no auditivo, define *o som do silêncio* e no tátil, estabelece *o limite do conforto*. Ainda que abordadas separadamente, estas dimensões coexistem frequentemente no mesmo elemento têxtil e, consequentemente, no mesmo espaço.

A questão que nos orienta é, portanto, que tipo de experiência sensorial pode o têxtil, enquanto matéria e dispositivo (de projeto), gerar no corpo que habita o espaço.

270. HEUVEL, Dirk van den. *A Choreography of Reciprocities.* In: OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.283.

271. BLAISSE, Petra. *Interview with Petra Blaisse*. In: KRÜGER, Sylvie; HILL, Rachel; HAMANN, Alexander - ***Textile architecture = textile architektur***. Berlin: Jovis Verlag, 2009, p. 010.

272. LUXEMBURG, Renz van. *Undoing Boundaries. Design Issues of Acoustic*. In: OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.220.

273. HEUVEL, Dirk van den. *A Choreography of Reciprocities.* In: OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.283.

Do visual, *a construção da perceção*

"O conceito de que duas pessoas nunca veem exatamente a mesma coisa quando utilizam ativamente os seus olhos numa situação natural é chocante para algumas pessoas porque implica que nem todos os homens se relacionam com o mundo à sua volta da mesma forma."[274]

HALL, Edward T.



[117]

"A primeira impressão humana de um espaço, ao entrar nele, é visual."[275]

A visão resulta da perceção de luzes, cores e formas[276] e permite-nos apreender grande parte da realidade que nos envolve, o que possibilita compreendermos *"o estado físico de muitos materiais [...] [ou] avaliar exibições e recolher informação."*[277] Como refere Edward T. Hall, a quantidade de informação recolhida pelos olhos é extraordinária, tanto a curta como a longa distância, sendo por essa razão, o sentido mais complexo[278] e, segundo Pallasmaa, o mais nobre, cuja perda constitui uma das limitações físicas mais profundas.[279]
Enquanto *"recetor de informação"*[280], o olho organiza, classifica e ordena o mundo que nos rodeia porém, sempre com alguma distância e nunca de forma completamente direta até porque, Pallasmaa escreve, é *"a visão [que nos] separa do mundo."*[281], colocando-nos numa posição de observadores em vez de participantes, contrariamente aos restantes sentidos que implicam contacto e intimidade.
É através deste sentido que compreendemos o espaço, seja pela sua forma, pelos movimentos, pelas atmosferas e, consequentemente, pelos materiais que o compõem. Entre os possíveis, o têxtil destaca-se pelas suas qualidades visuais, capazes de transformar a perceção visual do espaço. O olho consegue, portanto, reconhecer se o material é leve ou flexível, transparente ou opaco, espesso ou fino, volumoso ou delicado, bem como a sua cor, padrão, brilho e movimento, e a forma como filtra, ou não, a luz.
Esta noção torna-se mais clara através da distinção referida em *A Dimensão Oculta*, entre *campo visual* e *mundo visual*. O campo visual corresponde aos estímulos registados pela retina, ao passo que, o mundo visual resulta da interpretação que o cérebro faz desses mesmos estímulos.[282] Neste sentido, a visão não se limita a um ato passivo de receção de informação. Como escreve José Saramago, *"Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara."*[283], sugerindo precisamente que ver implica um nível de atenção e interpretação que ultrapassa o simples ato de olhar. Ver não é apenas receber estímulos, mas interpretá-los e atribuir-lhes significado a partir do que se torna visível no espaço.

É a luz que torna perceptíveis as superfícies, que revela formas e define sombras, condicionando a forma como o espaço é lido.
Existe, contudo, um paradoxo associado à luz, na medida em que se *"a luz revela [também] danifica"*[284], o que torna necessário, segundo Renz van Luxemburg[285], o seu "*controlo, de forma a evitar o encandeamento e otimizar os níveis de iluminação. As cortinas desempenham essa função."*[286] ao controlar ou atrasar esse efeito. [287]

[117] *reinterpretação_* Pavilhão Carlos Ramos, Álvaro Siza Vieira, 1985-89, Porto, Portugal.

274. HALL, Edward T. - ***The hidden dimension.*** New York : Doubleday, 1982, p. 069.

275. LUXEMBURG, Renz van. *Undoing Boundaries. Design Issues of Acoustic.* In: OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.220.

276. HALL, Edward T. - ***The hidden dimension.*** New York : Doubleday, 1982, p.067.

277. *Ibidem*, p.065.

278. *Ibidem.*

279. PALLASMAA, Juhani; HOLL, Steven - ***The eyes of the skin : architecture and the senses.*** West Sussex : John Wiley & Sons Ltd., 2005, p.018.

280. HALL, Edward T. - ***The hidden dimension.*** New York : Doubleday, 1982, p.041.

281. PALLASMAA, Juhani; HOLL, Steven - ***The eyes of the skin : architecture and the senses.*** West Sussex : John Wiley & Sons Ltd., 2005, p.025.

282. HALL, Edward T. - ***The hidden dimension***. New York : Doubleday, 1982, p.066.

283. SARAMAGO, José- ***Ensaio sobre a Cegueira.*** Porto: Porto Editora, 2014, p. 007.

284. OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.244.

285. Engenheiro acústico que colaborou em projetos com o atelier OMA e, consequentemente com Inside Outside.

286. LUXEMBURG, Renz van. *Design Issues of Acoustic.* In: OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.220.

287. A luz, porém, não apenas danifica o espaço e os materiais onde incide mas, contribui também, para o desgaste dos próprios tecidos, afetando a sua cor, textura e durabilidade. Assim, a cortina encontra-se numa posição ambígua já que ao mesmo tempo que protege da incidência luminosa, sujeita-se a essa ação.



[118] Cortina onde se compreende o efeito que o franzido ou a sobreposição podem gerar, na medida em que quando a cortina fina está esticada permitem uma maior transparência e entrada de luz, e quando franzida gera um efeito mais opaco e protetor.

Esta necessidade de controlo de luz, através de cortinas, torna-se particularmente evidente no *Glass Pavilion* do atelier SANNA[288], onde a transparência é o mote do projeto. A fachada integralmente em vidro intensifica a exposição à luz, gerando preocupações específicas. Neste sentido, os curadores desenvolvem uma particular sensibilidade em relação à luz, muitas vezes descrita como "*fobia da radiação ultravioleta"[289],* procurando evitar *"qualquer sombra, cor ou reflexão acidental projetada pelo ambiente"[290],*que possa comprometer as exposições e as coleções.
É precisamente neste ponto que o trabalho de Petra Blaisse é necessário ao projeto, uma vez que o controlo de luz se faz através do recurso a cortinas. Estes dispositivos têxteis de controlo luminoso não se limitam a uma única condição material, na medida que apresentam diferentes níveis de transparência consoante as suas características e função no espaço. Por vezes a artista utiliza *"finas e transparentes"[291]* cortinas, como as voile cinza, outras vezes, em situações específicas, recorre a cortinas mais densas, de carácter blackout, com o intuito de escurecer o espaço.
Neste sentido, as cortinas de Blaisse não eliminam a luz. Ao *"orquestrar a luz"[292]* e a controlar a forma como esta se manifesta no espaço, as cortinas geram sombras e variações de intensidade que influenciam diretamente a perceção espacial. Dada a sua intrínseca flexibilidade, é possível ajustar a densidade das mesmas em função das condições espaciais e luminosas, seja através da posição, da sobreposição de camadas ou até do grau de pregas que, quando esticado, aumenta a transparência e a entrada de luz, e, quando franzido, produz um efeito mais opaco e protector.[293]
No Glass Pavilion, é precisamente através destas propriedades que se cria um jogo de luz e sombra, produzindo uma iluminação que deixa de ser uniforme e passa a assumir diferentes intensidades ao longo do espaço. Este variação é, assim, explorada por Blaisse como forma de intensificar a experiência espacial.
A premissa da artista de que é possível *"combinar a beleza dos têxteis com o desempenho técnico."[294]* é igualmente assumida pelos arquitetos japoneses que reconhecem esta potencialidade, *"parec[endo] totalmente entusiasmados e encantados"[295]* com a solução.

Importa ainda referir que, a fachada ao ser totalmente em vidro, faz com que a cortina assuma um papel determinante não só no interior, mas também na forma como o edifício se apresenta ao exterior, ao tornar-se visível através da fachada. Ao aproximar-se do pavilhão, o observador não se depara apenas com uma superfície fixa e transparente, mas com um *"elemento intermédio que reflete, filtra e se move"[296],* as cortinas de Blaisse.
Assim, é possível afirmar que a perceção do espaço, sob o efeito das cortinas, não se esgota no efeito da luz, o que se alinha com a ideia de Blaisse de que "*é possível resolver quase todos os problemas com tecidos."[297]* Para além de filtrar a luz, as cortinas participam na construção da imagem do edifício, alterando a leitura da fachada, onde cores, formas e movimento, assumem um papel determinante.

Em contextos onde não existe luz natural, ou onde o seu efeito não é determinante, a cortina assume outras funções na construção da perceção visual. Nalgumas situações, onde se revela necessário *"uma linguagem de exagero para transmitir as intenções."[298],* recorre-se a *elementos contundentes[299]*, como as cores intensas. A experiência espacial está, nestes casos, intrinsecamente associada ao efeito da cor.

288. Glass Pavilion, SANAA, Toledo, USA. 2002-2005. Cliente: Toledo Museum of Art.
Blaisse projeta um conjunto de cortinas para organizar e dividir o espaço, controlar a entrada de luz e para proteção solar e filtragem de raios UV.

289. BLAISSE, Petra. *Invisible Presence. The Glass Pavilion, Toledo, USA*. In: OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.020.

290. *Ibidem.*

291. *Ibidem,* p.025.

292. *Ibidem*, p.032.

293. *Ibidem*, p. 025.

294. *Ibidem*, p. 026.

295. *Ibidem.*

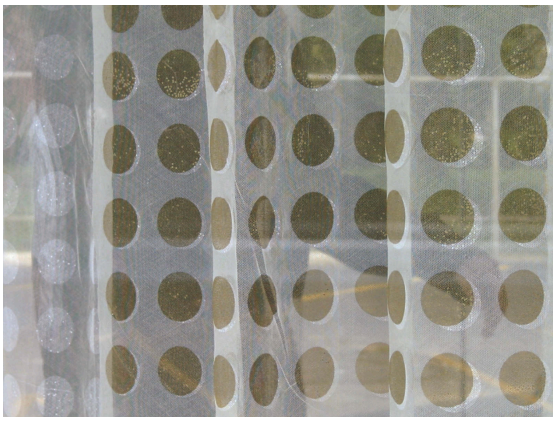
296. *Ibidem*, p.032.

297. *Ibidem*, p.024.

298. BLAISSE, Petra. *Restoration Revised. Hackney Empire Theatre.* In: OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.079.

299. *Ibidem.*

[119]





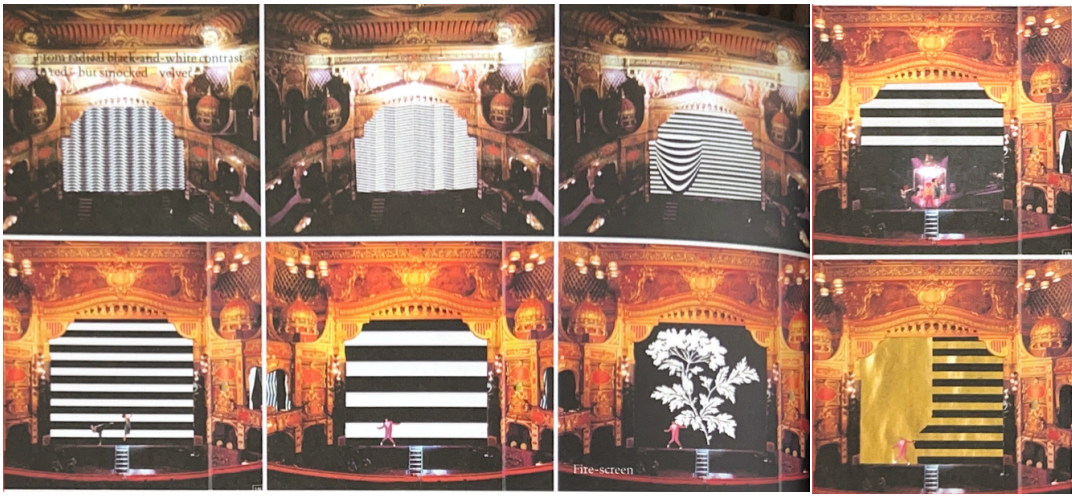
[120]



[121]

[119] - [120] A fina e elegante cortina que envolve a sala de estar oval. A cortina de tule branco possui, virado para o exterior, pontos brancos serigrafados e, virado para o interior, pontos dourados que estão ligeiramente deslocados dos brancos. Ou seja, o tecido tem duas camadas visuais diferentes onde os pontos do interior e do exterior não coincidem.

[121] Cortinas mais densas com revestimento metálico no lado exterior que permitem refletir a radiação solar regulando, assim, a luz.



"A partir das cortinas e trabalhos interiores de Petra Blaisse […] consigo ver o seu forte interesse por qualidades espaciais que vêm da cor."[300]

A cor constitui um estímulo importante no trabalho de Petra Blaisse, sendo entendida pela artista como um *"tema puramente emocional"*[301]. A sua percepção não é universal, uma vez que a cor é interpretada de forma diferente por cada indivíduo, sendo influenciada pela educação, pelo meio e pelo contexto cultural em que este se insere, o que reforça o seu carácter subjectivo.[302] Neste sentido, Blaisse afirma que o uso da cor nos espaços pode não ser consensual, existindo *"alergias cromáticas particulares."*[303]

A importância da cor no trabalho de Petra Blaisse torna-se evidente no restauro do *Teatro Hackney Empire*[304], onde a artista explora as diferentes possibilidades da cor como meio de manipulação do espaço.
O projeto de restauro foi marcado por uma *"amnésia interior."*[305], no sentido de não existir qualquer tipo de informação sobre o interior original do edifício. Perante este cenário, Blaisse, responsável pelo desenho das cortinas, questiona se deveria *"regressar ao passado agarrando-se a ele, basicamente imitando-o"*[306] ou, contrariamente, *"orientar o Hackney para o futuro"*[307] através de uma linguagem visual menos convencional e contrastante. Este dilema refletiu-se no desenho da *cortina de proscénio*[308], de onde resultaram diferentes propostas para o mesmo elemento. [309]
Uma das soluções, a preto e branco com riscas horizontais, introduzia uma linguagem abstrata, onde o contraste permitia que as riscas brancas assumissem a cor da luz projetada, transformando a cortina num elemento variável, quase *camaleónico*[310]. Outras hipóteses testaram intensidades e cores distintas, desde versões em *"verde lima, amarelo chinês, castanho Rembrandt e azul russo"*[311]. Contudo, o cliente não se deixou convencer por estas propostas *"chocantes [e] desafiantes"*[312], mantendo a preferência por uma solução tradicional de cortina de proscénio, não havendo, portanto, escapatória ao vermelho e dourado.[313]
Perante esta limitação, a questão deixou de ser que cor utilizar, passando a centrar-se em como *"atacar "o vermelho e dourado?"*[314]. O estudo incidiu sobre nuances, intensidades e relações, como *"que tonalidade de vermelho para a grande superfície? Que vermelho para o lambrequim? Que tipo de brilho dourado?."*[315] A cor tornou-se, assim, um instrumento de definição do espaço.

300. BALMOND, Cecil. *Dialectics of the Tangible and the Intangible*. In: OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.406.

301. BLAISSE. Petra. *Undoing Boundaries. Seattle Central Library, Seattle, USA*. In: OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.200.

302. *Ibidem*.

303. *Ibidem*.

304. Teatro Hackney Empire, intervenção de Tim Ronalds Architects, Londres, Reino Unido, 2000-2005.
Petra Blaisse projeta a cortina de proscénio e, ainda, desenvolve diferentes cortinas para os novos anexos do teatro.

305. BLAISSE, Petra. *Restoration Revised. Hackney Empire Theatre*. In: OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.075.

306. *Ibidem*, p.076.

307. *Ibidem*. p.075.

308. Cortina de proscénio, ou cortina de boca, *refere-se à cortina* que separa o palco da plateia num teatro de palco italiano.

309. O arquiteto, Tim Ronalds, impôs a Blaisse que se estabelecesse uma relação de harmonia com os restantes elementos da sala, a saber, os estofos de veludo vermelhos, paredes, tetos e decorações, não sendo, por isso, admissível disparidade entre as cores destes.

310. BLAISSE, Petra. *Restoration Revised. Hackney Empire Theatre*. In: OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.076.

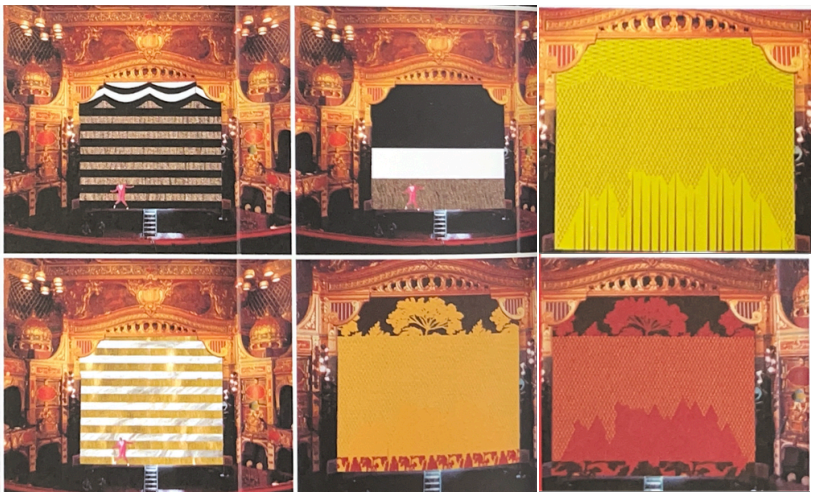
311. *Ibidem*, p.081.

312. *Ibidem*, p.078.

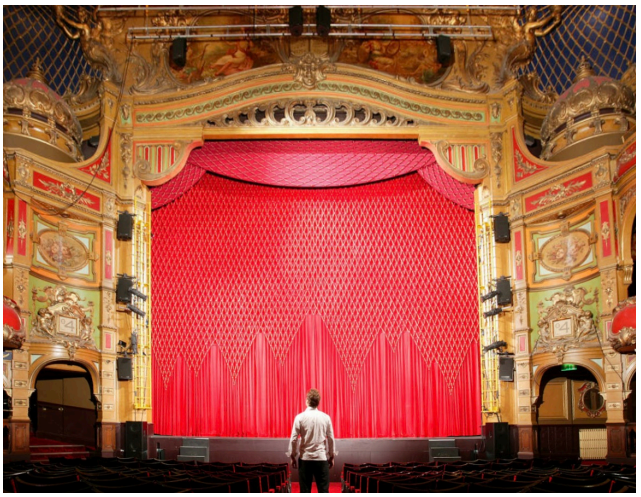
313. *Ibidem*, p.081.

314. *Ibidem*.

315. *Ibidem*.



[122]



[123]

[122] Contraste entre as várias abordagens opostas com várias cores, formas e feitios, apresentadas por Blaisse, para a cortina de proscénio do *Teatro Hackney Empire*. Compreendemos, portanto, que a cor e o padrão foram os instrumentos de trabalho de Blaisse. A cor não é, de forma alguma, uma propriedade fixa, pois o seu efeito está dependente de um conjunto de variáveis, como o ambiente, a incidência de luz, a escala da superfície e o volume envolvente. Mais do alterar a cor em si, estes fatores alteram a foram como é percepcionada, tornando-a mais intensa ou suave.

[123] Proposta final apresentada por Blaisse, uma aposta segura, pois todas as outras "chocantes" soluções poderiam resultar numa perda da identidade do teatro.



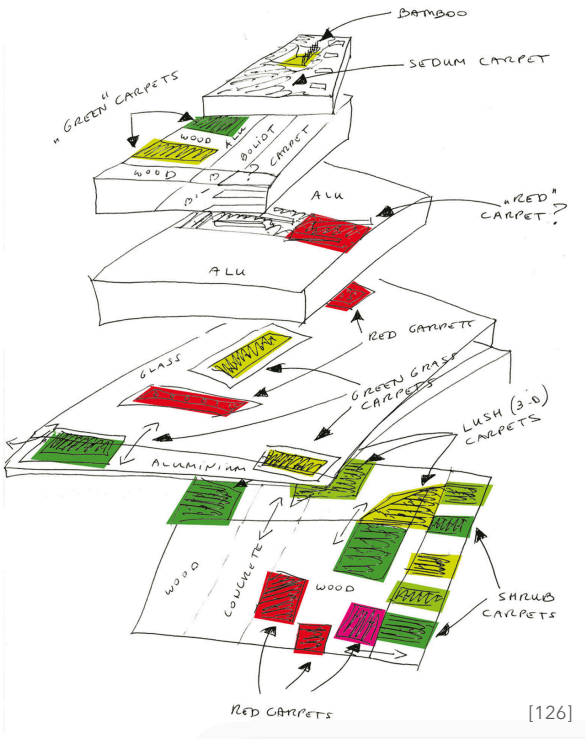
[124]



[125]

[124] Solução da cortina repleta de folhos com riscas horizontais pretas e brancas.

[125] Colagem de referências associadas ao padrão *riscas*. Presentes em diferentes contextos e escalas, as riscas atuam como um elemento capaz de alterar a percepção visual através da repetição, do contraste e da cor.



[126]

Blaisse assume, ainda, que a cor é entendida como *"uma ferramenta atrativa [...] [para alcançar] um ambiente envolvente e energético"*[316]. Esta conceção da cor como elemento ativo no espaço é particularmente evidente no projeto para a Biblioteca Central de Seattle[317], no qual Inside Outside foi responsável pelo desenho dos tapetes e da cortina para o auditório, pelo projeto paisagístico das praças e áreas envolventes, bem como pela consultoria relativa os materiais e acabamentos interiores.

Uma biblioteca é, segundo a artista, *"um lugar onde todos se sentem bem-vindos e em casa, onde qualquer pessoa – desde idosos a crianças pequenas, desde sem-abrigo a esquizofrénicos – pode ir para abrigo, aprendizagem e inspiração."*[318]
Perante esta diversidade de utilizadores e usos, os elementos desenvolvidos por Blaisse para o interior, na sua grande maioria tapetes, definem diferentes áreas destinadas a sentar, ler e relaxar ou servir como ponto de encontro.
Mais do que o objeto em si, é através da cor que estes definem as diferentes áreas, no sentido de que cada uma possui a sua respetiva cor. Deste modo, "*os tapetes criam uma trajetória informal pelo edifício"*[319], orientando o utilizador de forma intuitiva, ao dar cor e direção ao plano do chão.
Para além de organizar o espaço, a cor introduz uma dimensão sensorial e visual, na medida em que *"os tapetes tornam-se jardins e os jardins tornam-se tapetes"*[320].
A intenção de Blaisse é que estes tapetes substituam os vasos de plantas que por norma se encontram espalhados nos edifícios públicos, muitas vezes *"poeirentos e tristes."*[321], mantendo o seu efeito visual mas sem os inconvenientes associados.
Porém, o processo de produção acabou por limitar a ideia inicial da artista, ao restringir o número de cores possíveis, o que obrigou a uma simplificação cromática.

316. BLAISSE. Petra. *Undoing Boundaries. Seattle Central Library, Seattle, USA.* In: OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.203.

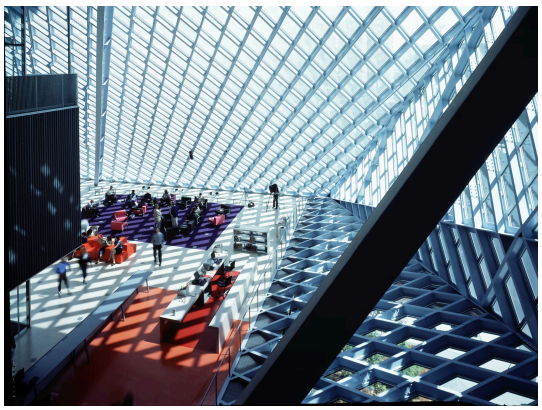
317. Biblioteca Central de Seattle, OMA + LMN Architects, Seattle, EUA, 2000-2005.
Petra trabalha a partir da ideia de continuidade entre interior e exterior. Projeta a paisagem envolvente e, no interior, desenvolve os tapetes e a cortina do auditório, prolongando a lógica da paisagem no espaço construído.

318. BLAISSE. Petra. *Undoing Boundaries. Seattle Central Library, Seattle, USA.* In: OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.194.

319. *Ibidem*, p.203.

320. *Ibidem.*

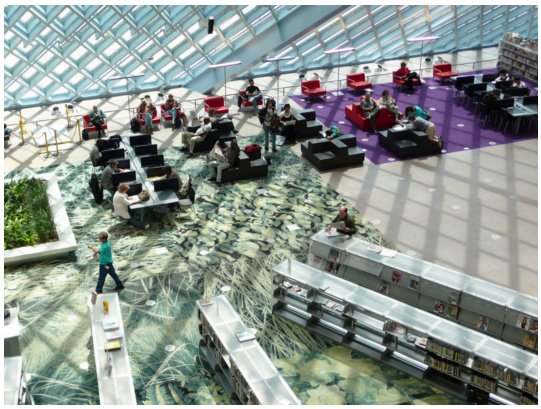
321. *Ibidem.*



[127]



[128]



[129]

[126] Esquisso da artista que representa a distribuição dos tapetes e consequentemente das suas cores, ao longo do edifício. Cada cor está associada a um espaço especifico, dedicado ou à leitura, ou ao trabalho ou ao convívio.

[127] - [129] *"Os tapetes criam uma trajetória informal pelo edifício"*, orientando o utilizador de forma intuitiva, e é a cor que auxilia a divisão dos vários momentos da biblioteca.

[130] *"Os tapetes tornam-se jardins e os jardins tornam-se tapetes"* e, simultaneamente separam e duvidem áreas.



[130]



[131]



[132]

Contudo, a cor no trabalho de Blaisse não se define apenas pela sua intensidade. Em certos contextos, a cor pode ser reduzida ou quase anulada, dando lugar a soluções onde os materiais se aproximam de uma condição incolor ou neutra. Nesses casos *"os efeitos espaciais seriam gerados apenas pela estrutura e escala, pela luz, peso e movimento."*[322] Assim, compreendemos que o trabalho de Blaisse gera, sobretudo, efeito visual onde *"em alguns toda a ênfase está na cor e na imagem; noutros tudo é sobre estruturas sem cor e véus invisíveis"*[323]

No Kunsthal[324], em Roterdão, esta abordagem torna-se evidente. A cortina projetada por Blaisse não se afirma pela sua cor, mas pela forma e pelo comportamento no espaço.

Blaisse projeta uma cortina em espiral para o auditório do Kunsthal que, ao contrário do teatro Hackney Empire, onde separa palco e público, ou do Glass Pavillion, onde reveste a fachada de vidro filtrando a luz, se desenvolve no interior do espaço e é capaz de enquadrar não só o palco mas também o público.

A cortina em espiral é composta por duas camadas, ambas visíveis. Pelo interior reconhece-se um tecido de fibra de vidro prateado, de brilho suave, que absorve todas as cores do ambiente, podendo funcionar, inclusive, como uma tela de projeção. No exterior, apresenta-se como um veludo preto que se afirma como um plano opaco, quase como a ideia de uma parede exterior. [325]

A cortina, quando recolhida, envolve uma das colunas estruturais de betão e, ao desenrolar-se, circunda o auditório, redefinido a sua organização espacial. O seu movimento resulta num *"espaço de interação constante"*[326]

"Como referido, para além do movimento, a noção de limite é essencial para compreender o trabalho de Blaisse. Nos seus projetos, os limites não são meros dispositivos de separação; […] estes limites são frequentemente dinâmicos e mutáveis."[327]

Contudo, a cortina do Kunsthal faz muito mais do que enquadrar. Este dispositivo é *"exemplo de quão inovadoras as cortinas de Blaisse podem ser"*[328], não se limitando a apenas ser um *"objeto de observação."*[329], mas atuando e estendendo-se a outras formas de experiência no espaço.

322. BLAISSE. Petra. *Curtain as Architecture. Casa da Música, Porto, PT.* In: OTA, Kayoko- ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.365.

323. BLAISSE. Petra. *Undoing Boundaries. Seattle Central Library, Seattle, USA*. In: OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.208.

324. Kunsthal, OMA, Roterdão, Países Baixos, 1999. Para este museu, Inside Outside projeta as cortinas do auditório e contribui na definição dos acabamentos interiores.

325. INSIDE OUTSIDE- ***Kunsthal, Rotterdam***, s.d.

326. HEUVEL, Dirk van den. *A Choreography of Reciprocities.* In: OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.281.

327. *Ibidem.*

328. HILL, John- ***More Than Curtains.*** World- Architects, 2024.

329. HEUVEL, Dirk van den. *A Choreography of Reciprocities.* In: OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.282.



[133]



[134]

[131] - [132] A cortina do Kunsthal que é capaz, então de desenhar o perímetro do auditório, definindo o espaço. Um exemplo de uma cortina que *"torna a gravidade visível"* dado que, ao invés de definir o ambiente através da cor, a sua expressão constrói-se através do movimento.

[133] A cortina é designada por "Noise Dress" pois, quando recolhida, envolve-se na coluna de betão, assumindo a forma de um vestido.

[134] O carril de aço que permite esta forma em espiral foi integrado na cofragem antes da betonagem da cobertura, *"é verdadeiramente parte da arquitetura"*.

Do auditivo, *o som do silêncio*

"A visão isola, enquanto o som incorpora; a visão é direcional, enquanto o som é omnidirecional. O sentido da visão implica exterioridade, mas o som cria uma experiência de interioridade. Eu observo um objeto, mas o som aproxima-se de mim; o olho alcança, mas o ouvido recebe. Os edifícios não reagem ao nosso olhar, mas devolvem os nossos sons aos nossos ouvidos."[330]

PALLASMAA, Juhani.



[135]

"A acústica de um espaço refere-se à sensação do som ao atingir o ouvido. Por outras palavras, a acústica é uma questão de som, o resultado de ondas sonoras interferentes que são refletidas ou absorvidas ao atingir uma superfície." [331]

A audição é essencial na forma como experienciamos e compreendemos o espaço. Mesmo na ausência de estímulos visuais, o som dá forma à experiência, permitindo interpretar as dimensões, a materialidade e a presença ou atividade que nele ocorre. Neste sentido, como refere Zumthor "*cada espaço funciona como um instrumento grande [que] coleciona, amplia e transmite os sons."[332],* sugerindo que cada espaço possui a sua própria experiência sonora.
Essa experiência resulta, sobretudo, de uma relação interativa entre o som e os materiais que compõem o espaço. O têxtil, neste contexto, afirma-se como um meio capaz de influenciar diretamente a forma como o som se comporta no ambiente.

[135] *reinterpretação_* Auditório Fernando Távora, FAUP, Álvaro Siza Vieira, 1985-96, Porto, Portugal.

330. PALLASMAA, Juhani; HOLL, Steven - ***The eyes of the skin : architecture and the senses.*** West Sussex : John Wiley & Sons Ltd., 2005, p.059.

331. LUXEMBURG, Renz van. Undoing Boundaries. Design Issues of Acoustic. in OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.220.

332. ZUMTHOR, Peter - ***Atmosferas : entornos arquitectónicos : as coisas que me rodeiam.*** Trad. Astrid Grabow. Barcelona : Gustavo Gili, 2006.p 029.

Antes de tudo, o têxtil, por si só, não apenas molda o ambiente sonoro, como também é capaz de o produzir. À partida, trata-se de um material silencioso, porém o movimento quotidiano de uma cortina, seja pelo toque da mão, pelo sopro do vento ou por mecanismos, pode transformá-lo numa experiência sonora. As suas características físicas, como a densidade, a espessura e o peso, influenciam o som produzido, sendo que elementos têxteis leves geram sons mais suaves, enquanto elementos mais rígidos produzem sons mais secos e definidos.

O som resulta de pequenas ações que, em conjunto, formam aquilo que ouvimos. Como exemplifica Chris Dercon, citando Leibniz, *"quando se ouve o som do mar à distância, não se distingue o que cada onda faz, embora cada onda tenha um efeito nos nossos ouvidos."*[333] Esta lógica aplica-se igualmente ao tecido, uma vez que, quando uma cortina se movimenta, cada dobra vibra e cada contacto produz um som mínimo, porém não ouvimos esses elementos separadamente, apenas o conjunto como um todo.

Contudo, o som produzido por uma cortina pode não apenas ser uma consequência do seu movimento e ser o resultado da intenção. A cortina "*Noise Dress",* projetada por Petra Blaisse para o Kunsthal Rotterdam, exemplifica esta ideia, na medida em que para além do som intrínseco ao seu movimento, a cortina gera som de forma intencional, no caso ao incorporar um sistema acústico. Este efeito consiste na integração de altifalantes distribuídos de forma regular ao longo do tecido, permitindo que *"o espaço formado pela cortina fosse também acústico."*[334]

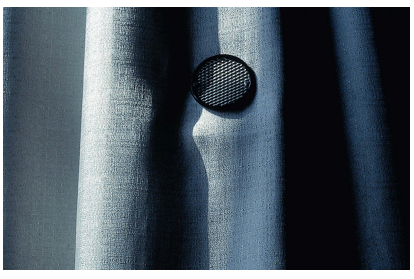
333. DERCON, Chris. The Limits of the World are also its Limits. In: OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.050.

334. INSIDE OUTSIDE- ***Kunsthal, Rotterdam***, s.d. Disponível em: https://www.insideoutside.nl/Kunsthal-Rotterdam.



[136]

[136] - [137] Sistema de altifalantes distribuídos de forma regular ao longo da cortina, concebidos para difundir uniformemente os tons agudos no espaço. Blaisse escreve que atualmente já não existem, tendo sido removidos em substituições posteriores da cortina, frisando a efemeridade dos têxteis.



[137]

"Pergunte a um transeunte como melhorar a acústica de um espaço. Nove em cada dez aconselharão o uso de cortinas."[335]

O têxtil, quando aplicado ao espaço, mais do que produzir som, é capaz de o modificar, não no sentido de o eliminar, mas de o regular, reduzindo o eco, suavizando ruídos e evitando uma reverberação excessiva, resultando em ambientes mais silenciosos e acusticamente confortáveis.
Neste contexto, o silêncio não significa ausência de som, mas um equilíbrio entre os elementos que o produzem e aqueles que o controlam, aproximando-se daquilo que se pode entender como o *som do silêncio*. Esta ideia é reforçada por Zumthor, que afirma que "*os edifícios soam sempre"*[336], ou seja, não existe silêncio absoluto pois existe uma resposta acústica própria, ainda que por vezes quase imperceptível.

É neste contexto de procura por ambientes acusticamente confortáveis que se reconhece a Biblioteca Central de Seattle, onde o tecido assume um papel importante na forma como o som é transformado e controlado. Neste projeto, o contributo do atelier Inside Outside estende-se ao desenho dos tapetes distribuídos pelas diferentes áreas da biblioteca e à cortina do auditório.
O tratamento do piso, através dos tapetes, é essencial para a acústica, pois ao revestirmos superfícies com têxteis estas tornam-se menos suscetíveis à formação de ecos, o que resulta numa experiência mais confortável para o visitante e num espaço mais adequado à necessidade de silêncio própria de uma biblioteca.
Por sua vez, a cortina do auditório funciona como *"uma verdadeira ferramenta acústica"*[337] evidenciando a versatilidade funcional das cortinas de Blaisse, através do desenvolvimento de uma cortina de dupla camada em que cada face responde a diferentes frequências sonoras.

"Na acústica, distinguem-se três tipos de absorção sonora. […] Materiais porosos absorvem os sons agudos. Cortinas pesadas de veludo comportam-se como materiais porosos. Materiais plásticos esticados podem comportar-se como painéis de absorção de baixas frequências." [338]

Blaisse explora estas propriedades através de uma cortina cuja forma em S permite que ambas as faces sejam usadas conforme as necessidades do espaço, uma vez que quando voltada para o público, a face da camada têxtil pesada e plissada, permite a absorção sonora de altas frequências, ao passo que o verso, um forro plástico espesso, funciona como pano de fundo, que reflete o som.[339]

335. LUXEMBURG, Renz van. *Undoing Boundaries. Design Issues of Acoustic*. In: OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.220.

336. ZUMTHOR, Peter- ***Atmosferas : entornos arquitectónicos : as coisas que me rodeiam.*** Trad. Astrid Grabow. Barcelona : Gustavo Gili, 2006.p 029.

337. LUXEMBURG, Renz van. *Undoing Boundaries. Design Issues of Acoustic*. In: OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.220.

338. *Ibidem.*

339. BLAISSE. Petra. *Undoing Boundaries. Seattle Central Library, Seattle, USA*. In: OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.204.



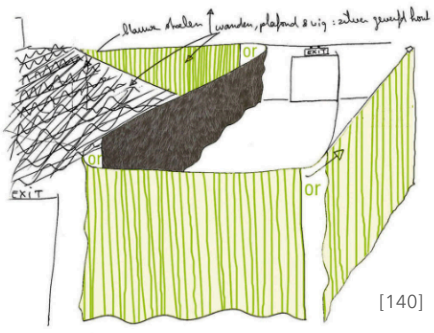
[138]



[139]

[138] - [139] Cortina acústica do auditório da Biblioteca Central de Seattle. A forma em S torna visível a alternância entre as suas duas superfícies que regulam o comportamento sonoro do espaço.

[140] Esquisso da autoria de Petra Blaisse, através do qual se reconhece o funcionamento da cortina e a relação entre as suas duas faces.



[140]

Ao contrário da visão, entendida como o *"sentido do observador solitário"*[340], a audição estabelece uma condição partilhada, "*cria ligação e solidariedade."*[341] Num espaço de concerto, a experiência sonora não é individual, mas coletiva na medida em que a música envolve todos os presentes, assim como o aplauso também o faz, construindo uma perceção comum. Na Casa da Música[342], esta dimensão torna-se particularmente evidente.

Desenvolvidas por Petra Blaisse e pelo atelier Inside Outisde, as onze cortinas distribuídas pela Sala Suggia, Sala 2 e salas de ensaio, não se limitam à construção da perceção visual, contribuindo também, em alguns casos, para a otimização acústica das diferentes salas.

Na sala Suggia, foi definido um sistema de três camadas de cortinas em cada uma das fachadas, uma atrás da orquestra e outra atrás dos lugares do público, que podem ser usadas individualmente ou em conjunto. Entre estas importa destacar as cortinas blackout/acústicas, enquanto elementos *"pesad[o]s e poros[o]s"*[343], capazes de bloquear a luz e, simultaneamente, absorver o som. Estas cortinas são compostas por duas camadas, onde a face interior, em lã espessa, é responsável pela absorção acústica, e a camada exterior, em material denso, impede a entrada de luz natural. Percebe-se, assim, que a complementaridade de ambas as faces contribui para o conforto do espaço.

Contudo, este conforto acústico não foi atingido de imediato, uma vez que, após a inauguração, foi necessário proceder a ajustes nestes *"dispositivos de correção acústica"*[344], algo que, segundo o arquiteto Jorge Carvalho, é normal, uma vez que muitos aspetos da sala só se revelam com o seu uso e funcionamento. Nesse sentido, Renz van Luxemburg, responsável pelos testes de som, admite que a sonoridade perfeita da sala não é fixa e que se *"vai moldando à medida dos espectáculos que acolhe."*[345], podendo levar anos a afinar.

Esta relação entre tecido e som prolonga-se na Sala 2, ainda que através de uma lógica distinta da Sala Suggia. Aqui, as cortinas assumem-se mais explicitamente como dispositivos móveis e graduais de modulação acústica, integrando-se na própria dinâmica do espaço. Como Blaisse afirma *"as cortinas que fizemos para esta sala são mesmo cortinas"*[346], na medida em que deslizam, recolhem-se, ajustam-se, penduram-se em calhas, fazem pregas, movem-se e são suaves e ondulantes. Entre as diferentes camadas, destaca-se a cortina de veludo cinzenta, cuja materialidade pesada e plissada *"absorve som em graus ajustáveis, dependendo de até onde a cortina é movida no espaço"*[347], permitindo adequar o comportamento acústico às diferentes situações. A esta soma-se a camada mais leve, um *"voile com bandas de choucroute"*[348] que, não elimina o som mas redistribuiu-o, contribuindo para um campo sonoro mais homogéneo e evitando reflexões acústicas da parede de vidro ondulado.

Nas salas de ensaio, por sua vez, as cortinas respondem essencialmente a exigências acústicas. Produzidas em sarja de lã, um material pesado e aberto, funcionam como superfícies altamente absorventes, permitindo um controlo preciso do som nestas salas.

Deste modo, os elementos têxteis da Casa da Música confirmam, assim, a premissa de Blaisse de que *"a cortina já não segue a arquitetura, mas cada vez mais forma a sua própria arquitetura."*[349], evidenciando aquilo que designa por *"emancipação da cortina"*[350]. A matéria oferece, portanto, possibilidade de controlar a perceção visual e a experiência sonora, mas também outras experiências que, de forma mais ou menos direta, se articulam com estas dimensões.

340. PALLASMAA, Juhani; HOLL, Steven - ***The eyes of the skin : architecture and the senses.*** West Sussex : John Wiley & Sons Ltd., 2005, p.049.

341. *Ibidem.*

342. Casa da Música, OMA, Porto, Portugal, 1999-2004. Inside Outside desenvolve cortinas acústicas, blackouts, controlo solar e de filtro de vista. Contribui, também, na definição dos acabamentos interiores e exteriores.

343. BLAISSE. Petra. Curtain as Architecture. Casa da Música, Porto, PT. In OTA, Kayoko- ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.369.

344. CARVALHO, Jorge **In:** LOPES, Joana Marques- ***Casa da Música fecha as portas para melhorar acústica.*** Público. 2005.

345. LUXEMBURG, Renz van **In:** LOPES, Joana Marques- ***Casa da Música fecha as portas para melhorar acústica.*** Público. 2005.

346. BLAISSE. Petra. *Curtain as Architecture. Casa da Música, Porto, PT.* In: OTA, Kayoko- ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.392.

347. *Ibidem.*

348. *Ibidem.*

349. BLAISSE, Petra In: ***Curtain Call.*** NOOK Magazine Transparency, 2024. Disponível em: https://bni.nl/nieuws/curtain-call-nook-interview-petra-blaisse/.

350. BLAISSE, Petra. *Interview with Petra Blaisse* In: KRÜGER, Sylvie; HILL, Rachel; HAMANN, Alexander - ***Textile architecture = textile architektur.*** Berlin: Jovis Verlag, 2009, p.010.



[141]

[141] Na Sala Suggia, as cortinas blackout/acústicas encontram-se em ambos os lados da sala, variando apenas na expressão da superfície voltada para o interior. Atrás da orquestra, a lã surge em branco, podendo funcionar como ecrã de projeção, como é possível observar na imagem, enquanto que atrás do público se apresenta em preto mate, absorvendo luz e intensificando a perceção de profundidade do espaço.

[142] - [143] Cortinas da Sala 2 da Casa da Música.

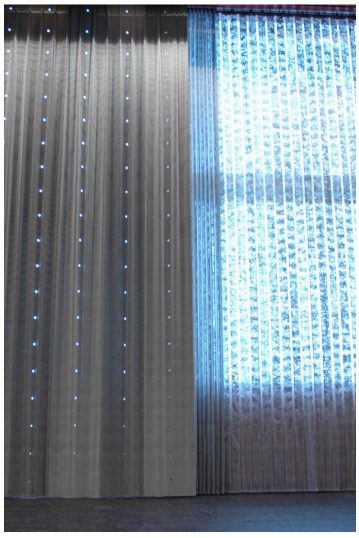
[144] - [145] As cortinas das Salas de Ensaio possuem a particularidade de, na parte superior, possuírem pequenas aberturas circulares que permitem aos visitantes e técnicos ver o interior da sala, mesmo que estas estejam corridas. Também na parte inferior das mesmas é possível observarmos uma faixa transparente que revela o que acontece do outro lado sala, facilitando a organização e circulação durante os ensaios.



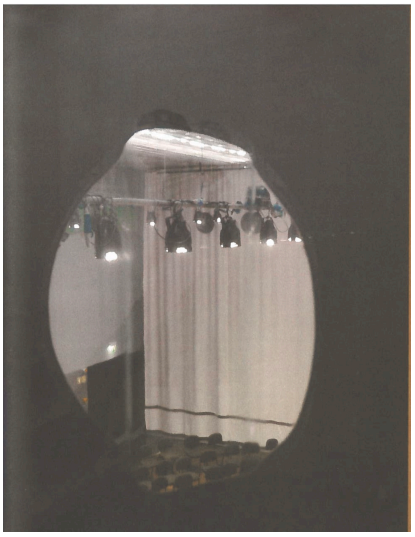
[144]



[142]



[143]



[145]

Do tátil, *o limite do conforto*

"Textura, [...], é avaliada e apreciada quase inteiramente pelo tato, mesmo quando é apresentada visualmente. Com poucas exceções [...], é a memória das experiências táteis que nos permite apreciar a textura."[351]

HALL, Edward T.



[146]

"As mãos são os olhos do escultor, mas também são órgãos do pensamento. […] cada movimento da mão transporta[-o] consigo."[352]

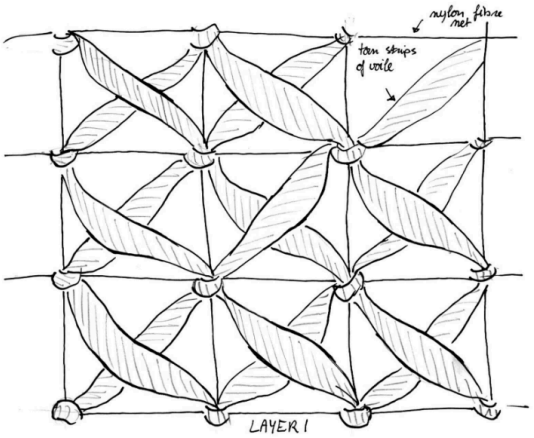
À semelhança do escultor, também o trabalho manual ocupa um lugar central na prática de Petra Balisse e do seu atelier. O trabalho têxtil implica uma abordagem profundamente tátil e experimental, desenvolvida através da manipulação direta da matéria e de sucessivos processos de tentativa-erro. Como Blaisse refere *"as experiências e modelos são feitos com o material final real, quer a escala seja 1:50 ou 1:1."*[353], permitindo que o elemento têxtil seja continuamente ajustado ao longo do processo, na procura da escala e densidade adequadas. Esta é uma condição que contrasta com a prática arquitetónica, em que o betão é fundamentalmente substituído pelo cartão.

[146] *reinterpretação_* Unidade de Habitação de Marselha, Le Corbusier, 1947-52, Marselha, França.

351. HALL, Edward T. - ***The hidden dimension***. New York : Doubleday, 1982, p. 062.

352. PALLASMAA, Juhani; HOLL, Steven - ***The eyes of the skin : architecture and the senses.*** West Sussex : John Wiley & Sons Ltd., 2005, p.056.

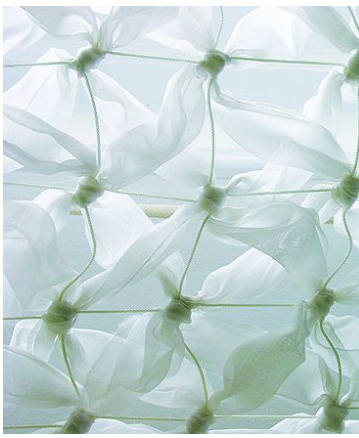
353. BLAISSE. Petra. *Curtain as Architecture. Casa da Música, Porto, PT.* In: OTA, Kayoko- ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.378.



[147]



[148]



Na Casa da Música, para a Sala Suggia, Petra Blaisse desenvolve uma peça têxtil de grande escala, cujo conceito se aproxima da ideia de um véu de renda, mas com uma ligeira reinterpretação.[354] Para alcançar o efeito rendilhado pretendido, Blaisse recorre a um processo manual, desenvolvido através de sucessivos ajustes sobre a própria matéria.

A solução encontrada pela artista passa pelo uso de um voile fino e transparente, *"um tecido insípido que, através da manipulação, adquire um caráter completamente diferente."*[355] Inicialmente consideraram ser viável tricotar o material, porém, a artista afirma que *"o tricô nunca seria suficientemente estável à escala pretendida."*[356]

Perante esta instabilidade, recorreu-se a uma estrutura-base, onde bandas de voile são manualmente entrelaçadas em redes de pesca resistentes e de grande escala. Como o atar dos nós varia de pessoa para pessoa, tudo tinha de ser *"meticulosamente orquestrado"*[357], e por isso os nós eram frequentemente refeitos sempre que estivessem demasiado soltos, esticados ou irregulares em relação aos restantes. Como Blaisse afirma, tratou-se de *"uma verdadeira operação militar!"*[358] que resultou numa cortina com milhares de nós manuais.

Neste sentido, compreende-se que a textura da cortina não resulta das propriedades do voile, mas do modo como este foi manipulado e trabalhado. Por vezes uma ação mínima gera um efeito dramático[359], no caso, o simples gesto de atar nós introduziu irregularidade na superfície, transformado o que eventualmente seria um plano contínuo numa estrutura tridimensional.

"Sinto que [Petra Blaisse] está a explorar a terceira dimensão. O tecido ganha aspetos de volume através da sua própria intuição.
Se o tecido for apenas usado como superfície, permanece um padrão literal […]. Quando o trabalho se torna volumétrico ou começa a definir volumes […], então torna-se verdadeiramente dinâmico."[360]

Esta solução para a Sala Suggia surge como resposta às exigências espaciais e funcionais do projeto. O objetivo desta cortina é atuar essencialmente como um *filtro de vista*, regulando a relação entre interior e exterior. Contudo, a necessidade de manter essa permeabilidade visual, associada ao uso variável do elemento têxtil, impede que a cortina assuma qualquer tipo de função acústica. Neste sentido, Blaisse desenvolve esta *"estrutura leve e aberta"*[361], manualmente entrelaçada, que permite controlar a densidade do voile e criar vazios na superfície têxtil, evitando a absorção sonora.

A textura não constitui, portanto, apenas uma qualidade visual ou tátil, mas o próprio meio através do qual determinadas condições espaciais se tornam possíveis. É precisamente através da capacidade de manipulação do têxtil que o material adquire a possibilidade de se ajustar e se transformar em função das necessidades do espaço.

354. BLAISSE. Petra. *Curtain as Architecture. Casa da Música, Porto, PT.* In: OTA, Kayoko- ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.374.

355. *Ibidem,* p.378.

356. *Ibidem.*

357. *Ibidem.*

358. *Ibidem.*

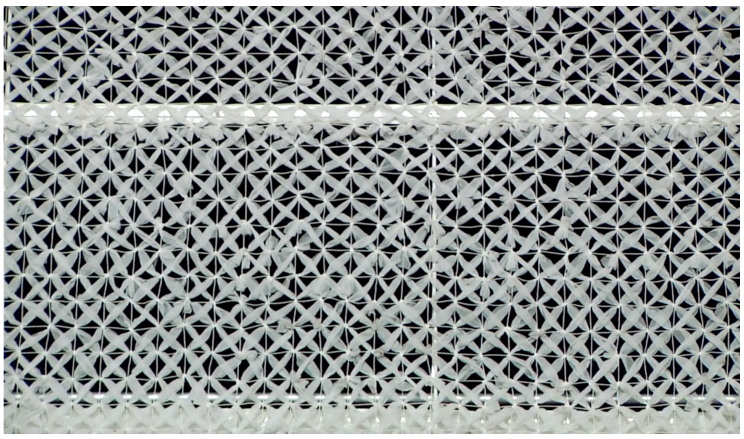
359. BLAISSE, Petra. *Invisible Presence. The Glass Pavilion, Toledo, USA.* In: OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.025.

360. BALMOND, Cecil. *Dialectics of the Tangible and the Intangible.* In: OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.407.

361. BLAISSE. Petra. *Curtain as Architecture. Casa da Música, Porto, PT.* In: OTA, Kayoko- ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.374.



[149]



[150]



[151]



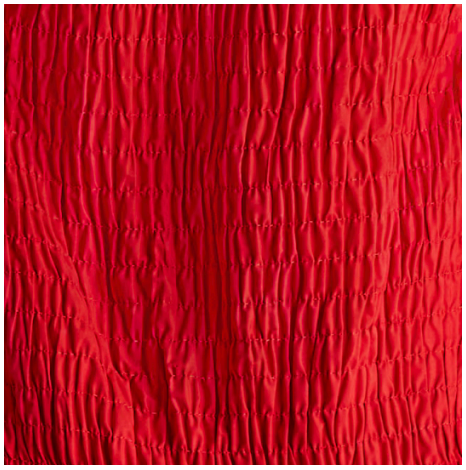
[152]



[153]

[147] - [151] A sequência de imagens demonstra o processo de desenvolvimento da cortina que funciona como filtro de vista da Sala Suggia. Do esquisso inicial à manipulação manual do viole, a sequência revela como o entrelaçamento e o atar dos nós transformam o tecido numa superfície leve, aberta e tridimensional.

[152] - [153] A comparação entre as duas imagens revela a forma como as cortinas de Petra Blaisse transformam a atmosfera da sala



[154]



[155]



Como afirma Pallasmaa, *"a pele lê a textura, o peso, a densidade e a temperatura da matéria"*[362], sugerindo que o corpo reconhece diferentes propriedades do material através da experiência tátil. Edward T. Hall reforça esta ideia ao afirmar que "a *pele é simultaneamente um recetor imediato e um recetor à distância."*[363], evidenciando que o tato não se limita ao contacto direto, mas participa na forma como o corpo reconhece e experiencia o ambiente.

Perante um têxtil, o olho, enquanto recetor de informação à distância, reconhece igualmente determinadas qualidades sem necessidade de contacto direto, permitindo antecipar características como suavidade, rugosidade ou densidade. Como sugere Pallasmaa, *"a visão revela aquilo que o tato já sabe."*[364], evidenciando que aquilo que vemos é informado pela experiência sensorial anterior. A percepção visual da matéria convoca, assim, memórias táteis previamente experieciadas pelo corpo.
Nos projetos de Blaisse, a textura surge como um denominador comum, variando tanto na forma como é manipulada e explorada, como na intenção que a orienta. O seu resultado não decorre apenas de exigências técnicas ou funcionais, podendo também surgir de imagens, memórias ou referências visuais que antecedem a sua concretização material. A materialidade afirma-se, assim, como o meio através do qual essas imagens ganham forma.

A cortina para o Teatro Hackney Empire exemplifica este processo. Destaca-se visualmente não só pela cor vermelha, mas sobretudo pela complexidade da sua construção têxtil, cujo processo criativo teve origem no subconsciente da artista. Blaisse descreve um sonho com *"uma menina a usar um vestido franzido"*[365], cujo movimento fazia surgir uma espécie de *"estrutura de acordeão no seu peito a esticar e a contrair-se"*[366] conforme a respiração, a partir do qual resultava um padrão de losangos.
A partir desta imagem, surge a ideia de ampliar o franzido do vestido da menina à escala da cortina do teatro, transformando uma memória sensorial íntima numa superfície têxtil.

[154] Efeito de franzido de um tecido, semelhante ao descrito por Petra Balisse a partir do seu sonho que deu origem ao efeito da cortina do Teatro Hackney Empire.

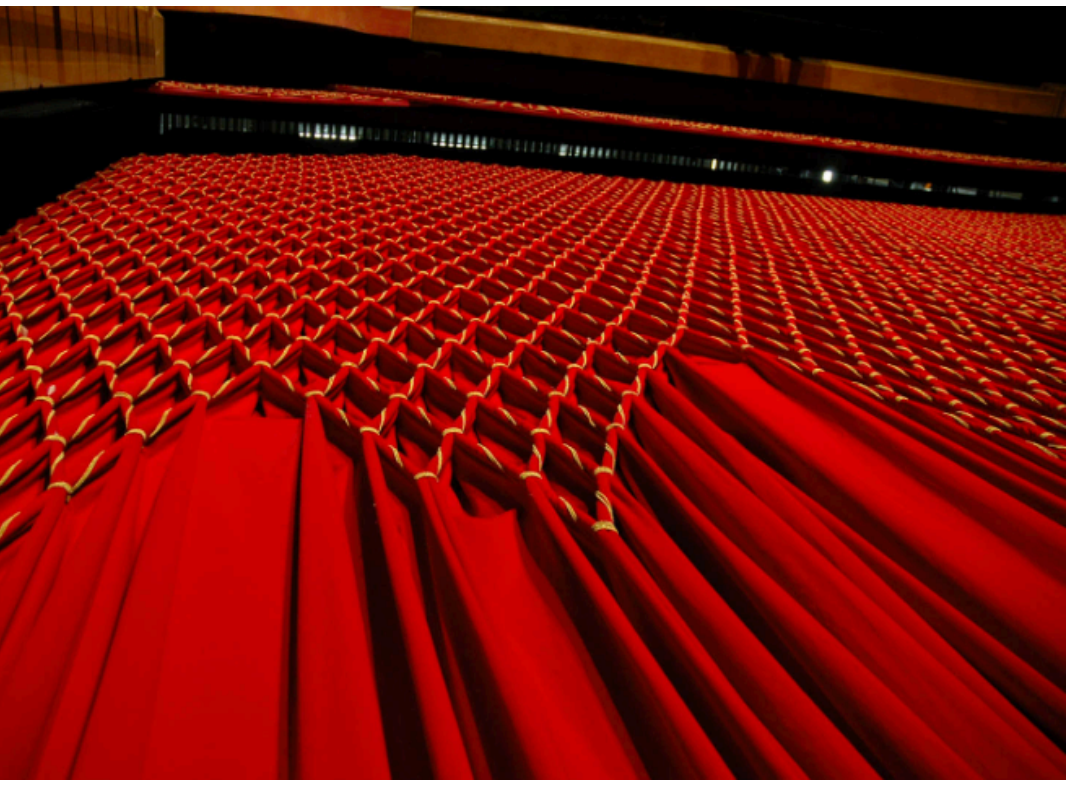
362. PALLASMAA, Juhani; HOLL, Steven - ***The eyes of the skin : architecture and the senses.*** West Sussex : John Wiley & Sons Ltd., 2005, p.056.

363. HALL, Edward T. - ***The hidden dimension.*** New York : Doubleday, 1982, p.042.

364. PALLASMAA, Juhani; HOLL, Steven - ***The eyes of the skin : architecture and the senses.*** West Sussex : John Wiley & Sons Ltd., 2005, p.041.

365. BLAISSE. Petra. *Curtain as Architecture. Casa da Música, Porto, PT.* In: OTA, Kayoko- ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.374.

366. *Ibidem.*



[156]

[155] - [156] Se a cor é um elemento contundente usado em favor desta cortina por não ter luz, a textura será também um desses elementos, onde a materialidade acompanhou o imaginativo.

Para alcançar este resultado franzido Blaisse fez uso da técnica de smock., procurando combinar *"elasticidade e estrutura tridimensional",* através de um padrão de losangos. No entanto, ampliar esta técnica para a escala arquitetónica revelou-se um processo complexo. Não bastava seguir uma lógica matemática pois cada losango era obtido *"através da manipulação; através de um fascinante processo de tentativa e erro físico."*

Assim tornou-se evidente a importância de uma abordagem profundamente tátil e experimental. Só através da manipulação direta foi possível compreender o material a ser trabalhado, no caso um veludo pesado de algodão. Ao ser testado à escala real percebeu-se que *"a sua tecelagem, espessura e flexibilidade não mudam, independentemente da escala."* Foram feitos inúmeros testes, variando espessura, profundidade, estrutura e ritmo, até se atingir a sensação pretendida.

Para adaptar o efeito smock tiveram *"de encontrar técnicas especiais para imitar os efeitos na escala desejada.",* exagerando a dimensão e espessura das pregas, aumentando *"a espessura do "fio de bordado" que liga as pregas no ritmo que cria o padrão de smock adequado, […] e usámos cordões de feltro de lã para engrossar as pregas."*

(BLAISSE, Petra, *Inside outside : Petra Blaisse*. p.069-081)

Contudo, a dimensão tátil manifesta-se também na forma como os elementos têxteis atuam e condicionam a experiência física do espaço. A experiência tátil não depende, portanto, exclusivamente da textura enquanto característica material, estendendo-se igualmente à forma como o têxtil é configurado no espaço.
Desta forma, a textura, as pregas, as dobras e a própria sobreposição dos elementos têxteis introduzem variações capazes de alterar o comportamento espacial do material. Estas variações permitem absorver ou refletir som, reter ou dissipar calor e filtrar a luz, interferindo diretamente na forma como o ambiente é fisicamente experienciado e nas próprias condições de conforto do espaço.
Petra Blaisse evidencia esta relação ao recorrer a cortinas capazes de responder a questões de sombreamento, filtragem e arrefecimento, descrevendo-as como "a *forma mais simples […] de arrefecer um interior."*[367] Estes efeitos são diretamente compreendidos pela pele, sensível às variações de temperatura provocadas pelo tecido, seja ao bloquear correntes de ar, seja ao reter ou dissipar o calor.

No entanto, uma determinada configuração ou textura não produz necessariamente efeitos equivalentes em todas as dimensões do conforto. Como a própria artista refere *"para alcançar a máxima absorção acústica de um tecido fino, é necessário um pregueado intenso"*[368]*;* contudo, essa condição, favorável do ponto de vista acústico, pode comprometer o conforto térmico, uma vez que favorece a formação de bolsas de ar que retêm calor[369] e reduzem o efeito de arrefecimento pretendido para o interior. Por outro lado, uma superfície esticada e plana maximiza o arrefecimento, mas anula a absorção sonora.

O *conforto* não corresponde, deste modo, a uma condição abstrata, nem resulta de uma única propriedade do material, mas de um equilíbrio entre diferentes exigências e comportamentos do têxtil. É definido pela forma como o corpo reage aos efeitos visuais, acústicos, térmicos e sensoriais produzidos pelo material no espaço, tornando evidente que a dimensão tátil do têxtil ultrapassa o contacto direto com a matéria e se manifesta igualmente na forma como este é manipulado, configurado e experienciado.

367. BLAISSE, Petra. I*nvisible Presence. The Glass Pavilion, Toledo, USA*. In: OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p.032.

368. *Ibidem.*

369. *Ibidem.*



[157]

[157] A configuração ajustável da cortina evidencia o papel do tecido na construção das condições de conforto do espaço seja filtrar a luz, seja ao bloquear correntes de ar ou ao reter ou dissipar o calor.

Reinterpretações

A improvável presença do têxtil,
uma nova reinterpretação do espaço.

A abordagem, sob o título ***Reinterpretações***, apresenta-se como uma síntese visual, experimental e reflexiva, assente na produção de fotomontagens. Estes ensaios assumem-se como instrumentos de estudo, através dos quais se testam as qualidades do têxtil compreendidas ao longo da dissertação, bem como o seu potencial para alterar a leitura e a experiência do espaço arquitetónico.

Nestas experiências, o têxtil é introduzido em contextos arquitetónicos existentes, permitindo ensaiar a sua presença enquanto elemento capaz de transformar a percepção do espaço. Cada fotomontagem parte de uma determinada intenção, seja pela substituição de um elemento arquitetónico, seja pela sobreposição ou revestimento de uma condição espacial preexistente. Esta *reinterpretação* dos elementos arquitetónicos manifesta-se de formas distintas ao longo das imagens: atua em relação à parede, ao reorganizar o espaço; ao pavimento, ao transformar a experiência sensorial; à janela, ao mediar a relação entre interior e exterior; e à fachada, ao interferir na sua leitura exterior e na relação que estabelece com o contexto envolvente.

Ainda que resultem de um exercício experimental e reflexivo, as fotomontagens não se apresentam apenas como elementos ilustrativos, mas como uma extensão do próprio pensamento desenvolvido ao longo da dissertação, evidenciando a capacidade do têxtil em introduzir uma condição mutável e dinâmica na arquitetura.

Este conjunto de elementos não pretende esgotar todas as possibilidades do têxtil na arquitetura, mas estabelecer um ponto de partida para testar visualmente algumas das qualidades compreendidas ao longo da capítulos anteriores.

[158] Auditório Fernando Távora, FAUP, Álvaro Siza Vieira, 1985-96, Porto, Portugal.
reinterpretação. Cortina de Petra Blaisse para o Piper Auditorium.



[158]

[159] Auditório Maison du Brésil, Le Corbusier, 1957-59, Cité Internationale Universitaire de Paris, França.
reinterpretação. Cortina da sala de refeições do Convento Saint- Marie de La Tourette, Le Corbusier, 1956-57, Éveux, França.

[160] Biblioteca, FAUP, Álvaro Siza Vieira, 1985-96, Porto, Portugal.
reinterpretação. Cortina de autoria desconhecida.



[159]



[160]

pavimento,
o têxtil como superfície sensível

[161] Quarto Pavilhão Suíço, Le Corbusier, 1931-33, Cité Internationale Universitaire de Paris, França.
reinterpretação. Superfície têxtil horizontal projetada pelo atelier OMA para o Prada Fall Winter 2021 Menswear Show.



[161]



[162]

[162] FAUP, Álvaro Siza Vieira, 1985-96, Porto, Portugal.
reinterpretação. Têxtil de autoria desconhecida.

[163] Auditório Fernando Távora, FAUP, Álvaro Siza Vieira, 1985-96, Porto, Portugal.
reinterpretação. Cortina de Petra Blaisse para o ETH Zurich, *gta exhibition space*.



[163]

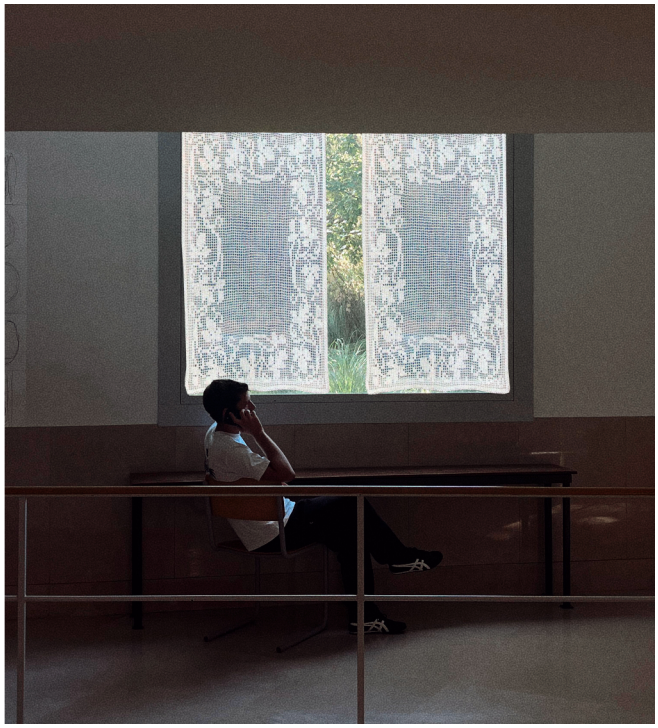
[164] Pavilhão Carlos Ramos, Álvaro Siza Vieira, 1985-89, Porto, Portugal.
reinterpretação. Cortina de Petra Blaisse para o Irma Boom's library.

[165] Átrio da Biblioteca, FAUP, Álvaro Siza Vieira, 1985-96, Porto, Portugal.
reinterpretação. Cortina de autoria desconhecida.

[166] Neue National Gallery, Mies Van der Rohe, 1968, Berlim, Alemanha.
reinterpretação. Cortina de Petra Blaisse para o Nederlands Dans Theater.



[164]



[165]



[166]

fachada,
o têxtil como superfície exterior

[167] Unidade de Habitação de Marselha, Le Corbusier, 1947-52, Marselha, França.
reinterpretação. Cortina de Petra Blaisse para a Austrian House.

[168] Pavilhão Carlos Ramos, Álvaro Siza Vieira, 1987-94, Porto, Portugal.
reinterpretação. Cortina de autoria desconhecida.

[169] Villa Savoye, Le Corbusier, 1928-31, Poissy, França.
reinterpretação. Cortina de autoria desconhecida.

[170] Villa Savoye, Le Corbusier, 1928-31, Poissy, França.
reinterpretação. Cortina de Petra Blaisse para a Austrian House.



[167]



[168]



[169]

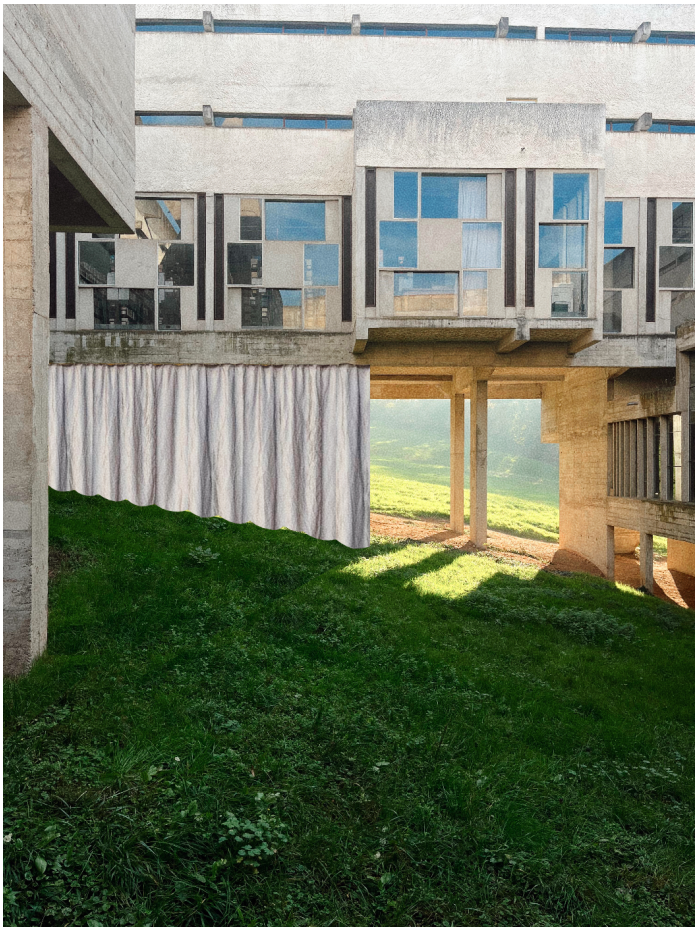


[170]

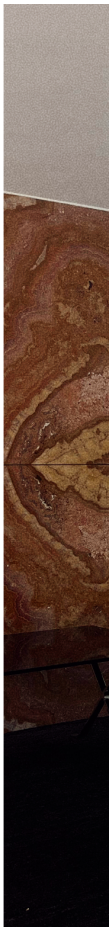
[171] FAUP, Álvaro Siza Vieira, 1985-96, Porto, Portugal.
reinterpretação. Cortina de autoria desconhecida.

[172] Convento Saint- Marie de La Tourette, Le Corbusier, 1956-57, Éveux, França.
reinterpretação. Cortina de autoria desconhecida.

[173] Pavilhão de Barcelona, Mies Van der Rohe, 1929, Barcelona, Espanha.
reinterpretação. Cortina de Petra Blaisse para a exposição *Re-Set, La Biennale di Venezia 2012*



[171]





[172]



[173]

Considerações Finais

poderá o têxtil ser entendido como matéria arquitetónica?

Esta questão orientou a reflexão da presente dissertação, levando-nos a compreender o têxtil não apenas como complemento da arquitetura, mas como matéria capaz de definir e transformar o espaço.

O têxtil e a arquitetura partilham o princípio fundamental de *abrigar o corpo humano,* ainda que a escalas distintas. Enquanto a arquitetura responde a essa necessidade através da construção e configuração do espaço, o têxtil estabelece uma relação imediata com o corpo, envolvendo-o e constituindo uma primeira forma de abrigo. É precisamente nesta proximidade ao corpo e à experiência sensível que reside uma das possibilidades do diálogo com a arquitetura.

Compreende-se que o interesse desta relação não reside numa tentativa de reduzir a arquitetura e o têxtil à mesma condição, mas naquilo que emerge do diálogo entre ambos. O têxtil ultrapassa, assim, a condição de elemento complementar ou meramente ornamental, para se afirmar como elemento capaz de organizar, transformar e manipular o espaço. A forma como filtra a luz, condiciona o som, redefine limites – enquanto elemento variável, temporário e permeável– ou introduz movimento e transformação demonstra a sua capacidade de alterar a perceção e a experiência espacial, respondendo simultaneamente a exigências espaciais, técnicas e sensoriais.

Reconhece-se, também, que o têxtil não possui um modo único de existir na arquitetura. Seja através da cor, da suavidade, da translucidez, do brilho ou do movimento, pode afirmar-se como um elemento expressivo e quase protagonista do espaço ou, pelo contrário, tornar-se discreto e quase invisível, funcionando de forma silenciosa. É precisamente nesta oscilação entre presença e ausência que reside uma das suas potencialidades.

O têxtil, enquanto elemento performativo, permite repensar o lugar da sensibilidade na arquitetura, evidenciando que a experiência sensorial do espaço não é dissociável da sua função, mas parte essencial da forma como o habitamos. Embora o seu uso possa, à primeira vista, parecer apenas um gesto poético ou expressivo, revela-se também como uma solução arquitetónica, demonstrando que beleza, função e experiência não correspondem a dimensões independentes.

Importa, por fim, reconhecer que o têxtil como matéria arquitetónica não implica a substituição dos elementos da arquitetura, mas antes o reconhecimento da sua viabilidade enquanto parte do campo de possibilidades do projeto. Talvez seja precisamente a sua condição mutável, efémera e sensível que permite uma forma menos rígida de pensar o espaço, contrariando a ideia de uma arquitetura fixa e permanente.

Assim, o têxtil afirma-se como metáfora de um espaço flexível e em constante transformação, sendo nessa capacidade de transformar a experiência e a perceção do espaço que se reconhece o seu potencial enquanto matéria arquitetónica.

Fontes Bibliográficas

ARENGA, Nuno - ***Vítor Figueiredo : fragmentos de um discurso.*** Porto : Circo de ideias, 2012, p.078.

BELAL, Shah Alimuzzaman- ***Understanding Textiles for a Merchandiser.*** Dhaka: LB Graphics, 2016.

BUSCH, Akiko - ***Geography of home : writings on where we live.*** New York : PAP, 1999.

CARLOS NUNO LACERDA LOPES - ***Arquitectura e Modos de Habitar: Eduardo Souto Moura***. Porto: CIAMH, 2012.

COHEN, Jean-Louis - ***Le Corbusier, 1887-1965 : lirismo da arquitectura da era da máquina.*** Koln : Taschen, 2005.

FASHIONARY.- ***Textilepedia: The Complete Fabric Guide.*** 1st ed. Hong Kong: Fashionary International Ltd., 2020.

HALL, Edward T. - ***The hidden dimension***. New York : Doubleday, 1982.

KOOLHAAS, Rem; CELANT, Germano - ***Unveiling the Prada foundation.*** Milan : Prada foundation, 2008.

KOOLHAAS, Rem - ***Projects for Prada : part 1.*** Milan : Fondazione Prada Ed., 2001.

KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT James - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014.

KRIER, Rob - ***Elements of architecture.*** London : Architectural Design, 1983.

KRÜGER, Sylvie; HILL, Rachel; HAMANN, Alexander - ***Textile architecture = textile architektur.*** Berlin: Jovis Verlag, 2009.

LOOS, Adolf - ***Ornamento e crime.*** Trad. Lino Marques. 2a ed. ed. Lisboa : Cotovia, 2014.

MACHADO, Carlos- ***Vítor Figueiredo: A Miséria do Supérfluo***, ARTECAPITAL, 2012.

MACHADO, José Pedro - ***Dicionário etimológico da língua portuguesa : com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados.*** 5a ed ed. Lisboa : Livros Horizonte, 1989.

MCQUAID, Matilda; DROSTE, Magdalena - ***Lilly Reich : designer and architect.*** 1st ed ed. New York : The Museum Of Modern Art, 1996.

MELGAREJO BELENGUER, María - ***La arquitectura desde el interior 1925-1937 : Lilly Reich y Charlotte Perriand.*** Barcelona : Fundación Caja de arquitectos, 2011.

MONTEYS, Xavier - ***La habitación más allá de la sala de estar.*** Barcelona : Gustavo Gili, 2014.

OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse. Rotterdam*** : Nai Publishers, 2007.

SCHAUZ, Sabine; ROBINSON, Michael - ***Frei Otto, Bodo Rasch : finding form : towards an architecture of the minimal***. Munich : Axel Menges, 1995.

PALLASMAA, Juhani; HOLL, Steven - ***The eyes of the skin : architecture and the senses.*** West Sussex : John Wiley & Sons Ltd., 2005.

PURINI, Franco- ***Comporre L'architettura***. Macerata: Editora Laterza, 2005.

READER'S DIGEST. - ***O grande livro da costura***. 1.ª ed. Lisboa: Reader's Digest, 1981.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine De; GOMES, Alice - ***O principezinho.*** 7a ed ed. Lisboa : Aster, 1976.

SARAMAGO, José- ***Ensaio sobre a Cegueira***. Porto: Porto Editora, 2014.

SEMPER, Gottfried; MALLGRAVE HARRY FRANCIS; HERRMANN WOLGANG - ***The four elements of architecture and other writings.*** Cambridge : University Press, 2010.

SEMPER, Gottfried; MALLGRAVE HARRY FRANCIS; ROBINSON MICHAEL - ***Style : style in the technical and tectonic arts or pratical aesthetics.*** Los Angeles : Getty Research Institute, 2004.

SILVA, Ana Sofia Pereira Da - ***La intimidad de la casa : el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX.*** Buenos Aires : Diseño, 2015.

SPECHTENHAUSER, Klaus; MARTIN, Bill; BRUCE, L. L. - ***The kitchen : life world, usage, perspectives.*** Basel : Birkhauser, 2006.

VENTURI, Robert,- ***Complexity and Contradiction in Architecture.*** Nova York: The Museum of Modern Art, 1966.

ZUMTHOR, Peter- ***Atmosferas : entornos arquitectónicos : as coisas que me rodeiam.*** Trad. Astrid Grabow. Barcelona : Gustavo Gili, 2006.

KOOLHAAS, REM et al. - ***Rem Koolhaas : conversas com Hans Ulrich Obrist.*** Barcelona : Gustavo Gili, 2009.

Periódicos e publicações

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, dir. – ***Arquitectura Viva: Elements.*** Madrid: Arquitectura Viva S.L., 2018, nº 169.

KRAFT, Sabine; KUHNERT, Nikolaus; UHLIG, Günther - ***Architektur Natürlich***. Aachen: ARCH+, 1998, Vol. No. 142.

MÁRQUEZ CECILIA, Fernando; LEVENE, Richard C. (eds.). - ***El Croquis. Herzog & de Meuron 1993-1997.*** Madrid: El Croquis,1997, Vol.84.

Trabalhos académicos

SILVA, Ana Sofia Pereira Da - ***La intimidad de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX.*** Madrid: UPM, 2013. Archivo Digital UPM.

Webgrafia e referências audiovisuais

ANDRESEN, Sofia de Mello Breyner. Disponível em: https://poetisarte.com/

BAÍA, Pedro. *Aires Mateus: "A beleza da arquitectura é a coisa mais democrática que há".* Público, 2025. Disponível em: https://www.publico.pt/2025/12/26/culturaipsilon/entrevista/aires-mateus-beleza-arquitectura-democratica-ha-2158989

BAIGORRI, Cristina- Mi consejo a los jóvenes diseñadores: reinventar la rueda cada día. Look4Deco Podcast. [podcast] Spotify. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/7LVgQmZOfXaVCa4XW14Tyn?si=zTETQHyWQzKiLaYkv25XZg

BLAISSE, Petra C. – ***Avoiding Architecture, a Manifesto.*** Materia Arquitectura, 2016, n.º 14, p.069. Disponível em: https://pdfs.semanticscholar.org/65c0/651cc1ba0c39798a69847359f83769a018ac.pdf

GARCIA, Mark - ***Architecture + Textiles = Architextiles.*** Architectural design. Chichester, UK, p.007. Disponível em: https://www.academia.edu/67898156/Architecture_Textiles_Architextiles

HEILMEYER, Florian- ***Inside Out***. Stylepark, 2024. Disponível em: https://www.stylepark.com/en/news/interview-petra-blaisse-inside-outside-studio-stylepark-magazine.

HILL, John- ***More Than Curtains.*** world- architects Art Applied, 2024. Disponível em: https://world-architects.com/en/architecture-news/insight/more-than-curtains.

INSIDE OUTSIDE. Disponível em: https://www.insideoutside.nl/

KUO, Michelle. - ***Artforum.*** New York: Artforum , 2018, Vol. No. 56. Disponível em: https://www.herzogdemeuron.com/writings/significant-difference/

MACHADO, Carlos- ***Vítor Figueiredo: A Miséria do Supérfluo***, ARTECAPITAL, 2012. Disponível em: https://www.artecapital.net/arq_des-96-carlos-machado-vitor-figueiredo-a-miseria-do-superfluo.

MÁRQUEZ CECILIA, Fernando; LEVENE, Richard C. - ***El Croquis. Herzog & de Meuron 2002-2006. Monumento e Intimidad***, Madrid: El Croquis SL, 2006, vol. 129/130. Disponível em: https://www.herzogdemeuron.com/writings/ornament-structure-space-en/

MÁRQUEZ CECILIA, Fernando; LEVENE, Richard C. - ***El Croquis. Herzog & de Meuron 1983-1993.*** Madrid: El Croquis, 1994. Vol. 60. Disponível em: https://www.herzogdemeuron.com/writings/continuities/

Materia Arquitectura. Santiago: Universidade San Sebastián. 2016, n.º 14, p.069. Disponível em: https://www.materiaarquitectura.com/index.php/MA/article/view/27

NOOK Magazine Transparency. ***Curtain Call.***, 2024. Disponível em: https://bni.nl/nieuws/curtain-call-nook-interview-petra-blaisse/

ŒUVRES SENSIBLES. Disponível em: https://oeuvres-sensibles.com/collections/hand-embroidered-linen-tablecloths

OMA. Disponível em: https://www.oma.com/

PESSOA, Fernando. Arquivo Pessoa. Disponível em: http://arquivopessoa.net/textos/148

VIEIRA, Álvaro Siza. - ***Simetrias***. [Entrevista por Fátima Campos Ferreira. Realização de Daniel Mota.] Porto. RPT1, dezembro 2022. Disponível em: https://www.rtp.pt/programa/tv/p43373

VLIET, Viveka van de- ***Textiel als rode draad'.*** BNO, 2023. Disponível em: https://www.bno.nl/blog/artikelen-10/textiel-als-rode-draad-1759.

WEINTHAL, Lois - ***Bridging the Threshold of Interior and Landscape: An Interview with Petra Blaisse.*** Architectural design. Chichester, UK. Disponível em: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/ad.676

Fontes Iconográficas

Textilis

[001] Beatriz Martins. *reinterpretação_* Biblioteca, FAUP, Álvaro Siza Vieira, 1985-96. Fotomontagem de novembro 2025.

[002] Beatriz Martins. *reinterpretação_* Neue National Gallery, Mies Van der Rohe, 1968. Fotomontagem de novembro 2025.

[003] Beatriz Martins. *reinterpretação_* Pavilhão de Barcelona, Mies Van der Rohe, 1929. Fotomontagem de fevereiro 2026.

[004] - [006] Textilepedia. Fibras naturais. Fibras artificias. Fibras sintéticas. Fonte: FASHIONARY.- ***Textilepedia: The Complete Fabric Guide.*** 1st ed. Hong Kong: Fashionary International Ltd., 2020, p. 016.

[007] Beatriz Martins. Colagem desenvolvida a partir de diferentes amostras de tecidos presentes no livro ***Textilepedia: The Complete Fabric Guide***. Fonte: FASHIONARY.- ***Textilepedia: The Complete Fabric Guide.*** 1st ed. Hong Kong: Fashionary International Ltd., 2020, p. 038-129.

[008] Autor não identificado. Malha de Tricot. Fonte: https://pt.pinterest.com/pin/218213544428013472/

[009] Autor não identificado. Renda. Fonte: https://pt.pinterest.com/pin/788622584774583853/

[010] Autor não identificado. Rede têxtil. Fonte: https://br.pinterest.com/pin/4592264328878288384/

[011] Autor não identificado. Feltro. Fonte: https://br.pinterest.com/pin/9710955439775888/

[012] Beatriz Martins. A avó a costurar. Fotografia de setembro 2025.

[013] Beatriz Martins. *reinterpretação_* Auditório Fernando Távora, FAUP, Álvaro Siza Vieira, 1985-96.

[014] Louise Bourgeois. *The Woven Child,* 2002. Fonte: SILVA, Ana Sofia Pereira Da - ***La intimidad de la casa : el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX.*** Buenos Aires : Diseño, 2015, p. 036.

[015] Helen M. Anni Albers a tecer no seu estúdio da Black Mountain College,1937. Fonte: https://www.publico.pt/2017/05/07/culturaipsilon/noticia/duas-exposicoes-para-celebrar-anni-albers-e-tudo-o-que-ela-fez-1770727

[016] Autor não identificado. Siza a desenhar, 2022. Fonte: https://www.joiapro.pt/2022/09/19/siza-vieira-desenha-novo-relogio-cauny/

[017] Ildefons Cerdà. Plano de Cerdà, 1859. Fonte: https://www.casabatllo.es/en/antoni-gaudi/casa-batllo/history/

[018] Anni Albers. Diagrama de tecelagem, 1965. Disponível em: https://www.studiointernational.com/anni-albers-touching-vision-guggenheim-bilbao

[019] Fred Birchal. Ilustração artística da Unidade de Habitação de Marselha de Le Corbusier. Disponível em: https://shop.fredbirchal.com/products/unite-dhabitation-marseille-france

[020] Anni Albers. Study for Unexecuted Wallhanging, 1926. Fonte: https://www.studiointernational.com/anni-albers-touching-vision-guggenheim-bilbao

[021] Gottfried Semper. *The Caribbean Hut*, 1851. Fonte: SEMPER, Gottfried; MALLGRAVE HARRY FRANCIS; HERRMANN WOLGANG - ***The four elements of architecture and other writings***. Cambridge : University Press, 2010.

[022] Gottfried Semper. Padrões Têxteis. Fonte: SEMPER, Gottfried; MALLGRAVE HARRY FRANCIS; ROBINSON MICHAEL - ***Style : style in the technical and tectonic arts or pratical aesthetics.*** Los Angeles : Getty Research Institute, 2004.

Os elementos: do corpo ao espaço

[023] João Gabriel Andrade. *Cabana* ou *tenda* improvisada com tecidos construída por crianças. Fotografia de janeiro 2025.

[024] – [026] Autor não identificado. Instalação "Let's Fall in Diamond", 2017, Charles Kaisin. Fonte: https://www.charleskaisin.com/lets-fall-in-diamond

[027] Beatriz Martins. *reinterpretação_ Villa Savoye,* Le Corbusier, 1928-31. Fotomontagem de novembro 2025.

[028] Autor não identificado. Uso de geotêxteis na fundação. Fonte: https://spycorbuilding.com/blog/platon-foundation-wrap-the-dimpled-membrane-solution-for-superior-foundation-waterproofing/

[029] – [031] Autor não identificado. Desfile Prada Fashion Week 2021. Fonte: https://www.prada.com/ww/en/pradasphere/fashion-shows/2021/fw-womenswear.html

[032] – [033] Frame do filme Conclave, 2024, Edward Berger. Cena na Capela Sistina, Vaticano. Fonte: https://

www.primevideo.com/-/pt/detail/0S1D0ZG9TT4UY68JR0QKI6BL6Z

[034]- [035] Inês D'orey. Vill'Alcina, 1971-74, Sérgio Fernandez. Fonte: http://www.inesdorey.com/index.php?/projectos/ditados-velhos-sao-evangelhos/

[036] Alexandra Timpau. Casa Tugendhat, 1930, Mies Van der Rohe. Fonte: https://www.archdaily.com.br/br/01-106899/classicos-da-arquitetura-villa-tugendhat-slash-mies-van-der-rohe

[037] Rudolf de Sandalo. Casa Tugendhat, 1930, Mies Van der Rohe. Fonte: https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2095263522000607

[038]- [040] Frans Parthesius. Frames do vídeo relativo à cortina de palco do Nederlands Dans Theater. Fonte: https://www.insideoutside.nl/Nederlands-Dans-TheaterDen-Haag

[041] Autor não identificado. Café Samt und Seide para a exposição Die Mode der Dame, 1927, Mies Van der Rohe e Lilly Reich. Fonte: MCQUAID, Matilda; DROSTE, Magdalena - **Lilly Reich : designer and architect.** 1st ed ed. New York : The Museum Of Modern Art, 1996, p.024.

[042] - [043] Autor não identificado. Desfile Prada SS 2021 Womenswear. Fonte: https://www.prada.com/ww/en/pradasphere/fashion-shows/2021/ss-womenswear.html

[044] Wolfgang Volz. *The Floating Piers*, 2016 , Christo e Jeanne Claude. Fonte: https://christojeanneclaude.net/artworks/the-floating-piers/

[045] André Grossmann. Fotografia do desenho [coleção privada] relativo ao *The Floating Piers*, 2016, Christo e Jeanne Claude. Fonte: https://christojeanneclaude.net/artworks/the-floating-piers/

[046] - [047] Olafur Eliason. *The Weather Project*, 2003. Fonte: https://olafureliasson.net/artwork/the-weather-project-2003/

[048] Autor não identificado. *Vogl Apartment*, 1928, Adolf Loos. Fonte: https://www.adolfloosplzen.cz/en/guided-tours/vogl-and-kraus-apartments/

[049] Autor não identificado. Villa Müller, 1929-30, Adolf Loos. Fonte: https://adolfloos.cz/en/villa-muller

[050] Autor não identificado. Tapete de Arraiolos. Fonte: https://activa.pt/lifestyle/2024-06-09-ha-um-tapete-magico-em-portugal-sabe-qual-e/

[051] Autor não identificado. Tapetes de oração islâmicos. Fonte: https://pt.pinterest.com/pin/968133251131004198/

[052] Autor não identificado. Tapete nas escadas. Fonte: https://pt.pinterest.com/josefiendehoog/

[053] Autor não identificado. T*eto turco* do Salotto Turco no Castelo d'Albertis. Fonte: KOOLHAAS REM; WESTCOTT JAMES - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Ceiling, p.045.

[054] Pierre-Antoine Baudouin. *Le Coucher de la mariée*, 1767. Fonte: https://www.beaux-arts.ca/collection/artwork/le-coucher-de-la-mariee

[055] - [057] Autor não identificado. Instalação Sea/Sky, 2024, Boris Acket. Fonte: https://www.borisacket.nl/sea-sky/

[058] Leonardo da Vinci. *Homem Vitruviano,* 1940. Fonte: KOOLHAAS REM; WESTCOTT JAMES - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Roof, p.004.

[059] Gustave Caillebotte. *Rue de Paris, temps de pluie,* 1877. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Caillebotte_Rue_de_Paris.jpg

[060] Autor não identificado. Y*urt* asiático. Fonte: KOOLHAAS REM; WESTCOTT JAMES - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Façade, p.012.

[061] Autor não identificado. La Tenda Rossa del' Architecture. Fonte: https://www.internimagazine.it/agenda/mostre/franco-raggi-i-pensieri-instabili-di-un-nomade-e-la-sua-tenda/

[062] Autor não identificado. Coliseu com aplicação de *velarium*. Fonte: KRÜGER, Sylvie; HILL, Rachel; HAMANN, Alexander - ***Textile architecture = textile architektur.*** Berlin: Jovis Verlag, 2009, p. 091.

[063] Beatriz Martins. *reinterpretação_* Pavilhão Suíço, Le Corbusier, 1931-33. Fotomontagem de maio 2026.

[064]- [066] Van Gogh. As três versões de *The Bedroom*. Fonte: MONTEYS, Xavier - ***La habitación más allá de la sala de estar.*** Barcelona : Gustavo Gili, 2014, p.040.

[067] Autor não identificado. CO-OP bedroom, Hannes Meyer. Fonte: MONTEYS, Xavier - ***La habitación más allá de la sala de estar.*** Barcelona : Gustavo Gili, 2014, p.083.

[068] Autor não identificado. Camarote de navio. Fonte: MONTEYS, Xavier - ***La habitación más allá de la sala de estar.*** Barcelona : Gustavo Gili, 2014, p.023.

[069] Autor não identificado. Quarto da rainha, Palácio Real de Pedrables, Barcelona, Espanha, 1919-1924.

Fonte: MONTEYS, Xavier - ***La habitación más allá de la sala de estar.*** Barcelona : Gustavo Gili, 2014, p.019.

[070] Autor não identificado. Quarto de Lina Loos, 1903, Adolf Loos. Fonte: MONTEYS, Xavier - ***La habitación más allá de la sala de estar.*** Barcelona : Gustavo Gili, 2014, p.079.

[071] Autor não identificado. Quarto-tenda, 1826-1830, Karl Schinkel. Fonte: MONTEYS, Xavier - ***La habitación más allá de la sala de estar.*** Barcelona : Gustavo Gili, 2014, p.083.

[072] Joaquín Sorolla. *Madre,* 1895. Fonte: Fonte: MONTEYS, Xavier - ***La habitación más allá de la sala de estar.*** Barcelona : Gustavo Gili, 2014, p.079.

[073] Autor não identificado. Casa de banho inglesa. Fonte: KOOLHAAS REM; WESTCOTT JAMES - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Toilet, p.050.

[074] Autor não identificado. Villa Savoye, 1929, Le Corbusier. Fonte: COHEN, Jean-Louis - ***Le Corbusier, 1887-1965 : lirismo da arquitectura da era da máquina.*** Koln : Taschen, 2005, p.046.

[075] Autor não identificado. Villa Savoye, 1929, Le Corbusier, com intervenção de Marine Rouit Leduc. Fonte: https://meaningful.studio/work/ZIdIDBUAACkA7hWz/an-exhibition-in-corbusiers-villa-savoye-on-the-color-of-light

[076] Autor não identificado. *Housewife in the kitchen, 1920s.* Fonte: SPECHTENHAUSER, Klaus; MARTIN, Bill; BRUCE, L. L. - ***The kitchen : life world, usage, perspectives.*** Basel : Birkhauser, 2006, p.028.

[077] Autor não identificado. Cozinha anos 20. Fonte: SPECHTENHAUSER, Klaus; MARTIN, Bill; BRUCE, L. L. - ***The kitchen : life world, usage, perspectives.*** Basel : Birkhauser, 2006, p.038.

[078] Autor não identificado. *Vogl Apartment*, 1928, Adolf Loos. Fonte: https://www.adolfloosplzen.cz/en/guided-tours/vogl-and-kraus-apartments/

[079] Autor não identificado. Toalhas de mesa da artista Sarh Espeute. Fonte: https://oeuvres-sensibles.com/?srsltid=AfmBOop7ZOPYXoU6q2chlinrKm74YZJs7c-esoTUaUhI67BYRb5bq2B0

[080] Justin Bettman. #SetInStreet. Fonte: https://www.instagram.com/SetintheStreet/

[081] Autor não identificado. Sala de estar da Unidade de Habitação de Marselha, 1947-1952, Le Corbusier. Fonte: COHEN, Jean-Louis - ***Le Corbusier, 1887-1965 : lirismo da arquitectura da era da máquina.*** Koln : Taschen, 2005, p.052.

[082] Autor não identificado. Sala de estar na década de 50 onde a família se encontra reunida. Fonte: https://pt.pinterest.com/pin/15762667442854079/

[083] Horst P. Horst. Na sala de estar de Diana Vreeland, conhecida como *Garden in Hell*. Fonte: https://www.elledecoration.co.uk/decorating/colours/a34657562/diana-vreeland-red/

[084] Beatriz Martins. *reinterpretação_* Villa Savoye, Le Corbusier, 1928-31. Fotomontagem de novembro 2025.

[085] Henri Matisse. *Open Door Brittany*. Fonte: https://www.artchive.com/artwork/open-door-brittany-henri-matisse-1896/

[086] Autor não identificado. Cortina exterior como elemento de proteção e privacidade. Fonte: https://www.instagram.com/p/DG7whQoMQpb/?img_index=1

[087] Autor não identificado. Cortina sobreposta à porta de entrada. Fonte: https://pt.pinterest.com/pin/726768458640621696/

[088] Autor não identificado. Cortina que separa espaços e ambientes. Fonte: https://pt.pinterest.com/pin/408701734954341009/

[089] Autor não identificado. Villa "Le Lac", 1923-1925, Le Corbusier. Fonte: COHEN, Jean-Louis - ***Le Corbusier, 1887-1965 : lirismo da arquitectura da era da máquina.*** Koln : Taschen, 2005, p.026.

[090] Manuel Bougot. *Cabanon de Le Corbusier*, 1952, Le Corbusier. Fonte: https://www.fondationlecorbusier.fr/oeuvre-architecture/realisations-cabanon-de-le-corbusier-roquebrune-cap-martin-france-1951/

[091] Henri Matisse. *Young Girl in a Green Dress*, 1921. Fonte: http://art-matisse.com/1920_25.html

[092] - [094] Peter Cox. Irma Boom's Library, 2019. Fonte: https://www.insideoutside.nl/Irma-Boom-s-library

[095] Beatriz Martins. Montagem da autora que evidencia a mediação entre privado e o público (janela e cortina). Montagem de dezembro 2025.

[096] Edward Hopper. *Early Sunday Morning*,1930. Disponível em: https://whitney.org/collection/works/46345

[097] - [099] Hiroyuki Hirai. *Curtain Wall House, 1995, Shigeru Ban*. Fonte: https://shigerubanarchitects.com/works/hh/curtain-wall-house/

[100] Wolfgang Volz. *Wrapped Reichstag,* Christo e Jeanne- Claude, 1995. Fonte: https://christojeanneclaude.net/artworks/wrapped-reichstag/

[101] Autor não identificado. Têxtil como invólucro. Fonte: https://pt.pinterest.com/pin/291608144645812151/

[102] Alexander Jaquemet. *Pavilhão Gurten, 2014, atelier mlzd*. Fonte: https://www.archdaily.com.br/br/757750/pavilhao-gurten-gupa-mlzd

[103] - [105] Olivier Campagne. Ateliers Médicis, 2022, MUOTO. Fonte: https://www.studiomuoto.com/en/medicis/

[106] Autor não identificado. Palazzo Manfredi, Faenza, Itália. Fonte: https://www.getyourguide.com/faenca-l103560/faenza-excursao-a-pe-particular-com-arte-historia-e-ceramica-t1200115/?visitor-id=DRJXNA7WQ09XFG7JH2LAWARTJHIO4H8X&locale_autoredirect_optout=true

[107] Henri Matisse. Women with a green parasol on a balcony, 1919. Fonte: https://www.artchive.com/artwork/woman-with-a-green-parasol-on-a-balcony-henri-matisse-1919/

[108] Hulton Archive. Coroação da Rainha Elizabeth II em 1953. Fonte: https://visao.pt/atualidade/mundo/2022-09-08-uma-vida-cheia-de-historias-60-factos-sobre-isabel-ii/

[109] Ernesto Morales. Dia do Estado Plurinacional da Bolívia, realizada na Plaza Murillo em La Paz, 2006. Fonte: KOOLHAAS REM; WESTCOTT JAMES - ***Elements of architecture 14 : international architecture, la Biennale di Venezia.*** Venezia : Marsilio, 2014, Vol. Balcony, p.096.

[110] Autor não identificado. Saudação do Papa Leão XIV aos fiéis na varanda da Basílica de S. Pedro no Vaticano, Itália. Fonte: https://www.ilgraffio.net/2025/10/11/vaticano-il-14-ottobre-papa-leone-xiv-incontra-mattarella-al-quirinale/

[111] Autor não identificado. Procissão religiosa em honra de Nossa Senhora d'Agonia. Fonte: https://festasdagonia.com/en/a-romaria/procissao-solene/

[112] Autor não identificado. Cortinas e tecidos sobre a varanda. Fonte: https://es.pinterest.com/pin/769834748782363 71/

[113] Autor não identificado. Cortinas e tecidos sobre a varanda. Fonte: https://hu.pinterest.com/pin/536632111869483639/

[114] Autor não identificado. Cortinas e tecidos sobre a varanda. Fonte: https://pt.pinterest.com/pin/686024955773243800/

[115] Autor não identificado. Varanda e as atividades domésticas. Fonte: https://es.pinterest.com/pin/676595544007831058/

A intenção do têxtil sob a lente de Petra Blaisse

[116] Beatriz Martins. Montagem com frames sequenciais do vídeo de Frans Parthesius relativo à exposição Re-Set para a Biennale di Venezia 2012 de Petra Blaisse. Fonte: https://www.insideoutside.nl/Re-SetLa-Biennale-di-Venezia-2012

[117] Beatriz Martins. *reinterpretação_* Pavilhão Carlos Ramos, Álvaro Siza Vieira, 1985-89. Fotomontagem de novembro 2025.

[118] Autor não identificado. Efeito da cortina em que a sobreposição ajusta a transparência e opacidade. Fonte: OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007,p. 037.

[119] - [121] Autor não identificado. Cortinas de Petra Blaisse para o Glass Pavilion do atelier SANNA, 2005. Fonte: https://www.insideoutside.nl/The-Glass-PavilionToledo-USA

[122] Inside Outside. Montagem das várias abordagens opostas com várias cores, formas e feitios, apresentadas por Blaisse, para a cortina de proscénio do *Teatro Hackney Empire*. Fonte: OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007,p. 080.

[123] P.Meech. Cortina de proscénio do *Teatro Hackney Empire*, 2005, Petra Blaisse. Fonte: https://www.insideoutside.nl/Hackney-Empire-Theatre-London

[124] Inside Outside. Montagem das várias abordagens opostas com várias cores, formas e feitios, apresentadas por Blaisse, para a cortina de proscénio do *Teatro Hackney Empire*. Fonte: OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse.*** Rotterdam : Nai Publishers, 2007, p. 077.

[125] Beatriz Martins. Montagem de referências associadas ao padrão de riscas. Desenvolvida a partir de fotografias disponíveis em: https://vogue.globo.com/cultura/noticia/2023/08/retrato-de-harry-styles-feito-por-david-hockney.ghtml | https://www.e-venise.com/musees_venise/guggenheim/pablo-picasso-buste-d-homme-en-tricot-raye-peggy-guggenheim-venise.html | https://pt.pinterest.com/pin/

1689554235096847 47/ | https://www.kronoshomes.com/es/actualidad/unbuilt-adolf-loos-y-josephine-baker/ | https://www.archdaily.com/949597/sticks-and-stones-installation-anna-and-eugeni-bach/5f87a51563c017773a000779-sticks-and-stones-installation-anna-and-eugeni-bach-image | https://www.infopedia.pt/artigos/$pablo-picasso | MONTEYS, Xavier - ***La habitación más allá de la sala de estar.*** Barcelona : Gustavo Gili, 2014, p.083. | https://www.insideoutside.nl/Grand-Cafe-VooruitGhent-Belgium

[126] Inside Outside. Esquisso que representa a distribuição dos tapetes e consequentemente das suas cores, ao longo da Seattle Central Library. Fonte: https://www.insideoutside.nl/Seattle-Public-Library

[127] - [130] Autor não identificado. Tapetes que Blaisse projeta para a Seattle Central Library, 2005. Fonte: https://www.oma.com/projects/seattle-central-library

[131] - [134] Frans Parthesius. Cortina "Noise Dress", de Petra Blaisse, para o auditório do Kunsthal, Roterdão, 1999. Fonte: https://www.insideoutside.nl/Kunsthal-Rotterdam

[135] Beatriz Martins. *reinterpretação_* Auditório Fernando Távora, FAUP, Álvaro Siza Vieira, 1985-96. Fotomontagem de novembro 2025.

[136] - [137] Frans Parthesius. Cortina "Noise Dress", de Petra Blaisse, para o auditório do Kunsthal, Roterdão, 1999. Fonte: https://www.insideoutside.nl/Kunsthal-Rotterdam

[138] - [139] I.Baan. Cortina de Petra Blaisse para o auditório da Seattle Central Library. Fonte: https://www.insideoutside.nl/Seattle-Public-Library

[140] Inside Outside. Esquisso da cortina para o auditório da Seattle Central Library. Fonte: https://www.insideoutside.nl/Seattle-Public-Library

[141] Renata Teixeira. Cortina blackout/acústica de Petra Blaisse para a Sala Suggia, Casa da Música. Fotografia de abril 2026.

[142] - [143] P.Meech. Cortinas de Petra Blaisse para a Sala 2 da Casa da Música. Fonte: https://www.insideoutside.nl/Casa-da-Musica-Porto

[144] Frans Parthesius. Frames do vídeo vídeo relativo às cortinas da Casa da Música. Fonte: https://www.insideoutside.nl/Casa-da-Musica-Porto

[145] Autor não identificado. Cortinas de Petra Balisse para as Salas de Ensaios da Casa da Música. Fonte: OTA, Kayoko - ***Inside outside : Petra Blaisse. Rotterdam*** : Nai Publishers, 2007, p.399.

[146] Beatriz Martins. *reinterpretação_* Unidade de Habitação de Marselha, Le Corbusier, 1947-52. Montagem de novembro 2025.

[147] - [151] Autor não identificado. Cortina filtro de vista de Petra Blaisse para a Casa da Música. Fonte: https://www.insideoutside.nl/Casa-da-Musica-Porto

[152] Autor não identificado. Sala Suggia, Casa da Música, OMA, Porto. Fonte: https://arquitecturaviva.com/articulos/un-auditorio-de-koolhaas-en-oporto

[153] Autor não identificado. Sala Suggia, Casa da Música, OMA, Porto. Fonte: https://vianatv.pt/orquestra-juvenil-do-alto-minho-abre-inscricoes-para-estagio-de-verao-com-mahler/

[154] Autor não identificado. Efeito de franzido de um tecido. Fonte: https://www2.hm.com/en_gb/productpage.1283661002.html

[155] - [156] P.Meech. Cortina de Petra Blaisse para o Teatro Hackney Empire. Fonte: https://www.insideoutside.nl/Hackney-Empire-Theatre-London

[157] Autor não identificado. A configuração ajustável da cortina de Petra Blaisse. Fonte: https://insideoutside.nl/Private-House-Oslo

Reinterpretação

[158]. Fotomontagem da autora. Desenvolvida a partir de fotografias disponíveis em: https://www.hugopinheiro.com/fotografia-arquitetura-interiores | https://www.insideoutside.nl/filter/curtain/Piper-AuditoriumHarvard-University

[159]. Fotomontagem da autora. Desenvolvida a partir de fotografias disponíveis em: https://corbusier.totalarch.com/maison_du_bresil | https://www.arkitektuel.com/la-tourette/

[160]. Fotomontagem da autora. Desenvolvida a partir de fotografias disponíveis em: https://sigarra.up.pt/faup/en/noticias_geral.ver_noticia?p_nr=51182 | https://in.pinterest.com/pin/1152006779704098668/

[161]. Fotomontagem da autora. Desenvolvida a partir de fotografias disponíveis em: https://ru.pinterest.com/pin/309974386851596350/ | https://www.prada.com/ww/en/pradasphere/fashion-shows/2021/fw-womenswear.html

[162]. Fotomontagem da autora. Desenvolvida a partir de fotografias disponíveis em: https://cargocollective.com/dedalo/DEDALO-7-re-Place-1 | https://pt.pinterest.com/pin/405957353929087764/

[163]. Fotomontagem da autora. Desenvolvida a partir de fotografias disponíveis em: https://

www.hugopinheiro.com/fotografia-arquitetura-interiores | https://www.insideoutside.nl/Exhibitions/ETH-Zurichgta-exhibition-space

[164]. Fotomontagem da autora. Desenvolvida a partir de fotografias disponíveis em: https://sigarra.up.pt/faup/en/noticias_geral.ver_noticia?p_nr=24977 | https://www.insideoutside.nl/Irma-Boom-s-library

[165]. Fotomontagem da autora. Desenvolvida a partir de fotografia da autora e da fotografia disponível em: https://pt.pinterest.com/pin/41799102786274239/

[166]. Fotomontagem da autora. Desenvolvida a partir de fotografia da autora e da fotografia da cortina de Petra Blaisse para a Nederlands Dans Theater, disponível em: https://www.insideoutside.nl/filter/curtain/Nederlands-Dans-TheaterDen-Haag

[167]. Fotomontagem da autora. Desenvolvida a partir de fotografia da autora e da fotografia da cortina de Petra Blaisse para a Austrian House, disponível em: https://www.insideoutside.nl/Austrian-House

[168]. Fotomontagem da autora. Desenvolvida a partir de fotografia da autora e da fotografia disponível em: https://pt.pinterest.com/pin/705587466643960554/

[169]. Fotomontagem da autora. Desenvolvida a partir de fotografia da autora e de fotografia disponível em: https://es.pinterest.com/pin/367676757099149603/

[170]. Fotomontagem da autora. Desenvolvida a partir de fotografia da autora e da fotografia da cortina de Petra Blaisse para a Austrian House, disponível em: https://www.insideoutside.nl/Austrian-House

[171]. Fotomontagem da autora. Desenvolvida a partir de fotografia da autora e da fotografia da cortina de Petra Blaisse para Haus der Kunst, disponível em: https://www.insideoutside.nl/Haus-der-Kunst-Munich

[172]. Fotomontagem da autora. Desenvolvida a partir de fotografia da autora e da fotografia da cortina de Petra Blaisse para a Re-Set, disponível em: https://www.insideoutside.nl/Re-SetLa-Biennale-di-Venezia-2012

[173]. Fotomontagem da autora. Desenvolvida a partir de fotografias disponíveis em: https://www.arkitektuel.com/porto-universitesi-mimarlik-fakultesi/19-4/ | https://artcollector.net.au/Contributors/martin-chew-louise/