

MESTRADO INTEGRADO  
ARQUITETURA

**Arquitetura e Moda**  
O processo de vestir corpos e espaços  
Laura Porto Ferreira dos Santos

M  
2026



**Arquitetura e Moda**

O processo de vestir corpos e espaços

Laura Porto Ferreira dos Santos



E AR QUITETU

RA

MODA



O PROCESSO DE  
VESTIR CORPOS E  
ESPAÇOS

Sob a orientação do Professor Doutor Luís Filipe Dordio Martinho de Almeida Urbano

À minha avó, que me ensinou que fazer é também navegar entre tecidos e memórias. O que você me deixou atravessa o tempo como um mar calmo, que permanece mesmo na sua ausência.

À minha família, pela corrente que me manteve ligada a terra enquanto atravessei o oceano, e por terem sustentado a distância com presença constante.

À minha irmã, por ser uma margem familiar onde sempre posso regressar.

Ao meu namorado, pela companhia nesta travessia e por ter aberto, com a sua presença, caminhos que ainda não sabia que queria seguir.

Ao Professor Luís Urbano, cujo gosto em transmitir o saber foi farol neste percurso.

À equipa da THE Design, por dar forma ao meu próprio mar de imaginação, consolidando e materializando as minhas ideias.

Notas Prévias:

Esta dissertação foi apresentada no dia 22 de julho de 2026, perante um júri composto por:  
Professor Doutor Marco Ginoulhiac, na qualidade de Presidente;  
Arquiteto Diogo Aguiar Pinto Carvalho Moreira, na qualidade de Arguente;  
Professor Doutor Luís Filipe Dordio Martinho de Almeida Urbano, na qualidade de Orientador.  
O júri atribuiu a classificação final de 20 (vinte) valores.

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

OH AS CASAS AS CASAS AS CASAS

Oh as casas as casas as casas  
as casas nascem vivem e morrem  
Enquanto vivas distinguem-se umas das outras  
distinguem-se designadamente pelo cheiro  
variam até de sala pra sala  
*As casas que eu fazia em pequeno*  
*onde estarei eu hoje em pequeno?*  
Onde estarei aliás eu dos versos daqui a pouco?  
Terei eu casa onde reter tudo isto  
ou serei sempre somente esta instabilidade?  
As casas essas parecem estáveis  
mas são tão frágeis as pobres casas  
Oh as casas as casas as casas  
mudas testemunhas da vida  
elas morrem não só ao ser demolidas  
Elas morrem com a morte das pessoas  
As casas de fora olham-nos pelas janelas  
Não sabem nada de casas os construtores  
os senhorios os procuradores  
Os ricos vivem nos seus palácios  
mas a casa dos pobres é todo o mundo  
os pobres sim têm o conhecimento das casas  
os pobres esses conhecem tudo  
Eu amei as casas os recantos das casas  
Visitei casas apalpei casas  
Só as casas explicam que exista  
uma palavra como intimidade  
Sem casas não haveria ruas  
as ruas onde passamos pelos outros  
mas passamos principalmente por nós  
Na casa nasci e hei-de morrer  
na casa sofri convivi amei  
na casa atravessei as estações  
Respirei – ó vida simples problema de respiração  
Oh as casas as casas as casas

Ruy Belo

# resumo

A presente dissertação propõe uma leitura expandida das relações entre arquitetura e vestuário, entendendo-os como sistemas interdependentes de construção da presença corporal no mundo. Em vez de sustentar a tradicional oposição entre a permanência arquitetônica e a efemeridade da moda, argumenta-se que ambas operam num campo contínuo de mediação entre corpo, matéria e espaço. O vestuário é assim entendido como uma primeira camada arquitetônica do corpo, enquanto a arquitetura pode ser lida como uma extensão ampliada das lógicas de proteção, organização e construção do habitar.

Estruturada em quatro momentos operativos — riscar, cortar, coser e vestir — a investigação articula teoria, prática e experiência. Em riscar, exploram-se os fundamentos linguísticos e corporais da construção do espaço, recuperando a dimensão têxtil da arquitetura e questionando modelos normativos de representação do corpo. Em cortar, analisam-se sistemas bidimensionais de projeção como dispositivos performativos, onde o plano contém já a potência do volume, evidenciando continuidades entre modelagem têxtil, arquitetura e estruturas pneumáticas. Em coser, investiga-se a produção da interioridade através da junção e articulação de partes, destacando dispositivos de regulação espacial e a emergência de superfícies contínuas e dobradas. Em vestir, recorre-se a uma metodologia de *practice-based research*, na qual o conhecimento emerge diretamente do fazer, culminando no desenvolvimento do protótipo Colete Modular. Este objeto experimental opera como campo ativo de transformação, explorando desgaste, adaptação e temporalidade como matéria projetual.

O processo projetual não é linear nem sequencial, e esta investigação reflete essa lógica: os capítulos podem ser lidos de forma autônoma ou relacional, permitindo diferentes entradas e percursos interpretativos. A estrutura é não hierárquica, com cada seção funcionando como um território independente dentro de um mesmo campo conceptual. Projetar não corresponde à fixação de formas finais, mas à inscrição em processos contínuos de mutação, nos quais corpo e espaço se constituem mutuamente.

Neste enquadramento, moda e arquitetura deixam de ser disciplinas separadas para se afirmarem como práticas complementares de um mesmo gesto: o de vestir o mundo.

## palavras-chave

arquitetura - moda - espaço - corpo - materialidade

# abstract

This dissertation proposes an expanded reading of the relationship between architecture and clothing, understanding both as interdependent systems for constructing bodily presence in the world. Rather than maintaining the traditional opposition between architectural permanence and the ephemerality of fashion, it argues that both operate within a continuous field of mediation between body, matter, and space. Clothing is thus understood as a first architectural layer of the body, while architecture can be read as an expanded extension of the logics of protection, organisation, and the construction of inhabitation.

Structured around four operative moments — drawing, cutting, sewing, and dressing — the research articulates theory, practice, and experience. In drawing, the linguistic and bodily foundations of spatial construction are explored, recovering the textile dimension of architecture and questioning normative models of bodily representation. In cutting, two-dimensional projection systems are analysed as performative devices, where the plan already contains the potential of volume, revealing continuities between textile pattern-making, architecture, and pneumatic structures. In sewing, the production of interiority is investigated through the joining and articulation of previously autonomous parts, highlighting devices of spatial regulation and the emergence of continuous and folded surfaces. In dressing, a practice-based research methodology is employed, in which knowledge emerges directly from making, culminating in the development of the Modular Vest prototype. This experimental object operates as an active field of transformation, exploring wear, adaptation, and temporality as project material.

The design process is non-linear and non-sequential, and this research reflects that logic: the chapters can be read autonomously or relationally, allowing multiple entry points and interpretative paths. The structure is non-hierarchical, with each section functioning as an independent territory within a shared conceptual field. Designing does not correspond to the fixation of final forms, but to an inscription within continuous processes of mutation, in which body and space mutually constitute one another.

Within this framework, fashion and architecture cease to be separate disciplines and instead assert themselves as complementary practices of a single gesture: that of dressing the world.

## keywords

architecture - fashion - space - body - materiality

# ÍNDICE

i agradecimentos

iv resumo/abstract

1 fio condutor

3 introdução

7 1.riscar

1.1. linguagem

1.2. corpo e espaço

1.3. permanência, mutação, memória

23 2.cortar

2.1. não-método

2.2. não-matéria

2.3. plano e volume

39 3.coser

3.1. intimidade

3.2. dobras

51 4.vestir

4.1. prefácio à materialização

4.2. colete modular

65 reflexões finais

69 glossário

71 fontes bibliográficas

75 lista de imagens

79 anexos



## fio condutor

Ao refletir sobre a gênese desta investigação, torna-se impossível dissociá-la das memórias fundadoras da minha infância. Na casa da minha avó habitava uma antiga máquina de costura Elgin<sup>1</sup> dos anos 1970. [0.1] O som cadenciado e o deslizamento dos tecidos sob a agulha compunham uma atmosfera densa de significados. Foi ali, entre alguns retalhos e linhas, que a semente do pensamento projetual começou a germinar, mesmo sem que eu tivesse consciência disso.

Enquanto ela costurava peças para familiares e vizinhos, eu e minha irmã, ainda crianças, começávamos a confeccionar pequenas roupas para as nossas bonecas. [0.2] A prática lúdica e espontânea da costura infantil, estimulada pelo gesto atento da minha avó, constitui o meu primeiro contacto com a noção de habitar — seja o corpo, seja o espaço. Gaston Bachelard, em *A Poética do Espaço* (1993), afirma que “a casa abriga a imaginação” e que é nela que “as lembranças em repouso se condensam”<sup>2</sup>. A casa da minha avó, nesse sentido, foi mais do que cenário: foi atelier, refúgio e semente.

Bachelard ainda nos recorda que “todas as moradas são imaginadas” e que “antes de ser habitada, a casa é sonhada”.<sup>3</sup> Esse sonho, para mim, tomou forma no gesto de vestir o corpo das bonecas — um gesto que antecipava, em escala reduzida, tanto a lógica da moda como os princípios da arquitetura. Costurar, ainda que em brincadeira, era organizar matéria, propor volumes, experimentar proporção e forma. Era, portanto, um exercício de projeto.

Nesta investigação, proponho analisar a relação entre moda e arquitetura a partir dos seus processos projetuais. Ambas são práticas que organizam o espaço: a moda, em torno do corpo; a arquitetura, ao redor dele. Ambas assentam em dimensões estéticas, estruturais e simbólicas, operando entre o visível e o sensível, entre o funcional e o imaginário.

O fio condutor que orienta esta tese emerge, assim, de uma narrativa onde teoria e experiência se entrelaçam, como tecido e linha. Recuperar a memória da costura como gesto inaugural [0.3] é reconhecer que o impulso criativo pode nascer da intimidade e do brincar. É compreender que o ato de projetar começa muito antes do desenho técnico: começa no afeto.

1- Trata-se da máquina de costura doméstica Elgin, modelo de tração mecânica popularizado em Portugal e no Brasil a partir da década de 1970, caracterizada pela sua estrutura metálica robusta e pelo ruído rítmico do sistema de lançadeira.

2- BACHELARD, Gaston — *A Poética do Espaço*. Tradução de António da Costa Leal e Lúcia do Vale Santos. Lisboa: Éditions 70, 1993, p. 23.

[0.1] Casa da avó. Desenho de memória pela autora, 2024.



[0.2] Roupas de boneca confeccionadas na infância da autora.



[0.3] Vestido de casamento da mãe da autora, confeccionado manualmente e submetido a tingimento natural com chá.

## introdução

*“A moda é arquitetura. É uma questão de proporções.”<sup>4</sup>*

Esta asserção de Chanel sintetiza a ideia de que a aproximação entre moda e arquitetura não é meramente metafórica, mas profundamente estrutural. Ambas as disciplinas organizam a presença do corpo no mundo através da forma, da matéria e do gesto projetual; enquanto a arquitetura delimita o espaço habitável, a moda configura a superfície que medeia a relação entre o corpo e o ambiente. Desta forma, embora operem em escalas distintas, ambas produzem invólucros que estruturam as experiências sensoriais e culturais do habitar.

Esta investigação emerge, primordialmente, de um interesse consolidado por estes dois universos e do desejo de encontrar o ponto onde as suas fronteiras se diluem. Mais do que uma análise académica distanciada, o trabalho reflete uma tentativa de unir dois campos que me são intrínsecos, partindo da premissa de que a moda e a arquitetura não precisam de habitar domínios isolados. Ao encarar este interesse como um problema disciplinar, procuro explorar como o rigor do espaço construído e a expressividade do vestuário podem dialogar, evidenciando que a minha prática enquanto projetista se constrói precisamente nesta interseção. O projeto torna-se, assim, o veículo para reconciliar estas duas áreas de estudo, investigando como o desenho e a experimentação material podem servir ambos os campos de forma simbiótica.

Contudo, esta visão integrada embate numa tradição que separou a arquitetura, ligada à permanência e à organização do espaço, da moda, associada à mutação cultural e à efemeridade das tendências. Esta distinção tende a obscurecer as múltiplas interseções existentes, uma vez que ambas as práticas operam sobre o corpo, mobilizam sistemas de prototipagem e funcionam como dispositivos de mediação entre o interior e o exterior. Nesse sentido, o vestuário pode ser compreendido como uma primeira arquitetura do corpo, enquanto o edifício amplia essa lógica de proteção para uma escala coletiva.

Apesar de várias investigações recentes explorarem estas convergên-

4- Frase atribuída a Gabrielle (Coco) Chanel, amplamente citada na historiografia da moda para ilustrar a dimensão tectónica e geométrica do corte de alta-costura. Ver, por exemplo: CHARLES-ROUX, Edmonde — Chanel and Her World. London: Weidenfeld & Nicolson, 1981.

cias, persiste uma lacuna quanto a uma análise integrada entre corpo, vestuário e espaço. **Bradley Quinn**, na obra **“The Fashion of Architecture: Fabric as Structure”** (2003), analisa estratégias formais e técnicas partilhadas, mas foca-se sobretudo na estética e na tecnologia contemporânea<sup>5</sup>. Por sua vez, **Clemens Thornquist**, no artigo **“Dressed Bodies and Built Environments”** (2014), examina a interação entre o corpo vestido e o ambiente sob uma ótica sociocultural e urbana<sup>6</sup>, enquanto **Graham McKay**, no ensaio **“Wearable Architecture”** (2014), propõe reflexões ensaísticas sobre a proximidade corporal no espaço<sup>7</sup>. Assim, embora estas obras evidenciem a relevância do tema, permanece pouco explorada uma investigação que examine estas correspondências enquanto disciplinas projetuais que operam simultaneamente sobre a matéria e a fenomenologia.

Perante este cenário, o estudo procura preencher tal vazio ao responder à seguinte questão central: **de que forma podem a moda e a arquitetura ser compreendidas como práticas projetuais convergentes na construção de interfaces entre corpo, espaço e matéria?**

Para aprofundar esta análise, emergem interrogações complementares que orientam o raciocínio: **que correspondências conceptuais existem entre o ato de vestir e o de construir? Como é que os processos técnicos e criativos de ambos os campos se aproximam ou divergem? E, finalmente, de que modo configuram estas disciplinas a experiência fenomenológica do corpo no espaço?**

Com o intuito de responder a estas questões, a dissertação organiza-se em quatro partes fundamentais, intituladas por verbos que representam os passos essenciais da construção de um projeto: **Riscar, Cortar, Coser e Vestir**. É importante sublinhar que, dado que o processo de vestir corpos e espaços não obedece a uma lógica linear ou a um método rígido, estes capítulos foram concebidos para serem lidos de forma independente. Embora estejam agrupados por afinidade temática, a sua ordem não implica uma cronologia obrigatória, refletindo a natureza fluida e iterativa do próprio ato de projetar. Desta forma, propõe-se uma navegação livre entre o enquadramento conceptual do **“Riscar”**, a investigação técnica do **“Cortar”**, as analogias fenomenológicas do **“Coser”** e a materialização prática do **“Vestir”** como partes de um todo orgânico e não sequencial.

Esta estrutura é operacionalizada através de uma abordagem interdisciplinar de *practice-based research*, entendendo o projeto não apenas como um resultado, mas como o próprio instrumento de investigação. Ao articular a reflexão teórica com a experimentação material e a construção de um protótipo, o trabalho procura demonstrar como a moda e a arquitetura podem ser entendidas como formas complementares de pensar e construir o habitar contemporâneo, onde o processo criativo constitui, simultaneamente, método e objeto de análise.

5- QUINN, Bradley — *The Fashion of Architecture: Fabric as Structure*. Oxford/New York: Berg Publishers, 2003.

6- THORNQUIST, Clemens — “Dressed Bodies and Built Environments”. In: *Journal of Architecture and Urbanism*, vol. 38, n.1, 2014, pp. 87-98.

7- MCKAY, Graham — “Wearable Architecture”. In: *misfits’ architecture*, 2014. Disponível em: <<https://misfitsarchitecture.com>>. [Acedido em janeiro de 2026].

# 1. riscar

*riscar*

[v.t.]

linha de contorno;  
começo do *gesto*;  
o traço inaugural que antecede a forma.

## 1.1. linguagem

O traço é linguagem antes de ser forma. Quando riscado sobre o papel, ele não apenas inaugura uma superfície como também propõe uma intenção. A linha, mesmo ténue, já é pensamento. E é a partir deste gesto inaugural que surgem tanto a moda como a arquitetura, não enquanto disciplinas isoladas, mas como modos de expressão do corpo no mundo. Ambas partem do mesmo ponto: um traço.[1.1] Um contorno inicial que modela a ideia.

Esse gesto — simples, primordial e silencioso — já é linguagem em ato. A palavra, mais do que um mero signo, adquire sentido no uso que dela se faz. É na prática partilhada que o dizer se torna fazer:

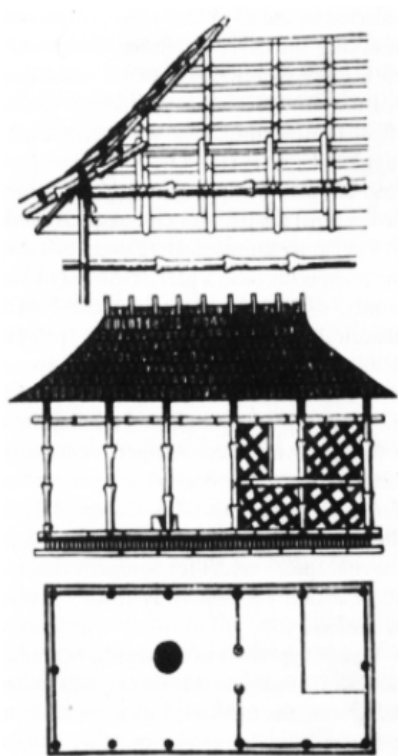
*“Quer dizer, a significação de uma palavra é o seu emprego, o seu uso multiplicado e variado e, portanto, os conceitos são inseparáveis da prática: ‘... uma significação de uma palavra é um modo do seu emprego. Pois ela é aquilo que aprendemos quando a palavra é incorporada na nossa linguagem.’”<sup>8</sup>*

A linguagem, assim compreendida, não representa o mundo a partir de fora — ela inscreve-se nele, moldando-o por dentro. E é por isso que traçar, vestir, construir e nomear são gestos equivalentes: todos eles instauram uma relação com o real.

Se a palavra adquire sentido no uso, então vale recuar às palavras que nomeiam essas práticas fundadas no gesto: moda e arquitetura. As suas etimologias não apenas esclarecem a origem formal, mas desvelam modos de relação com o mundo inscritos na própria linguagem.

Moda, do latim *modus*, evoca medida, maneira, ritmo. Em inglês, *fashion* deriva do francês *façon*, oriundo do latim *factio*, que remete à ideia de formação e feitura. Ambas sugerem ação, conformação, gesto sobre o tempo e sobre o corpo. Arquitetura, por sua vez, provém do grego *arkhé* (princípio,

8- MOLDER, Maria Filomena — A Arquitetura é um Gesto: Variações sobre um Motivo Wittgensteiniano. Lisboa: Sr. Teste, 2021, p. 13.



[1.2] Estudo de Gottfried Semper sobre a cabana indiana de Trinidad, demonstrando a origem têxtil da delimitação espacial através de técnicas de entrançado e revestimento.

origem) e *tekon* (construtor), designando a organização do espaço a partir de um fundamento.

Estas origens revelam que tanto a moda quanto a arquitetura não são meramente formas exteriores, mas estruturas de sentido, construídas a partir de um gesto primordial que instaura relações. Compreendidas por esse viés, não apenas se aproximam pela ação de dar forma, mas também pela natureza linguística da sua existência: são usos partilhados que adquirem significados contextuais, linguagem enquanto prática viva.

Quando algo está “*em voga*” ou “*na moda*”, é porque se consolidou socialmente, por meio da linguagem, como uma forma legítima de aparecer. Do mesmo modo, expressões como “*arquitetura do pensamento*” ou “*arquitecturas sociais*” mostram como o termo se desloca para outros campos, sem perder a sua função estruturante. O uso destas palavras transcende o concreto: elas nomeiam formas de estar no mundo. Moda e arquitetura, assim, são atos de linguagem que conformam o real.

A moda, enquanto linguagem, configura-se como um sistema de signos que ultrapassa a função do vestuário e passa a operar como código social e cultural<sup>9</sup>. Os elementos que a compõem — cores, cortes, texturas — comunicam sentidos complexos, revelando identidades, intenções e pertencimentos. O ato de vestir, portanto, não se limita à cobertura do corpo, mas transforma-se num gesto comunicativo, uma prática simbólica que estrutura o modo como o sujeito se inscreve no mundo. Nesse contexto, a moda revela-se como um sistema simbólico vivo, onde o corpo não apenas se apresenta, mas fala.

Por sua vez, a arquitetura pode ser compreendida a partir de uma origem técnica que a aproxima da própria noção de vestimenta. A tecelagem, entendida como gesto inaugural[1.2], constitui um dos elementos fundadores da construção arquitetónica<sup>10</sup>, associando o ato de vestir o corpo ao de organizar e delimitar o espaço. Tal associação evidencia uma continuidade entre corpo, matéria e construção, na qual o espaço habitado é, em si, um corpo vestido. Esta leitura ressalta o vínculo entre forma e técnica, entre linguagem e materialidade, tornando evidentes as camadas simbólicas presentes tanto na moda quanto na arquitetura.

A convergência entre estas duas práticas — uma orientada ao corpo,

outra ao espaço — revela não apenas a partilha de um gesto fundacional comum, mas também uma natureza híbrida, em que expressão e técnica se entrelaçam. Moda e arquitetura deixam de ser compreendidas apenas como disciplinas de forma para se afirmarem como estruturas vivas de linguagem — usos partilhados que moldam sentidos, temporalidades e presenças. Ambas organizam a experiência sensível a partir de um gesto inaugural que é, ao mesmo tempo, traço, palavra, feitura e inscrição.

Se a moda reveste o corpo e a arquitetura delimita o espaço, é porque ambas operam, antes de tudo, como práticas relacionais: modos de habitar e nomear o mundo. Nesse sentido, o gesto não é apenas um começo, mas uma forma de permanência — aquilo que, no fazer, instaura vínculo com o real. Nesse horizonte, pode-se compreender a arquitetura — e, por extensão, também a moda — como um gesto<sup>11</sup>: não no sentido do mero movimento, mas como ação que dá corpo à linguagem, tornando visível a nossa inscrição no mundo.

9- BARTHES, Roland — O Sistema da Moda. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

10- SEMPER, Gottfried — The Four Elements of Architecture and Other Writings. Tradução de Harry Francis Mallgrave e Wolfgang Herrmann. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

11- MOLDER, Maria Filomena — A Arquitetura é um Gesto: Variações sobre um Motivo Wittgensteiniano. Lisboa: Sr. Teste, 2021.



## 1.2. o corpo e o espaço

*“Não bastaria o seu corpo, forma em movimento, para tornar cada homem elemento organizador do espaço?”<sup>12</sup>*

**O corpo precede toda a forma.** Antes do traço que delimita o espaço ou do corte que estrutura o tecido, há um corpo que habita e que exige ser habitado, que é forma em movimento, como afirma Fernando Távora. Ele não é apenas uma referência dimensional ou um substrato passivo de projeção; é o agente ativo que funda, organiza e transforma a arquitetura e a moda. Pensar estas duas linguagens — do construir e do vestir — é, portanto, restituir ao corpo o seu lugar originário, não como forma a ser revestida, mas como gesto que funda o espaço e instaura o tempo.<sup>[1.3]</sup>

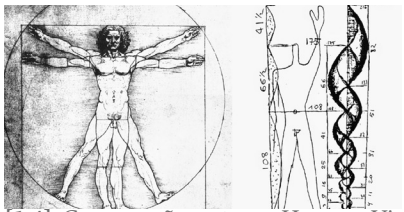
Desde Vitruvius, a tradição arquitetônica ocidental buscou no corpo humano o paradigma da ordem espacial. Ao prescrever que o templo deveria reproduzir as proporções do corpo, Vitruvius instituiu um modelo simultaneamente simbólico e normativo: o corpo como medida da harmonia universal e instrumento de legitimação formal<sup>13</sup>. Esse gesto encontra a sua expressão máxima no *“Homem Vitruviano”* de Leonardo da Vinci, inscrito entre o círculo e o quadrado, como representação visual do corpo-mundo. No entanto, tal modelo revela também uma compreensão normatizada e fixa do corpo: masculino, estático, universalizante.

No século XX, Le Corbusier retoma esse legado com o *“Modulor”*, propondo um sistema de proporções baseado no corpo humano, procurando conciliar funcionalismo e sensibilidade<sup>14</sup>. Embora apresentado como resposta humanizante à mecanização do modernismo, o *“Modulor”* também evidencia os limites de um pensamento que, ao buscar no corpo a medida universal da arquitetura, acaba por fixá-lo numa figura idealizada e homogênea. A crítica contemporânea demonstra que tal modelo não apenas simplifica a complexidade da corporeidade, mas ignora a dimensão cultural e histórica que continuamente redefine o que um corpo é e como ele se apresenta no espaço.<sup>[1.4]</sup>

12- TÁVORA, Fernando — Da organização do espaço. 9.ª ed. Porto: ESBAP (Curso de Arquitetura), 1982, p. 19.

13- VITRÚVIO — De Architectura. Tradução de Ingrid D. Rowland. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

[1.3] Charlotte Perriand reclinada na Chaise Longue LC4, 1928.



[1.4] Comparação entre o Homem Vitruviano e o Modulor. Ambos utilizam o corpo humano como sistema de proporção para compreender e organizar o espaço arquitetônico.

14- LE CORBUSIER — Le Modulor. Paris: Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1948.



[1.5] Vestido com crinolina, estrutura utilizada no século XIX para expandir o volume das saias. A ampliação artificial da silhueta feminina alterava a relação do corpo com o espaço e com a circulação social.

*“Uma parte dessa estranheza das roupas reside no facto de elas ligarem o corpo biológico com o ser social, e o público com o privado. Isto transforma o vestuário num território difícil, porque nos obriga a reconhecer que o corpo humano é mais do que uma entidade biológica. Ele é um organismo de cultura, até mesmo um artefacto cultural, e as suas próprias fronteiras não estão bem definidas.”*<sup>15</sup>

Nesse sentido, a reflexão de Wilson mostra que o corpo não é uma entidade puramente biológica, mas um “organismo de cultura”, cujas fronteiras são constantemente negociadas através do vestuário. Vestir-se não significa apenas cobrir ou ornamentar o corpo; significa modificar profundamente a maneira como ele ocupa e negocia o espaço. O vestuário estabelece uma fronteira ambígua entre indivíduo e mundo: ao mesmo tempo que conecta o sujeito ao meio social, também o separa dele, criando uma superfície simbólica, um sistema de signos<sup>16</sup>, que medeia a relação entre interioridade e exterioridade.

Historicamente, essa mediação manifesta-se de forma concreta na própria expansão física do corpo vestido. As crinolinas do século XIX, por exemplo, transformavam a silhueta feminina numa estrutura volumosa [1.5] que ocupava muito mais espaço do que o corpo nu, alterando não apenas a percepção visual da figura, mas também a dinâmica do caminhar e da circulação no espaço<sup>17</sup>. De modo semelhante, já no século XIV surgiam formas deliberadamente exageradas — como os sapatos extremamente compridos e pontiagudos — que prolongavam a presença do corpo sobre o chão, expandindo simbolicamente a sua projeção espacial<sup>18</sup>. Em ambos os casos, a moda não apenas acompanha o corpo, como também redesenha as suas dimensões e reorganiza a forma como ele se inscreve no ambiente.

Essa transformação não se limita à volumetria. O vestuário intervém diretamente no movimento e na postura. O uso de saltos altos, por exemplo,

altera a ondulação do caminhar, deslocando o centro de gravidade e produzindo uma nova coreografia corporal<sup>19</sup>. Da mesma forma, vestidos pesados incrustados de contas de vidro — comuns nas décadas de 1920 e 1930 — podiam ultrapassar dez quilos[1.6], impondo restrições severas ao movimento e condicionando uma ocupação do espaço mais lenta, mais controlada e quase escultórica<sup>20</sup>.

A forma do corpo — frequentemente moldada pelo próprio vestuário — redefine continuamente a maneira como ele ocupa o espaço. O espartilho, ao comprimir a cintura e alongar o tronco, produzia uma verticalidade rígida que transformava a postura e a presença do corpo[1.7]. Em outras culturas, práticas semelhantes também alteraram a tridimensionalidade corporal, como no caso dos cintos apertados usados na antiga Creta. Nessas situações, o corpo não é apenas revestido: ele é reorganizado pela própria materialidade do vestuário.

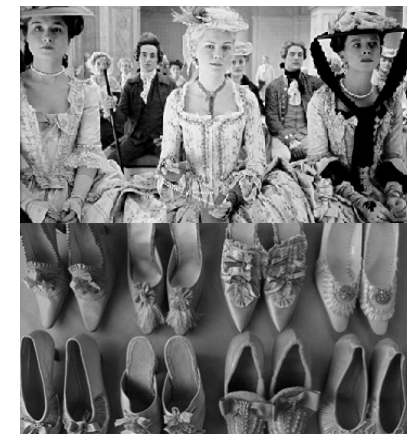
Além da dimensão física, há também uma dimensão psicológica e simbólica<sup>21</sup>. O vestuário funciona frequentemente como barreira ou escudo, estabelecendo um território íntimo mesmo em ambientes densamente povoados, como as grandes metrópoles. Ao delimitar uma superfície visível entre o corpo e o mundo, a roupa cria uma distância simbólica que protege e, ao mesmo tempo, expõe o sujeito. O corpo vestido torna-se, assim, uma interface cultural, uma superfície onde identidades, hierarquias e desejos se tornam visíveis. Em todos esses casos, o corpo não é uma forma natural e estável, mas uma construção cultural cuja aparência e espacialidade são constantemente produzidas por técnicas de vestir.

Também os ideais de beleza participam dessa transformação<sup>22</sup>. A passagem histórica de um corpo volumoso, outrora associado à prosperidade e ao bem-estar, para um ideal de magreza e leveza, ligado à modernidade e à velocidade, revela como a percepção de quanto espaço um corpo deve ocupar é culturalmente construída. A própria fotografia de moda, ao manipular enquadramentos e proporções, contribuiu para redefinir a presença visual do corpo feminino no espaço público, ampliando ou reduzindo a sua dimensão aparente.

Se na moda essas transformações se dão diretamente sobre o corpo, na arquitetura elas se manifestam na forma como o espaço é concebido para



[1.6] Robe Brodée, Maison Vionnet (1929).



[1.7] Figurino de Maria Antonieta (2006): espartilho apertado sob vestidos rococó, modelando a cintura e restringindo os movimentos e os sapatos ornamentados— símbolo da moda do século XVIII.

15- WILSON, Elizabeth — Enfeitada de Sonhos: Moda e Modernidade. Tradução de Maria João Freire. Lisboa: Edições 70, 1989, pp. 12-13.

16- BARTHES, Roland — O Sistema da Moda. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

17- WILSON, Elizabeth — Enfeitada de Sonhos: Moda e Modernidade. Tradução de Maria João Freire. Lisboa: Edições 70, 1989, pp. 48-51.

19- WILSON, Elizabeth — Enfeitada de Sonhos: Moda e Modernidade. Tradução de Maria João Freire. Lisboa: Edições 70, 1989, pp. 135.

20- WILSON, Elizabeth — Enfeitada de Sonhos: Moda e Modernidade. Tradução de Maria João Freire. Lisboa: Edições 70, 1989, pp. 227.

21- WILSON, Elizabeth — Enfeitada de Sonhos: Moda e Modernidade. Tradução de Maria João Freire. Lisboa: Edições 70, 1989, pp. 38-39.

18- WILSON, Elizabeth — Enfeitada de Sonhos: Moda e Modernidade. Tradução de Maria João Freire. Lisboa: Edições 70, 1989, pp. 34-35.

22- WILSON, Elizabeth — Enfeitada de Sonhos: Moda e Modernidade. Tradução de Maria João Freire. Lisboa: Edições 70, 1989, pp. 156.



[1.8] Habitáculos de tecido geométricos e portáteis que se transformam de vestuário em abrigos arquitetônicos mínimos quando o utilizador estica os braços ou as pernas.



[1.9] Quarto de Lina Loos (1903), projetado por Adolf Loos.

acolher múltiplas maneiras de habitar. A tradição moderna, ao tomar o corpo de pé como referência dominante, tende a privilegiar uma figura estática e frontal. No entanto, a experiência real do espaço envolve uma multiplicidade de posturas e movimentos: sentar, deitar, inclinar-se, agachar, circular, apoiar-se. Cada uma dessas posições redefine a escala, a proximidade e a percepção do ambiente. O corpo não ocupa o espaço apenas verticalmente; ele dobra-se, desloca-se, estende-se e recolhe-se, instaurando relações espaciais dinâmicas que desafiam qualquer modelo fixo de proporção.

*“Portanto, não se deve dizer que nosso corpo está no espaço nem tampouco que ele está no tempo. Ele habita o espaço e o tempo.”<sup>23</sup>*

Sob uma perspectiva fenomenológica, por exemplo, o espaço não se reduz a uma geometria abstrata que o corpo simplesmente ocupa. Ele constitui antes um campo de possibilidades de ação[1.8]. Como sugere Maurice Merleau-Ponty, a consciência do corpo não se organiza apenas em torno de um “eu penso”, mas sobretudo de um “eu posso”: uma capacidade de agir, alcançar, contornar e habitar o mundo através do movimento. Uma arquitetura concebida apenas para um corpo estático tende, assim, a reduzir o sujeito a um objeto físico, ignorando o caráter intencional e comportamental da experiência corporal.

É no gesto, no deslocamento do olhar, na relação entre apoio e impulso que o espaço se articula e ganha espessura. Quando a arquitetura acolhe essa dimensão cinética do corpo, deixa de funcionar apenas como cenário geométrico e passa a operar como um meio de comportamento, um fundo sensível a partir do qual se desenrolam os projetos e as ações do sujeito, e consequentemente com formas corporais para além da frontal estática.

Desse modo, tanto na arquitetura quanto na moda, o corpo deixa de ser apenas medida ou suporte formal para se tornar um campo de transformação contínua. Se a arquitetura historicamente buscou no corpo um modelo de proporção, a moda revela que esse mesmo corpo é mutável, performativo e culturalmente produzido. O corpo é, portanto, uma construção híbrida, onde matéria biológica, matéria têxtil e matéria construtiva se fundem para

redefinir continuamente a maneira como o indivíduo habita[1.9], percorre e é percebido no espaço que o rodeia. Nesse sentido, compreender o corpo como origem comum dessas duas disciplinas significa reconhecer que tanto o edifício quanto a roupa são dispositivos que ampliam, modulam e reinterpretam a presença humana no mundo.

23- MERLEAU-PONTY, Maurice — Fenomenologia da percepção. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 194.

### 1.3. permanência, mutação, memória

*“O ato de habitar é geralmente compreendido em relação ao espaço, como uma maneira de domesticar ou controlar o espaço, mas devemos igualmente domesticar e controlar o tempo, reduzindo a escala da eternidade para torná-lo compreensível.”*<sup>24</sup>

**Habitar não é apenas estar num espaço, é viver o tempo nesse espaço.**[1.10] Nessa perspectiva, tanto a arquitetura quanto a moda podem ser compreendidas como práticas que organizam a experiência temporal da vida cotidiana, ainda que o façam de maneiras distintas. Tradicionalmente, estas disciplinas são percebidas a partir de regimes temporais opostos. A moda é frequentemente associada à mutação e à transitoriedade, funcionando como um barômetro cultural que expressa o *Zeitgeist*, isto é, o espírito de cada época<sup>25</sup>. Por meio da sucessão de tendências, estilos e silhuetas, o vestuário torna visível o estado de espírito de determinados momentos históricos, refletindo as transformações sociais e culturais de cada período.

A arquitetura, por outro lado, tem sido historicamente associada à permanência, definida como uma disciplina destinada a produzir obras duráveis e estáveis no tempo, construções capazes de resistir às forças naturais e à passagem dos anos, garantindo a continuidade entre gerações<sup>26</sup>. Assim, a arquitetura surge como uma prática orientada para a duração, capaz de estabilizar o mundo humano por meio da matéria construída, enquanto a moda acompanha o ritmo acelerado da mudança cultural.

Apesar da associação da moda com a rapidez e a efemeridade, ela também pode operar numa lógica de duração. As roupas podem ser preservadas, herdadas, reparadas ou arquivadas[1.11], adquirindo valor justamente pela sua capacidade de atravessar o tempo. Nesse sentido, o vestuário não se limita a expressar um momento cultural específico, mas torna-se suporte de memória material. Peças de vestuário podem conservar histórias familiares, experiências pessoais ou referências culturais, funcionando como

[1.10]Colagem autoral composta por fotografia analógica da máquina de costura da avó da autora e trecho do livro *Habitar* de Juhani Pallasmaa. A justaposição entre imagem e texto propõe um diálogo entre memória, corpo, espaço e construção — temas centrais desta pesquisa. Foi aplicado o entrelaçamento tipo *plain weave*.



[1.11] Peças têxteis do arquivo da família Marques da Silva, FIMS, Porto (2025). Exemplos de como a moda pode ser preservada e atravessar gerações, articulando temporalidades distintas em relação à arquitetura.

24- PALLASMAA, Juhani — *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2017, p. 9.

25- WILSON, Elizabeth — *Enfeitada de Sonhos: Moda e Modernidade*. Tradução de Maria João Freire. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 67.

26- ALBERTI, Leon Battista — *Da Arte Edificatória* (De Re Aedificatoria). Tradução de António Pinto de Carvalho. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011 [1452].



[1.12] Artigo “Space Lib”, Vogue Americana, agosto de 1971.



[1.13] Escadas do Palacete Lopes Martins, FIMS, Porto (2025), com marcas de uso que evidenciam a presença contínua da vida humana no espaço e a sedimentação de sua história.

arquivos íntimos do tempo vivido. A longevidade de determinados tecidos, técnicas de confecção ou práticas de reparação demonstra que a moda pode participar de uma temporalidade mais extensa, aproximando-se da permanência historicamente associada à arquitetura. Ao registrar gestos e conservar corpos, o vestuário preserva momentos, tornando-se mediador entre a experiência individual e a temporalidade social.

De modo inverso, a arquitetura nem sempre é concebida para perdurar indefinidamente. Estruturas temporárias, pavilhões, instalações urbanas ou construções experimentais demonstram que o espaço construído pode assumir regimes temporais breves, projetados para responder a situações transitórias, eventos específicos ou experimentações espaciais. Arquiteturas insufláveis[1.12], por exemplo, evidenciam como o espaço pode assumir uma condição leve, provisória e reversível, aproximando-se da lógica da moda ao aceitar a mutabilidade como parte da sua natureza. Wilson, ao discutir a desmaterialização no capitalismo industrial, observa que “*tudo o que é sólido se dissolve no ar*”<sup>27</sup>. Sob essa ótica, construções modernistas como o Palácio de Cristal ou a Torre Eiffel são descritas pela autora como “fabulosas construções” que desafiam a substância e parecem transformar a gravidade em algo tão leve quanto o ar, aproximando a arquitetura da natureza mutável da moda<sup>28</sup>.

Estes exemplos revelam que a distinção entre moda mutável e arquitetura permanente não descreve plenamente a complexidade destas práticas. Tanto as roupas quanto os edifícios podem participar de diferentes regimes temporais: podem durar ou desaparecer, ser preservados ou transformados. A duração material não define essencialmente a arquitetura ou a moda; o que as aproxima é a maneira como ambas se relacionam com a experiência do tempo no quotidiano.

Independentemente da sua duração física, tanto a arquitetura quanto o vestuário tornam-se significativos quando se transformam em suportes de memória. Os edifícios acumulam marcas de uso, transformações e camadas históricas, revelando a presença contínua da vida humana no espaço[1.13]. De forma semelhante, a roupa regista as coreografias do corpo, preservando sinais de movimento, desgaste e experiência, como o ato de fechar um botão ou arregasar as mangas.

27- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich — Manifesto do Partido Comunista. Lisboa: Avante!, 1997 [1848].

28- WILSON, Elizabeth — Enfeitada de Sonhos: Moda e Modernidade. Tradução de Maria João Freire. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 42.

Arquitetura e moda tornam-se, assim, dispositivos que armazenam o tempo vivido: enquanto a arquitetura guarda as marcas do uso, acumula tempo e sedimenta experiências, o vestuário guarda gestos, regista corpos e preserva momentos. Estando o conceito de lugar intrinsecamente ligado à memória, os edifícios e os espaços tornam-se repositórios de experiências coletivas e individuais, permitindo que a vivência se inscreva no espaço construído<sup>29</sup>.

Retornando à ideia inicial de Pallasmaa, habitar implica domesticar o tempo, transformando a duração abstrata em experiência sensível. Logo, a arquitetura e a moda participam desse processo ao organizar diferentes ritmos da existência: o tempo longo da construção e da permanência, e o tempo curto da mudança e da expressão cultural. Mais do que práticas opostas, estas disciplinas revelam formas complementares de estruturar a experiência temporal do habitar. Entre duração e transformação, memória e mutação, estas disciplinas configuram modos distintos de tornar o tempo perceptível na vida quotidiana, oferecendo ao ser humano ferramentas para experienciar e domesticar a passagem do tempo.

29- NORBERG-SCHULZ, Christian — Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture. New York: Rizzoli, 1980.

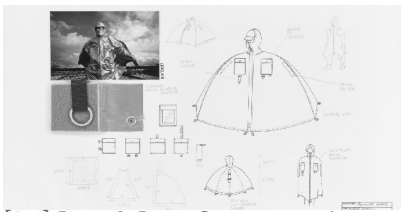
## 2.cortar

*cor.tar*

[v.t.]

separar para orientar a construção;  
definir a forma através da *técnica*;  
traduzir o plano em volume.

## 25



[2.4] Lucy & Jorge Orta – prototipagem em desenho: *Refuge Wear – Habitent* (1991).



[2.5] Manequins utilizados no processo de criação de vestuário no ateliê da Miiyu. Fotografia da autora (2025).



[2.6] Construção manual de maquete durante visita de estudo ao ateliê do arquiteto Nuno Sousa. Fotografia da autora (2025).

33- Teresa Pimentel Palha (1974) é designer gráfica e mestre em Artes Digitais Multimédia. Atualmente, atua como diretora criativa da marca Miiyu e do projeto THE Design, onde desenvolve estratégias de branding com foco em slow fashion. O seu trabalho destaca-se pela colaboração interdisciplinar, promovendo diferentes expressões artísticas e a divulgação de novos talentos.

mecânicos e explorar a metamorfose do vestuário em tempo real<sup>32</sup>. Em ambos os casos, o processo criativo manifesta-se como um percurso contínuo entre ideia, experimento e materialização, no qual a forma final emerge somente depois de múltiplas etapas de investigação, teste e ajuste.[2.4]

Essa relação de transitoriedade entre a ideia e a sua codificação técnica torna-se evidente nos relatos de criadores contemporâneos, para quem o manequim e a maquete de processo funcionam como instrumentos de mediação tridimensional que precedem o desenho definitivo. No percurso de Teresa Pimentel Palha<sup>33</sup>, a experimentação manual sobre o busto assume o papel de ponto de partida tátil e não linear do processo criativo:

*“Primeiro a ideia. Eu trabalho assim. Eu faço tudo em manequim.[2.5] Eu corto, faço protótipos iniciais(...)”*<sup>34</sup>

Ao preterir inicialmente a bidimensionalidade do risco, a designer manipula a matéria diretamente no manequim para que a silhueta responda organicamente à gravidade; apenas numa etapa posterior essa volumetria empírica é traduzida pela sua equipa técnica na geometria dos moldes. Longe de ser um fim em si mesmo, o molde atua como uma transcrição provisória do gesto, continuamente reelaborada e testada em diferentes corpos. Esta modelação *oversize* e dinâmica converte o manequim num dispositivo antropomórfico focado no conforto e na adaptabilidade, desenhado especificamente para mulheres que valorizam roupas que respeitam as suas necessidades reais e fisiológicas.

Paralelamente, na dinâmica metodológica de Nuno Melo Sousa<sup>35</sup>, a maquete cumpre uma função análoga de depuração volumétrica e ensaio físico, embora sob a ótica da escala e do território. O arquiteto descreve um vaivém metodológico em que as ideias, embora possam nascer de modo livre em qualquer lugar, encontram no espaço do ateliê o seu local de descarga e materialização:

34- PIMENTEL PALHA, Teresa — Entrevista concedida à autora. Porto, 2025.

32- CHALAYAN, Hussein — Hussein Chalayan: Transitional Objects. London: Thames & Hudson, 2002. Ver ainda: AN OTHER MAGAZINE — “Hussein Chalayan”. AnOther Magazine, 2013.

35- Nuno Melo Sousa (1988) é arquiteto, vive e trabalha em Penafiel, norte de Portugal. Formou-se na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (FAUP), tendo passado pela TUDelft e pelo estúdio de Balkrishna Doshi, na Índia. Desde 2012, dirige o seu próprio atelier, onde desenvolve projetos de arquitetura e desenho.

*“(...) transformam-se em plantas em Autocad, em volumetrias no SketchUp, em maquetes,[2.6] em renders. É um processo contínuo de testar — ver se funciona, se não funciona, e seguir a partir daí”*.<sup>36</sup>

Ao recusar o caráter estático e “acabado” do render digital, o arquiteto recorre à maquete de processo como meio para alcançar a legibilidade do espaço puro. A predileção por modelos em branco, despídos de texturas, cores ou materialidades específicas, justifica-se pela necessidade de concentrar a análise exclusivamente na essência volumétrica da composição.

Esta exploração tridimensional acomoda tanto a precisão mecânica da impressora 3D — útil para agilizar e atacar pontualmente projetos de escala megalómana — quanto o gesto oficial e artesanal que conforma a topografia do terreno e o acabamento em estuque. Seja como instrumento ativo de trabalho ou como objeto de reflexão pós-competitiva construído *a posteriori* — como sucedeu num concurso para uma igreja, feito “para tentar aprender com uma coisa que nem será construída” —, a maquete, tal como o manequim, estabelece um território de ensaio onde o desenho se manifesta simultaneamente como rabisco e projeto, gesto e instrumento técnico.

Enquanto a moda ensaia as suas soluções diretamente sobre o corpo, em ciclos curtos de prova e iteração, a arquitetura testa as suas respostas em escala coletiva, ao longo de tempos de obra que implicam decisões de longo alcance. A arquitetura vestível, ou *wearable architecture*[2.7], situa-se nesse intervalo de tempos de obra que implicam decisões de longo alcance. Ela opera simultaneamente sobre a superfície do corpo e sobre o território habitado, produzindo soluções que ora privilegiam a mutabilidade imediata — como nas criações de Lucy Orta, que frequentemente se expandem e se transformam em dispositivos de proteção individual e coletiva —, ora favorecem a emergência de estruturas de abrigo e encobrimento.

Essas opções projetuais — entre adaptabilidade e resistência, entre montagem individual e logística coletiva — não são apenas escolhas técnicas; traduzem posições sobre quem e como se habita, e exigem métodos de prova distintos que, em conjunto, permitem apreender tanto a experiência

36- MELO SOUSA, Nuno — Entrevista concedida à autora. Penafiel, 2025.



[2.7]Emi Tanimura, *Survivalist: Adapting to Change* (2021): capa externa que se transforma em abrigo funcional, exemplificando como o vestuário pode reconfigurar a relação entre corpo, ambiente e tempo vivido ao responder a condições climáticas e práticas de uso.

singular quanto os efeitos sociais do projeto. A arquitetura emerge sempre situada, inseparável das condições específicas de um lugar e de um tempo<sup>37</sup>. Nesse horizonte, os relatos de Teresa Pimentel Palha e de Nuno Melo Sousa revelam duas temporalidades distintas da prática: no corpo, a prova acontece como ensaio imediato e reversível, marcado pela sucessão de silhuetas e pela rapidez dos ajustes; já em obra, o processo exige outra cadência, em que a escala, as proporções e a materialidade só se tornam plenamente legíveis na experiência concreta do espaço construído.

A noção de pele permite compreender a continuidade entre corpo e espaço, na medida em que o tecido que reveste e protege não apenas oculta, mas organiza relações sensoriais e modos de circulação. No campo arquitetônico, o revestimento deixa de ser mero adorno superficial para se afirmar como instância constitutiva da forma<sup>38</sup>; de igual modo, moda e arquitetura convergem na capacidade de mediar o corpo através de superfícies que se tornam habitáveis<sup>39</sup>. Quando este princípio se radicaliza, surgem experimentações em que a roupa se transforma em abrigo e a parede se aproxima do vestuário: pele e construção confundem-se, atuando em simultâneo como proteção, linguagem estética e estrutura. Nesta confluência, permanece atual a advertência segundo a qual tanto vestir quanto construir só adquirem legitimidade quando respondem a necessidades reais, e não à celebração vazia do ornamento<sup>40</sup>.

Projetar não é um ato neutro, mas um processo atravessado por escolhas que refletem valores, experiências e estratégias de ação. Os princípios que orientam o percurso entre problema e solução não são universais, mas singulares a cada criador<sup>41</sup>. Alguns ancoram o seu trabalho na relação íntima com o corpo e na experimentação com materiais naturais; outros fundamentam a prática na escuta do lugar e das comunidades que o habitam. No âmbito da arquitetura vestível, tais orientações manifestam-se de maneira particularmente evidente: algumas propostas incorporam preocupações sociais, ambientais e coletivas, respondendo a contextos de precariedade e de ocupação urbana, enquanto outras exploram a articulação entre tecnologia, movimento e narrativas culturais, combinando inovação e memória em estratégias projetuais.

Assim, projetar torna-se um processo de escuta, ajuste e construção

de respostas habitáveis que tensionam corpo e espaço, pele e parede, ornamento e estrutura. A travessia entre risco e corte permanece inacabada: cada gesto projetual configura-se como mediação entre técnica e vida, abrindo continuamente novas possibilidades de habitar tanto corpos quanto espaços.

37- ZUMTHOR, Peter — *Thinking Architecture*. Basel: Birkhäuser, 2006.

38- WIGLEY, Mark — *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. Cambridge: MIT Press, 1995.

39- COLOMINA, Beatriz — *Sexuality and Space*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1992.

40- LOOS, Adolf — *The Principle of Dressing*. In: *Ornament and Crime: Selected Essays*. Riverside, CA: Ariadne Press, 1998.

41- LAWSON, Bryan — *Como arquitetos e designers pensam*. São Paulo: Oficina de Textos, 2011.



## 2.2. a não-matéria

“Tendo-se estabelecido no domínio da exploração e experimentação — desde os primeiros passos da aviação até à moda de vanguarda — o insuflável serve para expandir as formas e percepções tradicionais.”<sup>42</sup>

**Ar a dar corpo ao pensamento.** Enquanto a materialidade tradicional e os cânones da modernidade privilegiaram a substância, o peso e a permanência tectónica, a emergência do elemento pneumático propõe uma inversão radical: o ar, quando encapsulado em membranas flexíveis — de polímeros a elastómeros —, deixa de ser um vazio passivo para se tornar um componente estrutural que confere volume através da pressão. Esta transição do “vazio” para o “volume carregado” ressoa em momentos críticos da história cultural, refletindo tensões entre o *design*, a moda e a arquitetura.<sup>[2.8]</sup>

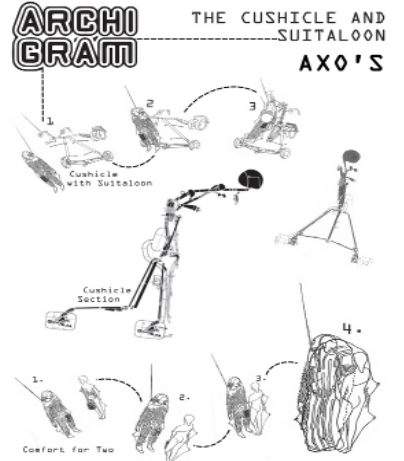
A rutura fundamental com a passividade do ar encontra um marco na instalação *Silver Clouds* (1966), de Andy Warhol.<sup>[2.9]</sup> Ao empregar nuvens de poliéster metalizado saturadas com hélio, Warhol não apenas flerta com o lúdico, mas opera uma desmaterialização do objeto artístico. A obra deixa de ser um ponto focal estático para se tornar uma atmosfera responsiva que esbofeteia e borra as fronteiras fenomenológicas entre objeto e observador. Dessa forma, o ar atua como um agente de mediação social e espacial, transformando a galeria num ecossistema de instabilidade controlada.

Essa mesma lógica de desmaterialização foi radicalizada no campo da arquitetura e do design de vanguarda no mesmo período. O coletivo britânico *Archigram*<sup>[2.10]</sup>, por meio de conceitos como o *Cushicle* (1964) e o *Suitaloan* (1967), antecipou a dissolução das tipologias habitacionais tradicionais em favor de uma “arquitetura de trânsito”<sup>43</sup>. Nessas experimentações, o ar pressurizado deixa de ser um mero preenchimento para tornar-se o elemento estruturante e isolante de um espaço doméstico nómada. O *Suitaloan*, especificamente, opera

[2.8] Michael Webb, *Suitaloan* (1967).



[2.9] Andy Warhol, *Silver Clouds* (1966).



[2.10] *Suitaloan*, Michael Webb, publicado em *Archigram* nº 8 (Popular Pak, 1968), revista experimental do coletivo Archigram que explorou habitações móveis e a relação entre corpo e ambiente.

42- FRANCIS, Sharon — *Bubbleitecture: Inflatable Architecture and Design*. Londres: Phaidon Press, 2019.

43- SADLER, Simon — *Archigram: Architecture Without Architecture*. Cambridge, MA: MIT Press, 2005.



[2.11] De Pas D'Urbino Lomazzi, *Blow Inflatable Armchair* (1967).



[2.12] Issey Miyake, *Inflatable Men's Rubber Jacket* (1987).



[2.13] CP Company, *Modern Nomad Designs*, (2001).

como uma “segunda pele” expansiva e possessiva: inspirada em trajes espaciais, essa vestimenta inflável transcende a função de adorno para se converter em volume habitável, estabelecendo uma simbiose radical entre o vestir e o morar.

Essa tecnologia, embora simples, posicionou os insufláveis na vanguarda de movimentos que buscavam expandir as percepções tradicionais da forma, permitindo que a arquitetura simulasse a biologia do corpo e respondesse a condições ambientais em tempo real<sup>44</sup>. Nesse contexto, o envelope pneumático funciona como uma interface técnica que viabiliza a mobilidade absoluta, respondendo ao desejo de liberdade da contracultura e à rejeição à “fixidez do concreto”. Como defendia David Greene no manifesto inaugural do grupo, a arquitetura deveria ser capaz de responder instantaneamente aos desejos humanos — uma premissa materializada pela capacidade de inflar volumes de qualquer dimensão, substituindo a rigidez da massa pela maleabilidade da pressão atmosférica.

Essa dissolução de escalas desafia as fronteiras entre o design de moda, o mobiliário e a arquitetura. No âmbito do objeto, a poltrona *Blow* (1967)[2.11] reafirma essa postura ao utilizar o PVC transparente e o suporte ergonômico do ar como um manifesto de antimonumentalidade. Ao abdicar da solidez burguesa em favor da tensão superficial e da transparência, o objeto evoca uma presença expandida que não depende da massa, mas da efemeridade e da acessibilidade técnica.

Nas décadas subsequentes, a moda absorveu essa lógica pneumática não apenas como artifício visual, mas como funcionalidade adaptativa. As experimentações de Issey Miyake (1987)[2.12] e as propostas da *CP Company* (2001)[2.13] elevam a vestimenta à condição de ambiente portátil. Ao transformar jaquetas em volumes habitáveis ou mobiliários temporários, essas peças reforçam a tese de que o corpo pode carregar a sua própria arquitetura através do ar. Nesse contexto, o ar deixa de ser um “vazio” para se tornar um componente construtivo essencial, permitindo que a roupa transite entre o bidimensional e o tridimensional quase instantaneamente.

Para compreender o conceito de não-matéria além da sua genealogia histórica, é fundamental analisá-lo sob uma perspectiva téc-

44- FRANCIS, Sharon — *Bubblestructure: Inflatable Architecture and Design*. Londres: Phaidon Press, 2019.

nico-funcional que identifique como o ar articula a intersecção entre moda, *design* e arquitetura. Essa articulação manifesta-se, primeiramente, por meio do binômio entre isolamento e conectividade, no qual o ar atua como um regulador térmico excecional, estabelecendo microclimas entre o corpo e a vestimenta ou entre os ambientes interno e externo de um edifício.[2.14] Diferente da rigidez de materiais como o concreto, a membrana inflável apresenta-se como uma interface sensível que reage ao toque, ao movimento e ao vento, permitindo que o utilizador se sinta simultaneamente protegido e integrado ao entorno.

Essa sensibilidade é acompanhada por uma subversão da gravidade: enquanto a arquitetura convencional se ancora em sistemas de compressão e tração, como pilares e vigas, a não matéria sustenta-se primordialmente pela pressão interna<sup>45</sup>. Tal lógica estrutural produz volumetrias, curvas e transparências que desafiam as percepções tradicionais de solidez, sugerindo que a estabilidade e o conforto podem emergir da leveza e do estado temporário.

Esse caráter efêmero revela uma vantagem logística crucial, pois o uso do ar permite a ocupação de grandes volumes com massa mínima, facilitando o transporte e mitigando impactos ambientais. Ao final do seu ciclo funcional, a estrutura pneumática simplesmente desvanece sem deixar resíduos sólidos, devolvendo a matéria à atmosfera e consolidando o ar como um elo escalar definitivo.

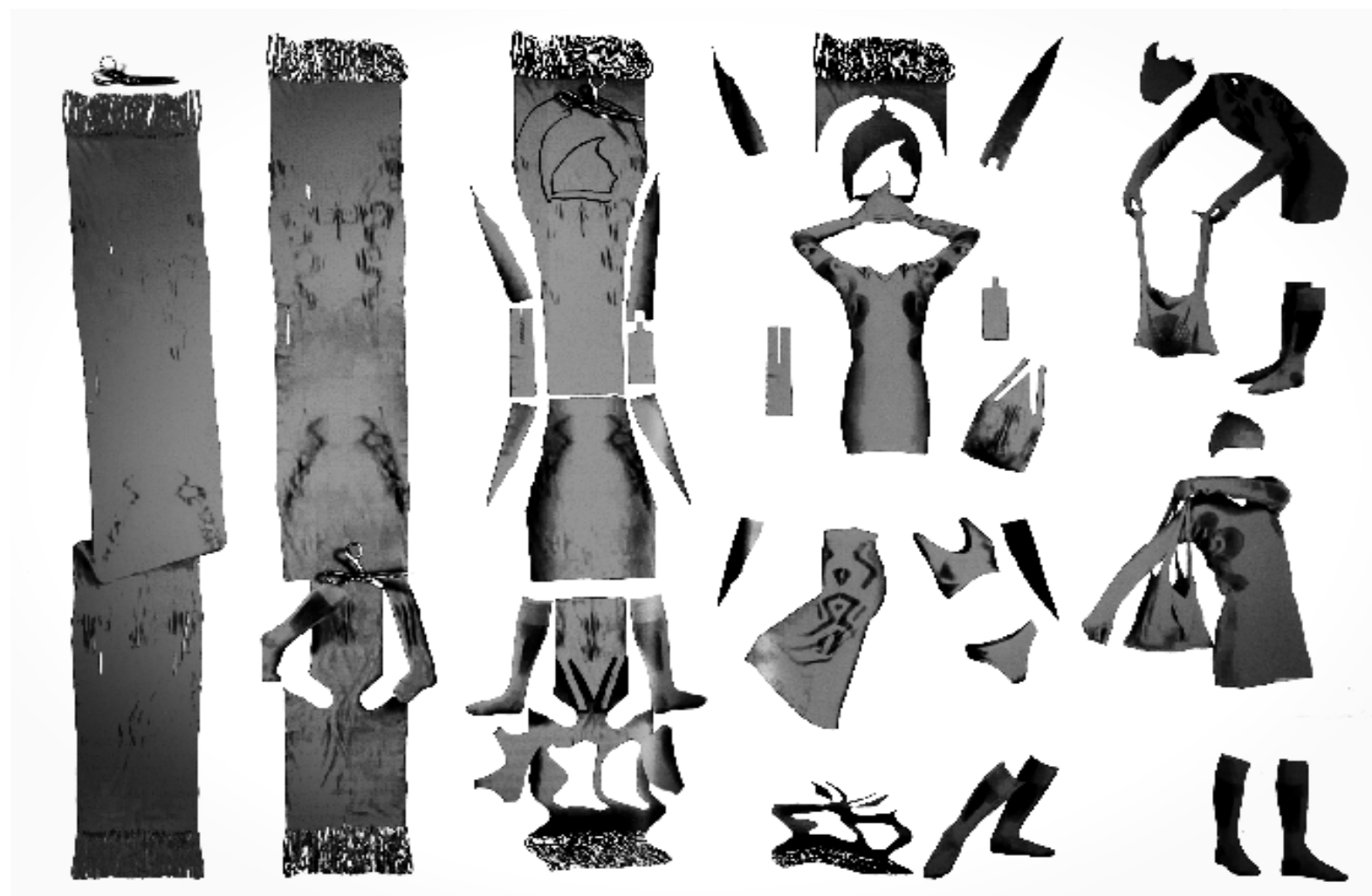
Ao anular a fronteira entre a escala do objeto e a do espaço, o ar permite que tanto uma jaqueta quanto um pavilhão operem como envelopes de experiência — sistemas móveis, protetores e transformadores. A trajetória de mais de dois séculos das estruturas insufláveis demonstra que este é um meio projetual persistente para responder a crises de recursos e demandas por adaptabilidade. Portanto, a não matéria não deve ser reduzida a um artifício visual, mas sim compreendida como uma sensibilidade que opõe a rigidez da permanência à fluidez da responsividade.

Nesse cenário, arquitetura e moda convergem ao projetar interfaces existenciais onde o invisível, quando sob pressão, revela-se como um dos materiais mais potentes do projeto contemporâneo, capaz de redefinir o que significa habitar e coexistir no espaço.

45- HERZOG, Thomas; KRIPPNER, Roland; LANG, Werner — *Pneumatic Structures: A Handbook of Inflatable Architecture*. Basel: Birkhäuser, 2004.



[2.14] Martín Ruiz de Azúa, *Basic House Prototype* (1999).



## 2.3. plano e volume

A forma transita entre plano e volume. Se anteriormente se estabeleceu que moda e arquitetura não compartilham um método universal de construção, cabe agora investigar a lógica dos seus sistemas de representação. Ambas as disciplinas operam mediante dispositivos bidimensionais que funcionam como protocolos de antecipação espacial. Na moda, a modelação plana fragmenta a anatomia em moldes técnicos; na arquitetura, o sistema de projeções ortogonais desdobra a volumetria em abstrações coordenadas. Entretanto, o desenho técnico não deve ser lido como uma mera ilustração do objeto, mas como um “mecanismo de ativação”. Sob essa perspectiva, essas notações técnicas não descrevem propriedades visuais, mas sim instruções de performance que permitem a transição do conceito à realidade material<sup>46</sup>.

A bidimensionalidade não resolve a espacialidade por si só, mas a organiza de forma analítica através da decomposição da forma contínua em superfícies desenvolvíveis. Esse processo permite que materiais planos sejam manipulados com rigor matemático, estabelecendo um regime de controlo dimensional que precede a fenomenologia do objeto físico. Contudo, essa codificação não é um processo passivo. Ao transitar para a tridimensionalidade, cada disciplina ativa processos de verificação que funcionam como “atos de tradução”. [2.15] Como propõe Robin Evans, a arquitetura é uma arte mediada onde a tradução entre o plano e o construído nunca é perfeita; é justamente nesse hiato — e na escolha estratégica da escala — que reside a investigação projetual<sup>47</sup>.

Nesse contexto, a *moulage* e a maquete não são meras simulações intermediárias, mas dispositivos cognitivos que impõem as suas próprias resistências. Embora o senso comum associe a *moulage* prioritariamente ao manequim de prova em escala real (1:1) e a maquete arquitetónica à representação em escala reduzida [2.16], o debate sobre a escala — seja o protótipo real ou o modelo em miniatura — revela que a tridimensionalidade intermediária busca a investigação de variáveis específicas, e não apenas uma “cópia”.

Quando a *moulage* é executada em escala reduzida (em bonecos), ocorre uma distorção na relação entre peso e caimento têxtil, forçando o *designer* a uma tradução mental da resistência material. Da mesma forma,

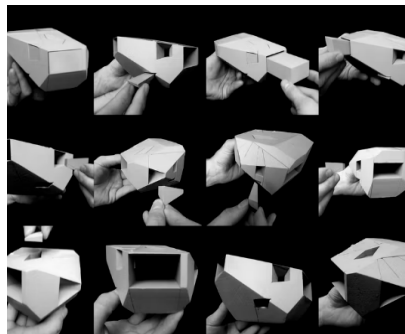
[2.15] Issey Miyake, Fujiwara Dai, *A-POC Queen Textile* (1997).



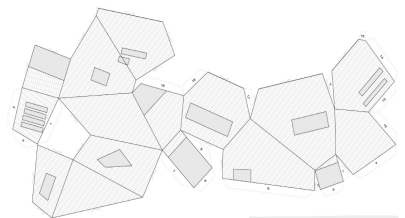
[2.16] Arquiteto Nuno Sousa a analisar plantas e uma maquete de estudo durante visita ao seu ateliê, evidenciando a passagem do desenho bidimensional para a compreensão tridimensional do projeto. Fotografia da autora (2025).

46- ALLEN, Stan — Practice: Architecture, Technique and Representation. London: Routledge, 2000.

47- EVANS, Robin — Translations from Drawing to Building and Other Essays. London: Architectural Association Publications, 1986.



[2.17] Maquete da Casa da Música, no Porto, projetada por Rem Koolhaas (OMA), com construção iniciada em 1999 e concluída em 2005.



[2.18] Casa da Música planificada, evidenciando a continuidade da 'casca' estrutural e a lógica de manipulação formal próxima ao papel ou ao tecido na gênese do edifício.

quando a arquitetura recorre ao *mock-up* em escala real (1:1), ela abdica da visão sistêmica do conjunto para concentrar-se na fenomenologia do detalhe e do encontro tectônico. Para Evans, o projeto habita a “distância cega” entre o desenho e a construção; a representação, portanto, não é um espelho, mas um filtro<sup>48</sup>.

A aplicação dessa tese sugere que tanto o manequim reduzido quanto o detalhe construtivo 1:1 são “redutos de resistência”: eles possuem lógicas internas próprias — como a rigidez do papel na maquete versus a flexibilidade do tecido no molde — que exigem do projetista uma interpretação ativa dos dados, em vez de uma simples réplica. Se a maquete reduzida permite apreender a totalidade volumétrica impossível ao olho humano no canteiro, a maquete 1:1 — assim como a *moulage* sobre o manequim técnico — marca o momento em que a abstração geométrica sucumbe à gravidade e à espessura real dos materiais.

Assim, bidimensionalidade e tridimensionalidade configuram um sistema complementar de conversão: o plano codifica, enquanto o modelo tridimensional verifica e reformula o projeto a partir das perdas e ganhos inerentes a cada suporte. A convergência entre esses regimes atinge seu ápice experimental quando a bidimensionalidade deixa de ser apenas um guia e passa a ser o próprio gerador da forma. No projeto A-POC (*A Piece of Cloth*), de Issey Miyake, a tridimensionalidade torna-se uma propriedade intrínseca da superfície plana<sup>49</sup>. Através de uma tecelagem industrial programada, o tubo de tecido bidimensional já contém na sua estrutura as instruções de corte e volume, eliminando a costura tradicional e subvertendo a lógica onde o molde precede a matéria.

Num diálogo tipológico reverso, a Casa da Música, de Rem Koolhaas, opera a lógica de um “monólito oco”[2.17], cuja complexidade espacial interna é resolvida por uma continuidade material que remete à manipulação do papel ou do tecido<sup>50</sup>. Na gênese deste projeto, o uso de maquetes de espuma e papel permitiu uma investigação morfológica onde a continuidade da “casca”[2.18] externa atua como um invólucro, aproximando a escala do edifício da lógica de um objeto de design.

Enquanto Miyake utiliza a tecnologia têxtil para “arquitetar” o corpo, Koolhaas utiliza a maquete como dispositivo de corte e dobra para “ves-

tir” o programa numa casca de betão. Em ambos os casos, a transição entre plano e volume deixa de ser um hiato de tradução para se tornar um contínuo topológico: o objeto final é a materialização direta de um raciocínio geométrico que habita a superfície.

48- EVANS, Robin — *Translations from Drawing to Building and Other Essays*. London: Architectural Association Publications, 1986.

49- MIYAKE, Issey; FUJIWARA, Dai — *A-POC Making: Issey Miyake and Dai Fujiwara*. London: Vitra Design Museum, 2001.

50- KOOLHAAS, Rem — *Content*. Köln: Taschen, 2004.

### 3.coser

*co.ser*

[v.t.]

unir o que era separado;  
costurar continuidade na matéria;  
produzir interioridade ao *anexar* partes.  
onde o espaço íntimo se forma.



### 3.1. intimidade

**Intimidade se costura em corredores e bolsos.** O ato de coser, enquanto operação conceptual de unir partes originalmente autónomas, constitui um dispositivo crítico privilegiado para compreender a produção histórica da intimidade na modernidade. Na escala doméstica, o corredor emerge como um elemento anexado à planta da habitação, reorganizando fluxos, regulando a visibilidade e estabelecendo zonas de privacidade e autonomia. No corpo, o bolso assume função análoga, constituindo territórios funcionais no vestuário que regulam o acesso, a visibilidade e promovem a autonomia individual.[3.1]

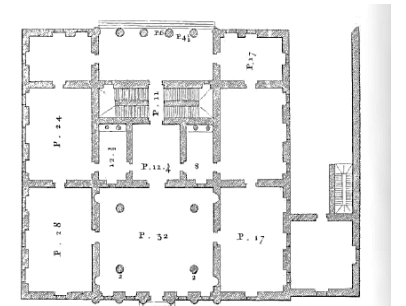
Ambos os dispositivos internalizam funções que anteriormente se situavam fora do espaço principal — circulação e visibilidade no caso da casa; armazenamento e gestão de objetos no caso do corpo —, revelando como a modernidade se manifesta através de tecnologias discretas da intimidade, que mediam relações sociais, corporais e culturais.

A análise histórica da planta doméstica demonstra que, antes da emergência do corredor, a circulação e a permanência se confundiam nas *enfilades*[3.2], sequências lineares de salas que exigiam a copresença inevitável dos ocupantes e visitantes. Esta configuração impunha regimes de exposição constante e limitava significativamente a privacidade<sup>51</sup>. A introdução do corredor, entre os séculos XVII e XVIII, deve ser compreendida como resposta a uma necessidade histórica de segmentação e controlo do espaço doméstico, ao uso da arquitetura como ferramenta de segregação e ao isolamento para uma vida sem atrito. Ao permitir o acesso independente aos diferentes compartimentos, o corredor criou uma forma de autonomia doméstica, transformando simultaneamente a experiência do corpo no espaço e a distribuição do poder e da visibilidade dentro da residência<sup>52</sup>. Mais do que um elemento de circulação, o corredor é uma tecnologia de gestão da intimidade, capaz de mediar encontros[3.3], isolamento e a organização do quotidiano doméstico<sup>53</sup>. No entanto, a genealogia do corredor como dispositivo de mediação da intimidade e do controlo encontra um antecedente radical na arquitetura monástica feminina da Idade Média e da Época Moderna. Como argumenta Mark Wigley, o papel primordial da arquitetura ocidental ultrapassa a mera

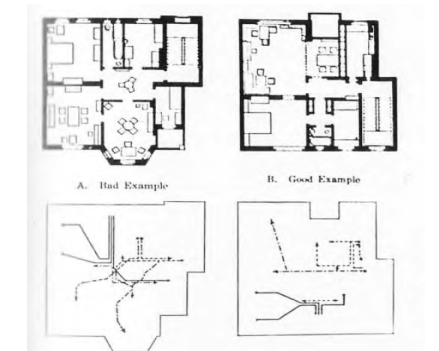
51- EVANS, Robin — Figures, Doors and Passages. In: EVANS, Robin — Translations from Drawing to Building and Other Essays. London: AA Publications, 1997, p. 37–58.

52- EVANS, Robin — Figures, Doors and Passages. In: EVANS, Robin — Translations from Drawing to Building and Other Essays. London: AA Publications, 1997, p. 42–45.

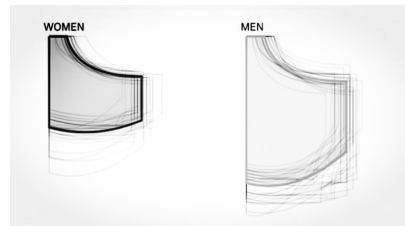
[3.1] Bolso bordado, meados do século XVIII (L. 38 cm).



[3.2] Planta do *Palazzo Antonini*, em Udine, projeto de Andrea Palladio (1556).



[3.3] Esquema da *Functional House for Frictionless Living*, Alexander Klein (1928).



[3.4] Esquema comparativo das dimensões médias de bolsos em jeans femininos e masculinos, baseado no estudo visual de Jan Diehm e Amber Thomas para *The Pudding* (2018), evidenciando a redução funcional dos bolsos no vestuário feminino.



[3.5] Planta do Mosteiro de Arouca, com destaque para a disposição dos espaços claustrais e dos corredores intradorso integrados na arquitetura de clausura.

delimitação funcional, operando explicitamente como um mecanismo de controlo da sexualidade feminina[3.4], onde a própria virtude e castidade das mulheres se tornam indissociáveis da estrutura física que as contém<sup>54</sup>. Antes de se massificar na habitação burguesa, a segmentação dos fluxos e a reconfiguração da visibilidade já eram operadas de forma sofisticada no interior dos conventos de clausura sob esta premissa de vigilância absoluta.

Nesses complexos, a gestão do corpo e do isolamento materializa-se na própria espessura das alvenarias, através de corredores embutidos nas paredes, passadiços elevados e escadas helicoidais ocultas. Longe de serem espaços neutros de circulação, estes circuitos internos funcionavam à imagem do dispositivo espacial descrito por Wigley: uma teia panóptica comparável à rede de uma aranha, onde a arquitetura se assume como uma forma ativa de olhar e monitorizar as posses que a habitam<sup>55</sup>, garantindo o enclausuramento rigoroso através de uma sofisticada engenharia da invisibilidade.

O quotidiano de cenóbios femininos portugueses, como o Convento de Santa Clara-a-Nova (Coimbra), o Mosteiro de Arouca[3.5] ou o Mosteiro do Lorvão, exemplifica como a arquitetura mural funcionava como uma membrana tridimensional de reclusão e vigilância, mas também de resistência tátil. Nestes espaços, os corredores intradorso (dentro das paredes) operavam em dois regimes simétricos: por um lado, eram ferramentas de controlo institucional, permitindo a circulação discreta de instâncias de poder ou a manutenção do isolamento total das monjas face ao mundo exterior e aos oficiais do clero; por outro, convertiam-se em infraestruturas de apropriações subjetivas<sup>56</sup>. Para a comunidade feminina, estes caminhos estreitos, subtraídos ao olhar público e aos eixos principais do edifício, configuravam-se como “espaços-forro” — interstícios onde era possível negociar uma intimidade comunitária e individual à margem da rigidez da regra.

*“A arquitetura monástica foi central para a construção social da diferença entre homens e mulheres religiosos, e até entre homens e mulheres em geral. Identidades religiosas, mobilidade pessoal e sexualidade eram mantidas através do espaço, das fronteiras e do adorno arquitetónico”<sup>57</sup>.*

54- WIGLEY, Mark — *Untitled: The Housing of Gender*. In: COLOMINA, Beatriz — *Sexuality and Space*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1992, p. 335–336.

55- WIGLEY, Mark — *Untitled: The Housing of Gender*. In: COLOMINA, Beatriz — *Sexuality and Space*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1992, p. 341.

56- HILLS, Helen — *Invisible City: The Architecture of Catholic Convents in Baroque Naples*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

Fenomenologicamente, transitar por estes corredores murais — cujo teto baixo e largura exígua forçavam o corpo a uma consciência aguda da sua própria escala e do contacto com a pedra — assemelha-se a habitar as camadas invisíveis de uma vestimenta. Se a enfilade doméstica expunha o corpo, o corredor mural do convento escondia-o, internalizando a circulação na própria matéria da arquitetura. Há aqui uma clara prefiguração da domesticação do espaço moderno, mas sob o signo da reclusão de género: a arquitetura do convento cria bolsos espaciais para conter corpos que a sociedade pretendia resguardar ou vigiar<sup>58</sup>.

De modo análogo, o bolso, tal como evidenciado na história social do vestuário, consolidou-se no traje masculino como uma solução funcional que nasceu de bolsas externas e independentes para ser permanentemente anexada à estrutura da vestimenta. Essa transição de elemento acessório para componente intrínseco internaliza o armazenamento, conferindo autonomia e controlo ao utilizador<sup>59</sup>. A ausência ou o persistente deslocamento do bolso feminino para bolsas externas evidencia as restrições de género impostas à autonomia e à privacidade corporal.

*“Comumente usados amarrados na cintura e escondidos sob camadas de roupa, os bolsos eram acedidos por meio de aberturas nos vestidos e permitiam uma navegação eficiente por diversos terrenos públicos e privados. (...) Os bolsos de amarrar funcionavam não apenas como porta-objetos, mas como espaços pessoais reservados para o armazenamento temporário ou permanente de itens valiosos e outros objetos delicados carregados de significados sentimentais, cuja segurança impunha desafios à privacidade das mulheres no âmbito doméstico”<sup>60</sup>. [3.6]*

57- HILLS, Helen — *Invisible City: The Architecture of Devotion in Seventeenth-Century Neapolitan Convents*. New York: Oxford University Press, 2004, p. 7.

58- HILLS, Helen — *Invisible City: The Architecture of Catholic Convents in Baroque Naples*. Oxford: Oxford University Press, 2004.



[3.6] “A Wine Seller”, Paul Sandby RA, (1760).

59- BURMAN, Barbara; FENNETAUX, Ariane — *The Pocket: A Hidden History of Women’s Lives, 1660–1900*. New Haven: Yale University Press, 2019.



[3.7] Vista das salas em *enfilade* do Palacete Lopes Martins, revelando o alinhamento axial das portas e a continuidade visual característica deste modelo de organização espacial anterior à generalização do corredor.

Fenomenologicamente, o bolso funciona como o corredor em microescala: é um espaço negativo incorporado ao sistema principal — a roupa — que regula a visibilidade, o acesso e a experiência do corpo, estruturando gestos e rotinas quotidianas de forma discreta, mas determinante.

A reflexão sobre o espaço e a intimidade revela que a arquitetura e o vestuário compartilham uma função central: a produção de regimes de visibilidade e de autonomia individual. No caso do corredor, o espaço interno é estruturado de forma a permitir o controlo do olhar, a organização da circulação e a segregação de atividades; no caso do bolso, o corpo passa a dispor de territórios internos que regulam a exposição de objetos e a sua relação com o exterior. Esta operação evidencia a existência de tecnologias discretas da intimidade, capazes de produzir experiências de autonomia e gestão da exposição, numa dimensão que transcende a mera função utilitária<sup>61</sup>. [3.7]

A experiência corporal confirma esta analogia: atravessar o corredor implica uma percepção da passagem, da transição e da separação, enquanto manipular o bolso envolve contacto, gesto e interiorização de objetos, configurando microterritórios de intimidade. Estes dispositivos internalizam funções externas e estruturam a experiência do corpo, permitindo uma forma de espacialidade fenomenológica em que a vida doméstica e o quotidiano pessoal se organizam através da sensibilidade, do toque e da percepção<sup>62</sup>.

O ato de coser, neste contexto, revela-se tanto literal como metaforicamente. O corredor é costurado à planta da casa, reorganizando fluxos e visibilidades; o bolso é costurado à roupa, estruturando gestos, objetos e privacidade. Ambos respondem a exigências históricas de gestão da intimidade, transformando a experiência quotidiana e conferindo ao corpo novas possibilidades de autonomia e controlo. A integração destes elementos sob uma perspectiva fenomenológica permite afirmar que a modernidade se caracteriza pela criação de dispositivos discretos que estruturam a vida íntima, internalizam funções anteriormente externas e produzem regimes de experiência e subjetividade.

Em síntese, a analogia entre corredor e bolso evidencia que a modernidade não se constrói apenas através de grandes inovações formais, mas também por pequenos dispositivos capazes de reorganizar a experiência do corpo e da intimidade. O corredor e o bolso, ao serem costurados aos sis-

temas preexistentes, exemplificam a centralidade da organização da intimidade na constituição do sujeito moderno, seja no espaço doméstico, seja no corpo, demonstrando que tecnologias discretas podem transformar radicalmente modos de habitar, circular e interagir com o mundo.

60- MIHALIC, Alicia — Review of *The Pocket: A Hidden History of Women's Lives, 1660–1900*, by Barbara Burman and Ariane Fennetaux. *The Journal of Dress History*, vol. 4, n.4, 2020, p. 109–111.

61- COLOMINA, Beatriz — *Sexuality and Space*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1992, p. 15–40.

62- PALLASMAA, Juhani — *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Chichester: Wiley-Academy, 2005, p. 63–75.



### 3.2. dobras

*“The fold never disappears; it ceaselessly unfolds and refolds within each of its folds. The fold continues to infinity”*<sup>63</sup>

**Criar interioridade a partir da continuidade.** Em *The Fold*, Gilles Deleuze descreve esta operação como a capacidade de produzir um “dentro” sem recorrer à fragmentação ou à separação estanque da matéria. Ao dobrar-se, a superfície transita para o volume, gerando profundidade a partir da integridade do material. Sob uma ótica fenomenológica, essa interioridade deixa de ser um recetáculo passivo e passa a ser compreendida como um acontecimento: um efeito de inflexões e curvaturas que reorganizam o campo perceptivo. A dobra revela que interior e exterior são condições relativas e reversíveis, emergindo de uma dinâmica onde o mundo se dobra para tocar a si mesmo.[3.8]

A dobra atua como o mecanismo primordial que permite a transição da superfície plana bidimensional para a formação de um volume tridimensional. Esse processo de dobragem não apenas altera a direção do plano, mas também “aprisiona” o ar entre os vales e as cristas criados na superfície, gerando o espaço necessário para o usuário. Diferente do corte tradicional, a dobra preserva a continuidade material, resultando em uma unidade harmoniosa onde a profundidade emerge como um efeito direto da manipulação da superfície. Na moda de Issey Miyake[3.9], essa estratégia permite que a vestimenta assuma uma volumetria própria e autônoma, criando um vazio entre o envoltório e quem o veste, o que transforma a roupa em um dispositivo espacial independente das medidas naturais do corpo<sup>64</sup>. Para além da função geométrica, a dobra estabelece uma dimensão de refúgio e introspeção, funcionando como um abrigo individual contra as condições externas. Essa busca pelo invólucro protetor encontra referências nas vestimentas de Miyake, cujas memórias da devastação em Hiroshima influenciaram uma abordagem de design voltada para a criação de lugares de habitação e segurança pessoal. A dobra, portanto, configura uma interioridade que não apenas protege fisicamente, mas também oferece um espaço de identidade e recolhimento.

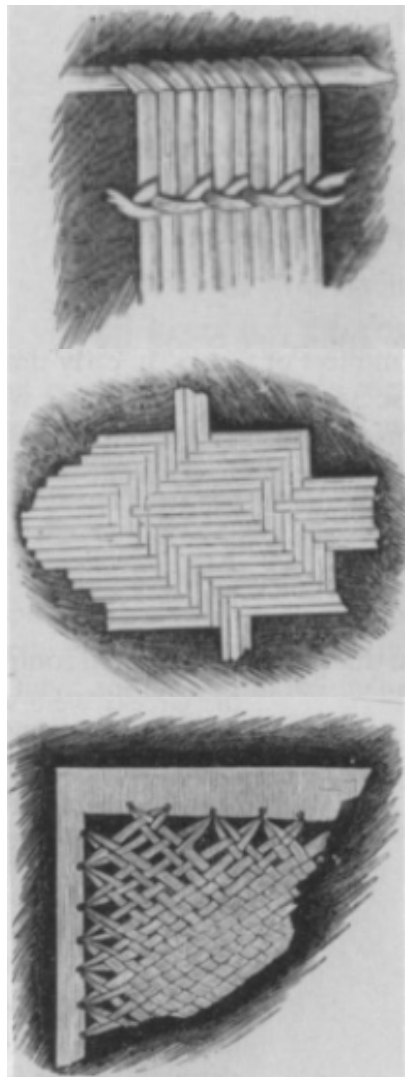
63- DELEUZE, Gilles — *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Tradução de Tom Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993 [1988].

64- MIYAKE, Issey; SATO, Kazuko; CHANDÈS, Hervé — *Issey Miyake: Making Things*. Paris / Zurich / New York: Fondation Cartier pour l’art contemporain / Scalo, 1999.

[3.8] Casa *Umbrella*, Kengo Kuma (2008).



[3.9] Fashion show de *Pleats Please*, Issey Miyake (1989).



[3.10] Técnicas de *plaiting* que fundamentam a Teoria do Revestimento, segundo a qual a delimitação do espaço arquitetônico deriva originalmente de práticas têxteis como tecer e entrelaçar.

Esse “espaço intersticial” gerado pela dobra permite que o habitante se retire para uma zona de mediação com o mundo, onde a superfície contínua atua como uma membrana de proteção e introspeção tanto na escala do vestuário quanto na escala coletiva da arquitetura.

Esse conceito encontra um fundamento histórico e técnico na teoria do revestimento de Gottfried Semper. Ao investigar as origens da arquitetura, Semper desloca a centralidade da massa construtiva para a superfície, argumentando que a delimitação do espaço habitável deriva de práticas têxteis como tecer, suspender e revestir.

Para Semper:

*“Tapetes suspensos permaneceram as verdadeiras paredes, as fronteiras visíveis do espaço. As paredes frequentemente sólidas por trás deles eram necessárias por razões que nada tinham a ver com a criação de espaço... onde quer que a necessidade dessas funções secundárias não surgisse, os tapetes permaneciam o meio original de separar o espaço.”*<sup>65</sup>

A parede (*wand*), portanto, compartilha a lógica do tecido (*gewand*): uma membrana que envolve e protege.[3.10] O gesto primordial da arquitetura não consiste em erguer volumes rígidos, mas em produzir superfícies contínuas que configuram o habitar através do envolvimento, aproximando estruturalmente o edifício do vestuário.

Esta lógica torna-se particularmente evidente no campo da moda através das experimentações de Issey Miyake. Ao explorar a plissagem, Miyake transforma superfícies têxteis planas em estruturas tridimensionais que se expandem e contraem em simbiose com o movimento. As pregas funcionam como sistemas de dobras que produzem um espaço intersticial ao redor do corpo — o conceito de *Ma* — criando volumes flexíveis que o envolvem sem restringir. A roupa deixa de ser uma camada estática e passa a operar como um dispositivo espacial e fenomenológico, uma “segunda pele” que articula a continuidade material com a mobilidade e a experiência subjetiva do corpo no mundo. Nesse sentido, a dobra transforma a superfície em uma interface

65- SEMPER, Gottfried — *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Tradução de Harry Francis Mallgrave e Wolfgang Herrmann. Cambridge: Cambridge University Press, 1989 [1860], p. 104.

viva. Sob o olhar fenomenológico, a pele — seja ela do corpo, do tecido ou do edifício — deixa de ser apenas um limite final para se tornar o lugar onde a comunicação acontece. O corpo não termina na derme; ele se estende e se projeta através das camadas de material dobrado.[3.11] A dobra, portanto, não isola o sujeito, mas cria uma zona de sensibilidade onde o interior e o mundo exterior dialogam constantemente.

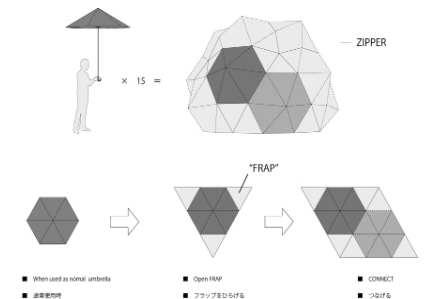
Uma dinâmica semelhante transpõe-se para a escala tectônica na arquitetura de Kengo Kuma, como exemplificado na Casa *Umbrella*. Inspirada na estrutura leve e dobrável do guarda-chuva japonês (*kasa*), a obra utiliza membranas tensionadas e articulações que permitem à arquitetura comportar-se como um corpo vivo<sup>66</sup>. Na Casa *Umbrella*, essa inversão atinge seu ápice: a estrutura rígida (as hastes) existe exclusivamente para servir a membrana, e não o contrário. É a materialização da vitória da lógica têxtil sobre a alvenaria. Ao expor as suas articulações e permitir que a ‘paredê’ seja uma superfície que se move, Kuma transforma o edifício em algo portátil e mutável, aproximando-se da natureza do vestuário e provando que a arquitetura pode abdicar da massa para ganhar liberdade através da dobra. Em vez de paredes rígidas, o espaço é delimitado por uma superfície contínua que se dobra e se desdobra, criando um refúgio que respira e se ajusta ao ambiente.[3.12] Esta estrutura reafirma a centralidade das superfícies na produção do espaço habitável, unindo a lógica têxtil de Semper à ontologia da dobra deleuziana: uma arquitetura de leveza que, ao mimetizar o gesto de envolver do vestuário, deixa de ser uma massa estática para se tornar um abrigo temporário e introspetivo.

Em última análise, a dobra revela que o espaço habitável não é uma forma estática, mas um processo de devir. Como a dobra nunca termina — desdobrando-se e redobrando-se infinitamente, como propõe Deleuze —, a interioridade que ela gera é essencialmente viva. Seja no plissado que se abre com o passo ou na casa que se ajusta ao clima, habitamos um intervalo de tempo e matéria. A dobra, portanto, oferece um refúgio que protege sem aprisionar, permitindo que o habitar seja um evento contínuo de renovação e proteção.

66- KUMA, Kengo — *Kengo Kuma: Complete Works*. London: Thames & Hudson, 2021. Nesta obra, o autor detalha o projeto da Casa *Umbrella*, explorando a transposição da estrutura leve e funcional do objeto cotidiano para a escala habitável.



[3.11] Vestido 132.5, Issey Miyake (2010).



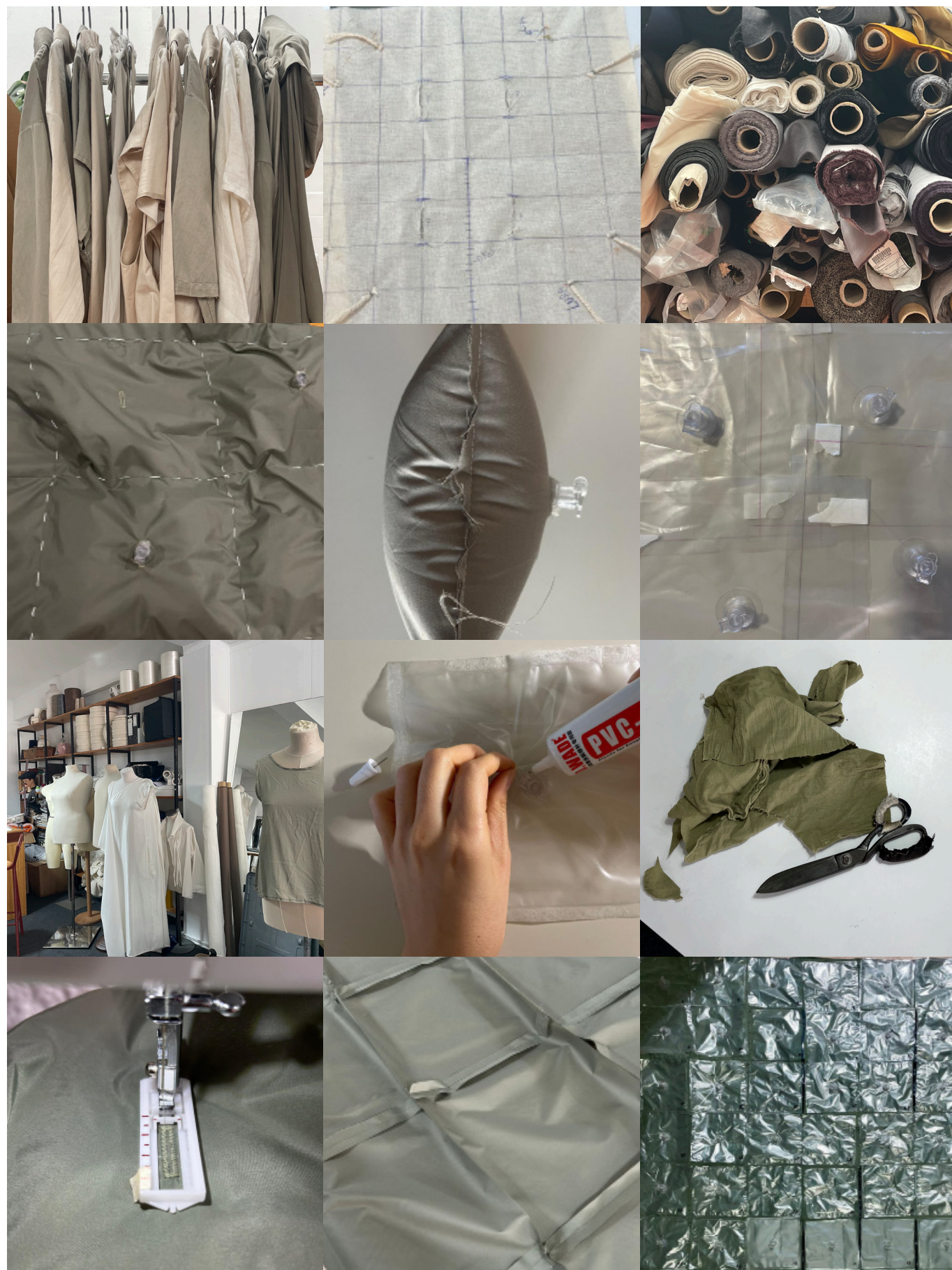
[3.12] Esquemas da Casa *Umbrella* (2008).

## 4.vestir

*ves.tir*

[v.t.]

*materializar* a relação entre corpo, matéria e espaço.  
fazer corpo com a matéria;  
ativar uma condição de habitar.



## 4.1. prefácio à materialização

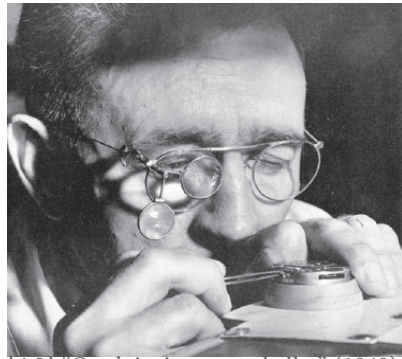
Se até aqui a investigação se vestiu de palavras, este capítulo propõe que o pensamento se faça matéria. A transição para *Vestir* não representa uma rutura com o percurso anterior, mas antes a sua continuidade por outros meios. Se os capítulos precedentes procuraram construir um campo conceptual onde moda e arquitetura se entrelaçam enquanto linguagens, corpos e sistemas temporais, importa agora tornar explícito que essa reflexão nunca se desenvolveu de forma dissociada da prática. A materialização não surge, portanto, como etapa final, mas como dimensão contínua que acompanhou — ainda que de forma não linear — o desenvolvimento do pensamento.<sup>[4.1]</sup>

Desde o início da investigação, a construção de um protótipo foi ocorrendo em paralelo à elaboração teórica. Esta condição revela um desfazamento face à organização sequencial dos capítulos, que pode sugerir uma progressão linear entre teoria e prática. Na realidade, pensar e fazer decorreram simultaneamente, num processo iterativo em que cada gesto material informava e reconfigurava o raciocínio. A separação entre reflexão e execução expõe, assim, um limite da própria estrutura académica: a tendência para posicionar a prática como momento posterior e subordinado, quando, na verdade, ela participa ativamente na produção de conhecimento.

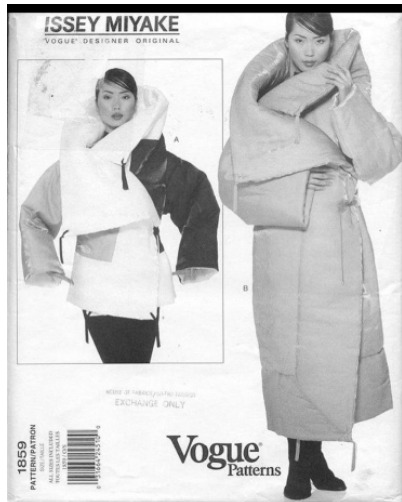
É neste ponto que se justifica a necessidade de deslocar o método. Em vez de compreender o projeto como aplicação de um quadro teórico previamente definido, propõe-se uma abordagem em que o conhecimento emerge da prática. Tal posicionamento encontra fundamento no pensamento de Tim Ingold, para quem o ato de fazer corresponde a um processo de descoberta contínua. O conhecimento não antecede a ação: forma-se no seu decorrer, através da interação com os materiais, das resistências encontradas e das decisões tomadas em tempo real. Fazer é, assim, uma forma de pensar incorporada, onde o projeto se constrói simultaneamente como ação e reflexão — um diálogo íntimo onde o corpo e a mão que manipula a matéria geram o seu próprio conhecimento existencial<sup>67</sup>.

[4.1] Processo de desenvolvimento do protótipo pela autora: investigação, testes e construção.

67- PALLASMAA, Juhani — *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*. Chichester: John Wiley & Sons, 2009.



[4.2] “O relojoeiro em trabalho” (1949), Les Linder na Elgin National Watch Company.



[4.3] Casaco e sobretudo concebidos por Issey Miyake para a *Vogue Patterns* (1982), construídos a partir da articulação de módulos têxteis distintos. A composição por segmentos e sobreposições aproxima-se da lógica do *patchwork*, evidenciando a costura como prática de organização material e de produção de significado. Fonte: *Vogue Patterns*, n.1859, 1982.

“(…) todas as quatro disciplinas — antropologia, arqueologia, arte e arquitetura — são, ou pelo menos poderiam ser, formas de pensar através do fazer, em oposição ao fazer através do pensar que, em instituições de ensino superior, tendeu a colocar teóricos e profissionais em lados opostos da vedação acadêmica.”<sup>68</sup> [4.2]

Neste contexto, o protótipo desenvolvido ao longo da investigação deve ser entendido não como um resultado, mas como um dispositivo operativo. Mais do que responder a uma hipótese previamente estabilizada, ele constitui um campo de experimentação onde questões são formuladas, testadas e reformuladas. A prática assume-se como espaço de incerteza produtiva, no qual o erro não representa falha, mas condição necessária para o avanço do pensamento. Cada tentativa, cada ajuste e cada solução encontrada revelam que o projeto não se limita a resolver um problema e sim participar devidamente na sua construção.

Paralelamente, a escolha da costura como técnica — e, em particular, do *patchwork* — ultrapassa o domínio estritamente construtivo para se afirmar como posição metodológica. Segundo Rozsika Parker, práticas como o bordado e a costura são profundamente enraizadas em contextos culturais, funcionando simultaneamente como instrumentos de organização e formas de expressão.<sup>[4.3]</sup> Longe de serem neutras, estas práticas carregam significados, narrativas e modos de relação com o mundo.<sup>69</sup>

Ao adotar o *patchwork* como método, o projeto inscreve-se numa lógica de construção por fragmentos. Cada elemento deixa de ser apenas parte de um todo e passa a assumir-se como unidade significativa que, ao ser articulada com outras, produz um sistema aberto e adaptável. A forma não resulta de um gesto único e totalizante, mas de um processo de agregação progressiva, onde a unidade emerge da relação entre diferenças. Esta abordagem permite compreender o objeto como uma estrutura relacional, capaz de incorporar transformação, variação e indeterminação, operando à semelhança de um espaço liso construído por justaposição, em vez de se fixar

68- INGOLD, Tim — *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London: Routledge, 2013, p. xi.

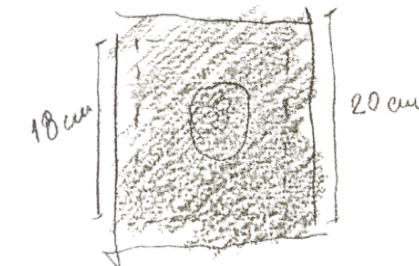
69- PARKER, Rozsika — *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. London: The Women's Press, 1986.

numa forma estática, contínua e rigidamente estriada.<sup>70</sup>

Deste modo, o método que orienta a materialização não se define por uma sequência rígida de etapas, mas por uma lógica processual assente na experimentação, na adaptação e na resposta aos materiais.<sup>[4.4-4.7]</sup> Entre intenção e resultado estabelece-se um campo de negociação constante, onde o projeto se constrói em tempo real. A materialização deixa, assim, de ser um momento conclusivo para se afirmar como condição operativa do pensamento, tornando visível aquilo que atravessou toda a investigação desde o início: que projetar é, antes de mais, um modo de fazer emergir conhecimento através da matéria.



[4.6] Zíper aplicado pelo avesso, evidenciando a costura e a inserção entre os módulos de *patchwork*.



[4.4] Esquisso de estudo do insuflável.



[4.5] Técnica de alinhavo utilizada para unir módulos do *patchwork*.



[4.7] Protótipo em escala 1:6, desenvolvido pela autora em parceria com a THE Design, para estudo preliminar.

70- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix — *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Tradução de Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987 [1980].



## 4.2. colete modular

O colete modular deixa de vestir apenas o corpo para passar a **vestir também o espaço**. O protótipo resulta da aplicação direta do enquadramento metodológico desenvolvido ao longo da investigação, onde o projeto é entendido como um processo contínuo entre pensamento, corpo e fabricação. Desenvolvido em colaboração com a *THE Design*<sup>71</sup>, o protótipo opera como um sistema aberto, deslocando o vestuário de objeto fixo para infraestrutura espacial reconfigurável. [4.8]

A peça investiga a fronteira entre roupa e arquitetura, assumindo o colete não apenas como suporte corporal, mas como dispositivo de produção de espaço íntimo e temporário. O objeto aproxima-se de uma condição de abrigo portátil, capaz de se expandir ou retrair em função do uso, da proximidade do corpo e das necessidades momentâneas do utilizador. Sob esta perspetiva, a portabilidade e a mutabilidade física da peça desafiam a rigidez da arquitetura tradicional, respondendo de forma imediata às dinâmicas de transição do habitante no espaço.<sup>72</sup>

O uso de tecido produzido pela *LeMar*<sup>73</sup>, desenvolvido a partir de plástico recolhido do oceano, introduz uma dimensão material determinante. Esta escolha não funciona apenas como solução técnica, mas como posicionamento conceptual: o material transporta consigo uma memória residual que redefine o objeto enquanto abrigo contemporâneo, construído a partir de matéria recuperada e reintegrada em novos ciclos de uso. A cor verde-caqui contribui para a dimensão introspetiva do objeto, favorecendo uma perceção contida que prioriza a intimidade entre corpo e espaço.

A construção do protótipo articula patchwork e modularidade. A base do sistema consiste numa malha de 1,60 m x 1,60 m, composta por módulos que funcionam simultaneamente como unidades autónomas e fragmentos de um sistema relacional.[4.9] A técnica de confeção — com costura aberta, costura simples e bainha de dobra dupla — torna explícita a construção fragmentada, reforçando a ideia de uma assemblagem contínua e reconfigurável.

A versatilidade da peça é definida por um sistema preciso de aberturas com zíperes e fitas de ajuste:

71- THE DESIGN — Parceria técnica: Modelação, corte e confeção do protótipo experimental. Porto, 2026.

72- KRONENBURG, Robert — Architecture in Motion: The History and Development of Portable Building. London: Routledge, 2013.

73- LEMAR — Inovação Têxtil: Linha Seaqual™. Guimarães, 2026. A linha Seaqual™ utiliza fios de polímeros reciclados de resíduos plásticos e redes de pesca, processados mecanicamente sem aditivos químicos.

[4.8] Alçado frontal protótipo cubo (fotografia: HQRZ).



[4.9] Módulos de insuflagem antes de serem inseridos no interior do protótipo.



[4.10] Aberturas em zíperes para passagem dos braços. (fotografia: HQRZ).



[4.11] Configuração mala. (fotografia: HQRZ).



[4.12] Exemplificação de sistema de ajuste com fitas e meias-luas. (fotografia: HQRZ).



[4.13] Módulos de insuflagem com válvula manual de ar. (fotografia: HQRZ).

- **Configurações de vestuário:** O colete é vestido através de aberturas estratégicas reguladas por zíperes.[4.10] Na configuração de **colete longo**, os braços são inseridos nas aberturas superiores. Para o **colete curto**, a peça é dobrada ao meio, permitindo a passagem dos braços simultaneamente pelas duas aberturas sobrepostas. Já na configuração **poncho**, o zíper maior é aberto até à metade, permitindo que a peça seja vestida pela cabeça.

- **Configuração como mala:** Para transitar do estado de superfície plana para o formato de mala, a peça deve ser esticada e aberta completamente. A partir desta base, realizam-se sucessivas dobras laterais de fora para dentro até atingir o volume desejado; o processo de fechamento é concluído com a união de duas fitas que formam a alça de transporte, permitindo a portabilidade do objeto como um acessório autônomo.[4.11]

- **Sistema de ajuste:** Independentemente da configuração, a peça integra um sistema de fitas que funciona como cinto. Estas fitas atravessam o corpo e podem ser tensionadas ou relaxadas através do entrelaçamento em meias-luas, garantindo a adaptação ergonómica e a estabilidade da peça ao movimento do utilizador.[4.12]

No interior de cada módulo foi inserida uma unidade insuflável em TPU/PVC com dimensões aproximadas de 18 cm x 18 cm, equipada com uma válvula manual de ar.[4.13] A diferença mínima entre o módulo têxtil exterior e o insuflável interior permite acomodar a expansão volumétrica sem comprometer a tensão das costuras ou a mobilidade da peça. O enchimento seletivo dos módulos possibilita ao utilizador ativar ou desativar zonas específicas do sistema, produzindo diferentes graus de expansão, rigidez e ocupação espacial. A presença dos insufláveis introduz uma condição intermédia entre superfície têxtil e volume arquitetónico, recuperando o legado histórico dos pneumáticos que, ao transformarem o espaço através de estruturas efêmeras, leves e diretamente responsivas ao corpo, desafiaram as convenções da forma estática<sup>74</sup>. Mais do que um avanço técnico, esta ativação do ar encerra uma crítica à opacidade e à densidade da alvenaria burguesa, convertendo o volume num manifesto de flexibilidade política e espacial<sup>75</sup>. O objeto deixa, assim, de funcionar apenas como revestimento do corpo e passa a operar como uma estrutura pneumática adaptável, capaz de alterar continuamente a sua configuração física. [4.14-4.15]

74- TOPHAM, Sean — Blowup: Inflatable Art, Architecture and Design. Munich / London / New York: Prestel, 2002.

75- DESSAUCE, Marc (ed.) — The Inflatable Moment: Pneumatics and Protest in '68. New York: Princeton Architectural Press, 1999.



[4.14] Alçado lateral Colete Modular curto. (fotografia: HQRZ).



[4.15] Alçado posterior Colete Modular curto. (fotografia: HQRZ).



[4.16] Alçado frontal protótipo em formato tenda (fotografia: HQRZ).



[4.17] Esquema da autora para a criação do protótipo em formato cubo.



[4.18] Maquete em papel da autora para explorar e definir o formato cubo.

A transição para microestrutura de abrigo exige a prévia ativação pneumática dos módulos. Uma vez insuflados, o objeto pode ser pousado no chão e moldado:

- **Tenda:** O volume insuflado é disposto sobre o solo, criando um abrigo imediato.[4.16]
- **Cubo:** Resulta da manipulação geométrica através do cruzamento dos zíperes maiores (C com D)[4.17-4.18], transformando a superfície plana numa volumetria autoportante<sup>76</sup>.

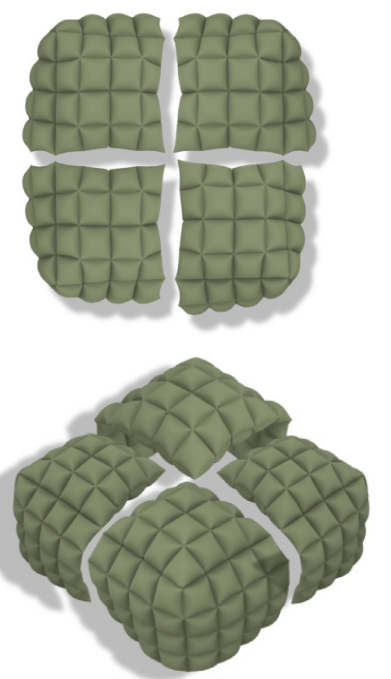
A lógica modular permite, ainda, a expansão do sistema: múltiplos coletes podem ser posicionados lado a lado, permitindo a assemblagem de um “edifício” maior[4.19], aproximando-se da visão de Yona Friedman em *Architecture Mobile* (1958), onde o habitante é o agente ativo da configuração do espaço<sup>77</sup>. Esta instabilidade programada, onde não existe forma final, apenas estados transitórios entre superfície, vestuário e volume, define a peça como uma microarquitetura portátil em constante negociação.

Por outro lado, a relação entre vestuário e espaço aproxima-se das reflexões de Bradley Quinn em *The Fashion of Architecture* (2003), ao compreender o vestuário como extensão arquitetônica do corpo e a arquitetura como um sistema performativo e mutável<sup>78</sup>. O colete deixa de ser apenas uma peça de roupa e aproxima-se de uma microarquitetura portátil[4.20], onde corpo, matéria e espaço operam de forma interdependente. A sua principal característica é a instabilidade programada: não existe uma forma final, apenas estados transitórios entre superfície, volume parcial e expansão espacial. O objeto pode ser usado como colete curto e longo, como poncho, transportado como mala ou ativado como microestrutura de abrigo (tenda e cubo), dependendo da configuração dos módulos insufláveis.

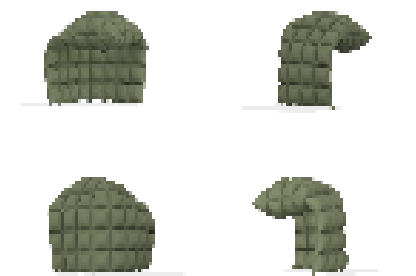
Por fim, após análises do funcionamento do protótipo, observou-se que a estratégia inicial de insuflação individual de cada um dos 64 módulos (64 pontos de ativação independentes) introduz limitações relevantes do ponto de vista técnico, material e de uso. Em primeiro lugar, esta configuração implica uma repetição excessiva de operações de enchimento, tornando o processo pouco eficiente e pouco compatível com cenários de produção em escala reduzida (por exemplo, uma produção de 100 peças), onde a repetição de 64 ativações por peça resultaria num consumo de tempo e esforço

78- QUINN, Bradley — *The Fashion of Architecture: Apparel, Architecture and the Space Between*. London / New York: Berg, 2003.

76- Ver esquema fotográfico: Diagrama de transformação volumétrica (cruzamento C-D).



[4.19] Visualização tridimensional da expansão modular do protótipo em formato cubo, demonstrando a união de múltiplos coletes na constituição de uma estrutura arquitetônica ampliada.



[4.20] As quatro vistas do protótipo em formato cubo.

77- FRIEDMAN, Yona — *L'Architecture Mobile: Vers une cité conçue par ses habitants*. Paris: Casterman, 1970 [1958].

desproporcional. Em segundo lugar, esta granularidade extrema de ativação aumenta a complexidade de manuseamento por parte do utilizador, reduzindo a legibilidade funcional do sistema no ato de vestir e reconfigurar o objeto.

Deste modo, identificou-se uma otimização estrutural do sistema através da agregação modular. Em vez de uma lógica de 64 unidades independentes, propõe-se a organização do sistema em 16 módulos compostos (4 x 4), reduzindo significativamente o número de pontos de insuflação para 4 pontos de ativação. Nesta configuração otimizada, os 64 módulos originais são reagrupados em 4 conjuntos de 16 módulos, sendo cada conjunto ativado por um único ponto de insuflação. Assim, em vez de 64 insuflações individuais, o sistema passa a operar com apenas 4 bicos de insuflação, cada um responsável pela ativação simultânea de uma malha de 4 por 4 módulos.

Esta reconfiguração introduz uma melhoria direta na eficiência operacional do protótipo, simplifica o gesto do utilizador e reforça a legibilidade do sistema enquanto dispositivo vestível. Ao mesmo tempo, preserva a lógica modular do projeto, mantendo a capacidade de variação volumétrica e adaptação espacial, mas através de uma estrutura mais coerente com a escala de uso e com as condições reais de uma possível produção. O objeto mantém, assim, a sua natureza de sistema aberto e reconfigurável, mas passa a operar com uma hierarquia modular mais clara, onde a relação entre corpo, material e ativação pneumática se torna mais controlada, funcional e replicável.

A partir do caso de estudo, identificam-se três ideias centrais:

1. A arquitetura pode ser entendida como um sistema vestível, no qual o vestuário atua como extensão espacial do corpo e dispositivo de habitação temporária;
2. A modularidade funciona como uma lógica de variação controlada, que organiza a incerteza em diferentes configurações possíveis sem perder coerência estrutural;[4.21-4.22]
3. A materialidade assume um papel crítico, ao incorporar dimensões culturais e políticas ligadas aos modos contemporâneos de produção e reaproveitamento.

Em conjunto, estas conclusões reforçam que o projeto não resulta da aplicação de uma teoria prévia, mas de um processo experimental situado, onde corpo, matéria e estrutura são continuamente negociados na construção do objeto e da sua experiência.



[4.21]Alçado posterior Colete Modular longo. (fotografia: HQRZ).



[4.22]Representação da modularidade e simetria da peça. (fotografia: HQRZ).

## reflexões finais

*“A conclusão é, na melhor das hipóteses, uma ficção jurídica. A realidade... é que ‘terminar nunca está terminado’ (finishing is never finished).”*<sup>79</sup>

**Projetar é sempre um ato inacabado.** As reflexões finais deste trabalho podem ser entendidas menos como encerramento e mais como a estabilização provisória de um processo que se constituiu de forma não linear, atravessado por relações contínuas entre pensamento, matéria e ação. Esta estabilização funciona como uma “cristalização” provisória, sugerindo que o objeto é apenas um momento de pausa ou um “nó” numa malha viva de fios e fluxos de materiais que continuam a mover-se; o projeto não constitui, portanto, o fim de um processo, mas um “itinerário” que sempre ultrapassa os seus destinos.<sup>80</sup> O que aqui se apresenta não corresponde à conclusão de uma investigação, mas à leitura momentânea de um percurso em permanente estado de reformulação.

Ao longo deste trabalho tornou-se evidente que moda e arquitetura não operam como domínios separados, mas como campos que partilham uma mesma lógica operativa centrada na organização do corpo através da matéria e do gesto. A transdisciplinaridade, neste contexto, não surge como articulação externa entre áreas, mas como condição interna do próprio objeto de estudo. As operações de projeto — riscar, cortar, coser e vestir — atravessam ambos os campos, tornando a distinção entre vestuário e construção uma questão de escala e intensidade, mais do que de natureza disciplinar.

Este trabalho é também indissociável do seu próprio processo de construção. Não resulta da aplicação de um método previamente fixado, mas de um percurso situado, no qual o conhecimento emerge das decisões tomadas, testadas e corrigidas ao longo da prática. O método aqui descrito não antecede o projeto; ele é produzido por ele. Nesse sentido, o projeto constitui-se como um espaço de pensamento incorporado, onde intenção, matéria e erro operam de forma contínua e interdependente.

Uma das dimensões mais significativas desta investigação prende-

79- INGOLD, Tim — Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture. London: Routledge, 2013, p. 48.

80- INGOLD, Tim — Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture. London: Routledge, 2013, p. 48.



[0.4] Moda como arte total — criação de Henry van de Velde para Frau Salomonsohn (1902).

-se com a compreensão do projeto como entidade aberta ao tempo. Tanto a moda como a arquitetura operam diretamente sobre processos temporais — duração, desgaste, repetição, transformação — e o próprio protótipo desenvolvido assume essa condição de instabilidade e reconfiguração. Em vez de um objeto fechado, trata-se de um sistema em potencial continuidade, suscetível de adaptação e variação. Ao afirmar que o acabamento nunca termina, compreende-se que as estruturas e os objetos continuam a sua “ontogênese” — o seu processo contínuo de crescimento e formação —, reagindo continuamente a dinâmicas de desgaste, clima e uso.<sup>81</sup>

Esta abertura processual e temporal resgata e reativa uma linhagem histórica profunda, sintonizando esta investigação com o impulso pioneiro de Henry van de Velde que, a partir de 1895, procurou diluir a distância entre a escala do edifício e a escala do traje. Ao desenhar o espaço doméstico e, simultaneamente, os tecidos e vestidos que nele habitavam, Velde não propunha uma mera coordenação cosmética, mas sim uma refundação metodológica.

*“Da mesma forma, o renascimento moderno da arte aplicada ocupou-se primeiro com a arquitetura, depois com o mobiliário e tudo o que a ele pertence [...] e passa agora para a sua última conquista, o vestuário.”<sup>82</sup>[0.4]*

O que este percurso evidencia, em última instância, é que projetar não corresponde à produção de formas finais, mas à inscrição num campo de transformações contínuas. O conhecimento produzido não se fixa como resposta, mas mantém-se em suspensão, como estrutura aberta à reinterpretação, ao desvio e à reativação futura. Espero, assim, ter contribuído para diluir ainda mais a fronteira entre moda e arquitetura.

81- INGOLD, Tim — Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture. London: Routledge, 2013, p. 52–54.

82- VELDE, Henry van de – Die künstlerische Hebung der Frauentracht. Krefeld: Kramer & Baum, 1900, p. 5.

## glossário

- Alinhavo-** costura provisória manual usada para unir temporariamente peças de tecido, permitindo ajustes e verificação de encaixes antes da costura definitiva.
- Bainha de dobra dupla-** Acabamento feito dobrando a borda do tecido duas vezes antes de costurar, evitando que desfie e dando firmeza à barra.
- Bolso-** Compartimento utilitário costurado na roupa para guardar objetos e garantir privacidade.
- Bordado-** Técnica decorativa manual ou industrial que cria desenhos em relevo sobre o tecido usando agulha e linha.
- Casa de botão-** Fenda ou abertura recortada no tecido e reforçada em toda a sua volta com pontos de costura muito juntos, destinada a prender um botão para fechar.
- Colete-** Peça sem mangas que, no projeto, funciona como uma estrutura transformável e reconfigurável.
- Costura aberta-** União de tecidos onde as margens internas são separadas e passadas a ferro para lados opostos, reduzindo o volume da emenda.
- Costura simples-** A união básica, reta e direta de duas partes de tecido através de uma linha de pontos.
- Elastômeros-** Fibras ou compostos sintéticos com alta elasticidade, usados para dar flexibilidade a tecidos tecnológicos.
- Espartilho-** Peça estruturada, justa e rígida usada historicamente para modelar e comprimir o tronco e a cintura.
- Ilhó-** Anel rígido (metal ou plástico) aplicado num furo no tecido para reforçá-lo e permitir a passagem de cordões ou eixos de fixação.
- Manequim técnico-** Busto ou corpo artificial (em tamanho real ou miniatura) usado para criar, provar e ajustar roupas.
- Meia lua-** Tipo de fecho ou detalhe de acabamento utilizado em vestuário e acessórios, caracterizado por uma peça metálica ou decorativa em forma de crescente.
- Modelagem-** Processo de desenhar e planejar as formas que transformam o tecido plano em uma peça tridimensional para o corpo.
- Molde-** Peça de papel ou arquivo digital que serve de matriz/gabarito para cortar o tecido nas formas exatas da roupa.
- Moulage-** Técnica de modelagem tridimensional feita esculpindo e ajustando o tecido diretamente sobre o manequim.
- Patchwork-** Técnica de costura que usa vários retalhos ou quadrados de tecidos para formar uma superfície maior.
- Pesponto-** Costura exposta pelo lado direito do tecido, feita paralela à borda ou à linha de emenda, usada tanto para reforço estrutural quanto para acabamento estético.
- Plissagem/Pregas-** Dobras sequenciais e fixas feitas no tecido para criar volume, textura e flexibilidade ao movimento.
- Poncho-** Peça de vestuário de formato quadrado ou retangular, com uma abertura central para a cabeça.
- Retalhos-** Pedacos e sobras de tecido que restam após o corte de uma peça.
- Slow fashion-** Movimento de moda sustentável que prioriza a produção consciente, a alta durabilidade e o respeito ao tempo de confecção.
- Tecelagem industrial-** Processo mecânico de fabricar tecido através do entrelaçamento ordenado de fios verticais (teia) e horizontais (trama).

## fontes bibliográficas

### livros

- Alberti, Leon Battista. Da Arte Edificatória (De Re Aedificatoria). Tradução de António Pinto de Carvalho. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011 [1452].
- Allen, Stan. Practice: Architecture, Technique and Representation. London: Routledge, 2000.
- Bachelard, Gaston. A Poética do Espaço. Tradução de António da Costa Leal e Lúcia do Vale Santos. Lisboa: Edições 70, 1993.
- Barthes, Roland. O Sistema da Moda. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- Belo, Ruy. País Possível. Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.
- Burman, Barbara, e Ariane Fennetaux. The Pocket: A Hidden History of Women's Lives, 1660–1900. New Haven: Yale University Press, 2019.
- Chalayan, Hussein. Hussein Chalayan: Transitional Objects. London: Thames & Hudson, 2002.
- Charles-Roux, Edmonde. Chanel and Her World. London: Weidenfeld & Nicolson, 1981.
- Colomina, Beatriz, ed. Sexuality and Space. Princeton: Princeton Architectural Press, 1992.
- Deleuze, Gilles. The Fold: Leibniz and the Baroque. Tradução de Tom Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993 [1988].
- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Tradução de Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987 [1980].
- Dessauce, Marc, ed. The Inflatable Moment: Pneumatics and Protest in '68. New York: Princeton Architectural Press, 1999.
- Evans, Robin. Translations from Drawing to Building and Other Essays. London: Architectural Association Publications, 1986.
- . "Figures, Doors and Passages." In Translations from Drawing to Building and Other Essays, 37–58. London: AA Publications, 1997.
- Francis, Sharon. Bubbletecture: Inflatable Architecture and Design. Londres: Phaidon Press, 2019.
- Friedman, Yona. L'Architecture Mobile: Vers une cité conçue par ses habitants. Paris: Casterman, 1970 [1958].
- Herzog, Thomas, Roland Krippner, e Werner Lang. Pneumatic Structures: A Handbook of Inflatable Architecture. Basel: Birkhäuser, 2004.
- Hills, Helen. Invisible City: The Architecture of Catholic Convents in Baroque Naples. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- . Invisible City: The Architecture of Devotion in Seventeenth-Century Neapolitan Convents. New York: Oxford University Press, 2004.
- Ingold, Tim. Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture. London: Routledge, 2013.
- Koolhaas, Rem. Content. Köln: Taschen, 2004.
- Kronenburg, Robert. Architecture in Motion: The History and Development of Portable Building. London: Routledge, 2013.
- Krüger, Sylvie. Textile Architecture. Berlim: Jovis, 2009.
- Kuma, Kengo. Kengo Kuma: Complete Works. London: Thames & Hudson, 2021.
- Le Corbusier. Le Modulor. Paris: Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1948.
- Lipovetsky, Gilles. O Império do Efêmero: A Moda e Seu Destino nas Sociedades Modernas. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.
- Loos, Adolf. "The Principle of Dressing." In Ornament and Crime: Selected Essays. Riverside, CA: Ariadne Press, 1998.
- Marx, Karl, e Friedrich Engels. Manifesto do Partido Comunista. Lisboa: Avante!, 1997 [1848].

Merleau-Ponty, Maurice. Fenomenologia da percepção. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Miyake, Issey, e Dai Fujiwara. A-POC Making: Issey Miyake and Dai Fujiwara. London: Vitra Design Museum, 2001.

Miyake, Issey, Kazuko Sato, e Hervé Chandès. Issey Miyake: Making Things. Paris/Zurich/New York: Fondation Cartier pour l’art contemporain/Scalo, 1999.

Molder, Maria Filomena. A Arquitectura é um Gesto: Variações sobre um Motivo Wittgensteiniano. Lisboa: Sr. Teste, 2021.

Norberg-Schulz, Christian. Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture. New York: Rizzoli, 1980.

Orta, Lucy, e Jorge Orta. Lucy + Jorge Orta: Projects 1990–2020. London: Black Dog, 2020.

Pallasmaa, Juhani. Habitar. Barcelona: Gustavo Gili, 2017.

---. The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses. Chichester: Wiley-Academy, 2005.

---. The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture. Chichester: John Wiley & Sons, 2009.

Parker, Rozsika. The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine. London: The Women’s Press, 1986.

Quinn, Bradley. The Fashion of Architecture: Fabric as Structure. Oxford/New York: Berg Publishers, 2003.

Roke, Rebecca. Mobitecture: Architecture on the Move. Londres: Phaidon Press, 2017.

Sadler, Simon. Archigram: Architecture Without Architecture. Cambridge, MA: MIT Press, 2005.

Semper, Gottfried. The Four Elements of Architecture and Other Writings. Tradução de Harry Francis Mallgrave e Wolfgang Herrmann. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Simmel, Georg. Filosofia da Moda e outros escritos. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Relógio D’Água, 1998.

Távora, Fernando. Da organização do espaço. 9. ed. Porto: ESBAP (Curso de Arquitetura), 1982.

Topham, Sean. Blowup: Inflatable Art, Architecture and Design. Munich/London/New York: Prestel, 2002.

Van de Velde, Henry. Die künstlerische Hebung der Frauentracht. Krefeld: Kramer & Baum, 1900.

Vitruvius. De Architectura. Tradução de Ingrid D. Rowland. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

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

---. “Untitled: The Housing of Gender.” In Sexuality and Space, editado por Beatriz Colomina, 335–336. Princeton: Princeton Architectural Press, 1992.

Wilson, Elizabeth. Enfeitada de Sonhos: Moda e Modernidade. Tradução de Maria João Freire. Lisboa: Edições 70, 1989.

### trabalhos académicos

Carvalho, Cátia Daniela Nogueira de. “Arquitectura e Moda: Pontos de Contacto e Influências.” Dissertação de mestrado, Universidade da Beira Interior, 2011.

Costa, Ana Filipa Ribeiro da. “A Arquitetura sobre um Corpo: A relação entre a Arquitetura e a Moda: Os casos de estudo de Alves/Gonçalves e de José António Tenente.” Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa, 2019.

Castro, Sofia Perry da Câmara e. “Puxar Fios, Coser Ideias: Têxtil como Ferramenta de Análise, Pensamento e Representação Arquitetónica.” Dissertação de mestrado, Universidade do Porto, 2025.

El-Gammal, Yasser Osman. “«Arquitetura e Moda»: Algo em Comum.” Últimas tendências em têxteis e Design de Moda 3, n. 3 (2018). DOI:10.32474/LTTFD.2018.03.000152.

Fausch, Deborah, Paulette Singley, Rodolphe El-Khoury, e Zvi Efrat, eds. Architecture: In Fashion. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1994.

Jesus, Ana Francisca Cardoso de. “Moda na Construção (do Discurso) da Arquitetura de 1898 a 1944.” Dissertação de mestrado, Universidade do Porto, 2024.

Lamela, Maria Deus Real Rego. “A Arquitetura da Moda: Entre o Efêmero e o Permanente.” Dissertação de mestrado, Universidade do Porto, 2020.

Leal, Marta Nascimento de Faria. “Design de Moda e Arquitectura: Uma colecção segundo conceitos arquitectónicos e uma estética minimalista.” Trabalho de projeto de mestrado, Universidade de Lisboa, 2017.

Mello, Marcia Maria Couto. Modas, arquiteturas e cidades: interfaces, conexões e interferências. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2010.

Mori, Fabiana Miano, e Dionéia Motta Monte-Serrat. “Tramas de um olhar sensível em que se cruzam o design, a arquitetura e a moda.” Revista ENSINARMODE 2, n. 2 (2018): 137–52.

Oliveira, Natana Aparecida de. “Arquitetura e Moda – Lina Bo Bardi e Glória Coelho: possíveis relações entre as áreas e as profissionais.” Design e Tecnologia 5, n.10 (2015): 30–37.

Pereira, Inês Monteiro. “Metodologias Alternativas para o Desenvolvimento de uma Coleção em Design de Moda.” Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa, 2020.

Reis, Maria Inês Pires. “Entre Estratégias: Por um desenho mais consciente.” Dissertação de mestrado, Universidade do Porto, 2023.

Restivo, Joana, e Luis Piteira, eds. Cadernos dois. Lisboa: Fundação Serra Henriques, 2025.

Silva, Ana Sofia Pereira da. “A intimidade da casa: Espaço individual na arquitetura doméstica no século XX.” Tese de doutoramento, Universidad Politécnica de Madrid, 2013.

Urbano, Luis Filipe Dordio Martinho Almeida. “A arquitectura dos conventos femininos. Notas de um início de investigação.” Trabalho de Síntese para Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2005.

### jornais e revistas

Casa Vogue Brasil. “Alta Costura.” São Paulo: Edições Globo Condé Nast S.A., outubro de 2022.

Mihalic, Alicia. “Review of The Pocket: A Hidden History of Women’s Lives, 1660–1900, by Barbara Burman and Ariane Fennetaux.” The Journal of Dress History 4, n. 4 (2020): 109–111.

Souza, Patrícia de Mello. “Moda e arquitetura: relações que delineiam espaços habitáveis.” dObra[s]: Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda 7, n. 16 (2014): 87–96. <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/746A>

Thornquist, Clemens. “Dressed Bodies and Built Environments.” Journal of Architecture and Urbanism 38, n.1 (2014): 87–98.

Vogue Portugal. “The Passion Issue” [Capa 4]. Porto: Light-House Publishing, fevereiro de 2025.

### websites

ArchDaily. “Cortinas como divisórias para uma arquitetura fluida e adaptável.” Acedido em 24 de maio de 2026.

<https://www.archdaily.com.br/br/936839/cortinas-como-divisorias-para-uma-arquitetura-fluida-e-adaptavel>. BIG. “Skum Pavilion.” Acedido em 24 de maio de 2026. <https://big.dk/projects/skum-pavilion-12388>. Dazed. “Inflatable fashion: the blowing-up trend.” Acedido em 24 de maio de 2026. <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/45077/1/inflatable-fashion-blowing-up-trend-ss20-vuitton-balloons-fredrik-tjaerandsen>. Dezeen. “Coat-tent dwelling for Syrian refugees.” Acedido em 24 de maio de 2026. <https://www.dezeen.com/2016/01/27/royal-college-of-art-students-wearable-coat-tent-dwelling-syrian-refugees/>. Drawing Matter. Acedido em 24 de maio de 2026. <https://drawingmatter.org/>. Galeria Madragoa. Acedido em 24 de maio de 2026. <https://www.galeriamadragoa.pt/exhibitions/60757b-03ba50a8663dba0c93>. Kengo Kuma & Associates. “Casa Umbrella.” Acedido em 24 de maio de 2026. <https://kkaa.co.jp/en/project/casa-umbrella/>. Lemar. Acedido em 24 de maio de 2026. <https://lemar.pt/sobre-nos/>. Mckay, Graham. “Wearable Architecture.” In Misfits’ Architecture, 2014. <https://misfitsarchitecture.com>. Minnie Muse. “Art of Inflatables.” Acedido em 24 de maio de 2026. <https://www.minniemuse.com/articles/art-of-inflatables>. Moda Portugal. Acedido em 24 de maio de 2026. <https://www.modaportugal.pt/magazine>. Nuno Sousa. Acedido em 24 de maio de 2026. <https://nunomsousa.com/>. The Design. Acedido em 24 de maio de 2026. <https://thedesign.pt/>. Yang Zhao. “Shark Man.” Acedido em 24 de maio de 2026. <https://cargocollective.com/YangZhaoPossibleDesign/SharkMan>. Yanko Design. “Functional outdoor cloak.” Acedido em 24 de maio de 2026. <https://www.yankodesign.com/2021/03/27/this-super-functional-outdoor-cloak-transforms-into-a-shelter-to-adapt-to-climate-change/>.

outros

Coppola, Sofia, dir. Maria Antonieta. 2006. Filme. Ferreira, Francisco, dir. Anywhere. 2020. Curta-metragem. Falcone, Giulia. História da Moda: Origens, produção e consumo. Material de apoio. São Paulo: Curadoria Casa do Saber, [2025]. Minahan, Daniel, dir. Halston. 2021. Série de televisão. Thomas Anderson, Paul, dir. Trama Fantasma. 2017. Filme.

lista de imagens

[0.1] Casa da avó. Desenho de memória pela autora, 2024. [0.2] Roupas de boneca confeccionadas na infância da autora. Colagem da autora, 2025. [0.3] Vestido de casamento da mãe da autora, confeccionado manualmente e submetido a tingimento natural com chá. Fotografia de Eliane Porto, 1993.

1. riscar

[1.1] Desenho original do macacão de linho criado por Issey Miyake, em 1975. Disponível em: <https://mds.issey-miyake.com/im/en/> [1.2] Estudo de Gottfried Semper sobre a cabana indiana de Trinidad, demonstrando a origem têxtil da delimitação espacial através de técnicas de entrançado e revestimento. Retirado de: Semper, G. Der Stil, 1960–63. [1.3] Charlotte Perriand reclinada na Chaise Longue LC4, 1928. Disponível em: <https://www.dwell.com/article/the-woman-behind-le-corbusiers-iconic-chaise-almost-didnt-get-the-job-4e789b44/6133536679526227968> [1.4] Comparação entre o Homem Vitruviano e o Modulor. Ambos utilizam o corpo humano como sistema de proporção para compreender e organizar o espaço arquitectónico. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/911962/sobre-o-deslocamento-do-corpo-na-arquitetura-o-modulor-de-le-corbusier/5b9feb89f197ccd53e-000249-on-the-dislocation-of-the-body-in-architecture-le-corbusiers-modulor-image> [1.5] Vestido com crinolina, estrutura utilizada no século XIX para expandir o volume das saias. A ampliação artificial da silhueta feminina alterava a relação do corpo com o espaço e com a circulação social. Disponível em: <https://www.historytoday.com/archive/victorian-crinoline-and-its-caricaturists> [1.6] Robe Brodée, Maison Vionnet (1929). Disponível em: [https://www.diktats.com/products/vionnet-robe-brodee-1929?srltid=AfmBOoqVjITck\\_aER15TXXWHfaieibZWvy4ZVuwdNCqgBcJyZbkVcCxi](https://www.diktats.com/products/vionnet-robe-brodee-1929?srltid=AfmBOoqVjITck_aER15TXXWHfaieibZWvy4ZVuwdNCqgBcJyZbkVcCxi) [1.7] Figurino de Maria Antonieta (2006): espartilho apertado sob vestidos rococó, modelando a cintura e restringindo os movimentos e os sapatos ornamentados — símbolo da moda do século XVIII. Fotograma pela autora de Maria Antonieta (real. Sofia Coppola, 2006). [1.8] Habitáculos de tecido geométricos e portáteis que se transformam de vestuário em abrigos arquitectónicos mínimos quando o utilizador estica os braços ou as pernas. Disponível em: <https://www.studio-orta.com/en/art-work/3/refuge-wear-habitent> [1.9] Quarto de Lina Loos (1903), projectado por Adolf Loos. Imagem retirada de: Kunst. Monatszeitschrift für Kunst und alles Andere. [1.10] Colagem autoral composta por fotografia analógica da máquina de costura da avó da autora e trecho do livro Habitar de Juhani Pallasmaa. A justaposição entre imagem e texto propõe um diálogo entre memória, corpo, espaço e construção — temas centrais desta pesquisa. Foi aplicado o entrelaçamento tipo plain weave. [1.11] Peças têxteis do arquivo da família Marques da Silva, FIMS, Porto (2025). Exemplos de como a moda pode ser preservada e atravessar gerações, articulando temporalidades distintas em relação à arquitectura. Fotografia da autora, 2025. [1.12] Artigo “Space Lib”, Vogue Americana, agosto de 1971. Disponível em: <https://archive.vogue.com/article/1971/08/01/space-lib-the-young-life-style-inflatable-portable-housethe-loft-world-of-lowell-nesbitt> [1.13] Escadas do Palacete Lopes Martins, FIMS, Porto (2025), com marcas de uso que evidenciam a presença contínua da vida humana no espaço e a sedimentação da sua história. Fotografia da autora, 2025.

2. cortar

[2.1] Gráfico de tipologia word cloud obtido pela análise de frequência de palavras nas entrevistas realizadas à designer criativa Teresa Palha e ao arquitecto Nuno Sousa. Gráfico feito pela autora, 2025.

- [2.2] Madeleine Vionnet a prototipar (1930). Disponível em: <https://www.businessoffashion.com/articles/news-analysis/madeleine-vionnet-1876-1975/>
- [2.3] Moldes utilizados no processo de criação no ateliê da Miiyu, captado pela autora durante visita de estudo (2025). Fotografia da autora, 2025.
- [2.4] Lucy & Jorge Orta – Refuge Wear – Habitent (1991). Disponível em: <https://www.mutualart.com/Artwork/Refuge-wear---Habitent/9551D9AEC640A12D>
- [2.5] Manequins utilizados no processo de criação de vestuário no ateliê da Miiyu. Fotografia da autora, 2025.
- [2.6] Construção manual de maquete durante visita de estudo ao ateliê do arquitecto Nuno Sousa. Fotografia da autora, 2025.
- [2.7] Emi Tanimura, Survivalist: Adapting to Change (2021). Disponível em: <https://www.yankodesign.com/2021/03/27/this-super-functional-outdoor-cloak-transforms-into-a-shelter-to-adapt-to-climate-change/>
- [2.8] Suitaloon (1967), de Michael Webb. Retirado de: Sadler, S. Archigram: Architecture without Architecture. MIT Press, 1968.
- [2.9] Andy Warhol, Silver Clouds (1966). Disponível em: <https://www.minniemuse.com/articles/art-of/inflatables>
- [2.10] Suitaloon, Michael Webb. Disponível em: <https://hiddenarchitecture.net/cushicle-and-suitaloon/>
- [2.11] De Pas D’Urbino Lomazzi, Blow Inflatable Armchair (1967). Disponível em: <https://www.minniemuse.com/articles/art-of/inflatables>
- [2.12] Issey Miyake, Inflatable Men’s Rubber Jacket (1987). Disponível em: <https://www.minniemuse.com/articles/art-of/inflatables>
- [2.13] CP Company, Modern Nomad Designs (2001). Disponível em: <https://www.minniemuse.com/articles/art-of/inflatables>
- [2.14] Martín Ruiz de Azúa, Basic House Prototype (1999). Disponível em: <https://www.martinazua.com/portfolio/basic-house/>
- [2.15] Issey Miyake, Fujiwara Dai, A-POC Queen Textile (1997). Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/100361>
- [2.16] Arquitecto Nuno Sousa a analisar plantas e uma maquete de estudo. Fotografia da autora, 2025.
- [2.17] Maquete da Casa da Música, no Porto, projectada por Rem Koolhaas (OMA), 1999–2005. Disponível em: <https://www.oma.com/projects/casa-da-musica>
- [2.18] Casa da Música planificada, evidenciando a continuidade da “casca” estrutural e a lógica de manipulação formal próxima ao papel ou ao tecido na génese do edifício. Desenho de OMA – Office for Metropolitan Architecture.

### 3. coser

- [3.1] Bolso bordado, meados do século XVIII. Imagem retirada de: Burman, B. & Fennetaux, A., The Pocket, Yale University Press.
- [3.3] Esquema da Functional House for Frictionless Living, de Alexander Klein (1928). Retirado de: Evans, R. Translations from Drawing to Building, AA Publications, 1997.
- [3.4] Esquema comparativo das dimensões médias de bolsos em jeans femininos e masculinos. Disponível em: <https://data-feminism.mitpress.mit.edu/pub/h1w0nbqp/release/3>
- [3.5] Planta do Mosteiro de Arouca. Retirado de: Urbano, L. A arquitectura dos conventos femininos, FAUP, 2005.
- [3.6] “A Wine Seller” (1760). Retirado de: Burman, B. & Fennetaux, A., The Pocket, Yale University Press.
- [3.7] Vista das salas em enfilade do Palacete Lopes Martins, Porto (2026). Fotografia da autora.
- [3.8] Casa Umbrella, Kengo Kuma (2008). Disponível em: <https://kkaa.co.jp/en/project/casa-umbrella/>
- [3.9] Fashion show de Pleats Please (1989). Disponível em: [https://www.researchgate.net/figure/Fashion-show-of-Pleats-Please-1989\\_fig1\\_384262626](https://www.researchgate.net/figure/Fashion-show-of-Pleats-Please-1989_fig1_384262626)
- [3.10] Técnicas de plaiting segundo Gottfried Semper. Disponível em: Semper, G. Der Stil, 1960–63.

- [3.11] Vestido 132.5, Issey Miyake (2010). Disponível em: <https://eu.isseymiyake.com/blogs/onethreetwofive-archives>
- [3.12] Esquemas da Casa Umbrella (2008). Disponível em: <https://kkaa.co.jp/en/project/casa-umbrella/>

### 4. vestir

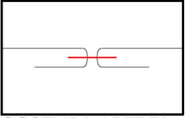
- [4.1] Processo de desenvolvimento do protótipo pela autora. Colagem fotográfica da autora, 2026.
- [4.2] “O relojoeiro em trabalho” (1949). Retirado de: Ingold, T. Making, Routledge, 2013.
- [4.3] Casaco e sobretudo Issey Miyake para Vogue Patterns (1982). Disponível em: <https://www.wevour.com/product-page/vogue-designer-1996-pattern-issey-miyake-coat-1859>
- [4.4] Esboço de estudo do insuflável. Desenho da autora, 2026.
- [4.5] Técnica de alinhavo. Fotografia Mariana Valente, 2026.
- [4.6] Zíper aplicado pelo avesso. Fotografia Mariana Valente, 2026.
- [4.7] Protótipo em escala 1:6. Fotografia da autora, 2026.
- [4.8] Alçado frontal protótipo cubo. Fotografia HQRZ.
- [4.9] Módulos de insuflação antes da inserção. Fotografia da autora, 2026.
- [4.10] Aberturas em zíperes para passagem dos braços. Fotografia HQRZ.
- [4.11] Configuração mala. Fotografia HQRZ.
- [4.12] Sistema de ajuste com fitas e meias-luas. Fotografia HQRZ.
- [4.13] Módulos de insuflação com válvula manual de ar. Fotografia HQRZ.
- [4.14] Alçado lateral colete modular curto. Fotografia HQRZ.
- [4.15] Alçado posterior colete modular curto. Fotografia HQRZ.
- [4.16] Alçado frontal protótipo em formato tenda. Fotografia HQRZ.
- [4.17] Esquema da autora para criação do protótipo em formato cubo.
- [4.18] Maquete em papel da autora. Fotografia da autora, 2026.
- [4.19] Visualização tridimensional da expansão modular do protótipo em formato cubo, demonstrando a união de múltiplos coletes na constituição de uma estrutura arquitetônica ampliada. Imagem produzida pela autora por meio de modelagem tridimensional no software *Marvelous Designer*.
- [4.20] As quatro vistas do protótipo em formato cubo. Imagem produzida pela autora por meio de modelagem tridimensional no software *Marvelous Designer*.
- [4.21] Alçado posterior colete modular longo. Fotografia HQRZ.
- [4.22] Representação da modularidade e simetria da peça. Fotografia HQRZ.

- [0.4] Moda como arte total — criação de Henry van de Velde para Frau Salomonsohn, 1902. Disponível em McLeod, M., “Undressing Architecture: Fashion, Gender, and Modernity”, 1994. 55.

anexos

- [Anexo 1] Ficha técnica Colete Modular.
- [Anexo 2] Entrevista Nuno Melo Sousa, arquiteto.
- [Anexo 3] Entrevista Teresa Pimentel Palha, designer criativa.
- [Anexo 4] Fotografias Colete Modular. (HQRZ)

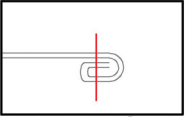
| COLETE MODULAR       |                               |  |
|----------------------|-------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| Desenvolvimento      | ©THE Design                   |                                                                                   |
| Design Criativo      | Teresa Pimentel e Laura Porto |                                                                                   |
| Modelação e Confeção | Mariana Valente               |                                                                                   |
| Tecido Principal     | Quality Rose “New Life”       |                                                                                   |



COSTURA ABERTA



MEIA LUA - 3 cm



BAINHA DE DOBRA-DUPLA  
1cm + 1 cm



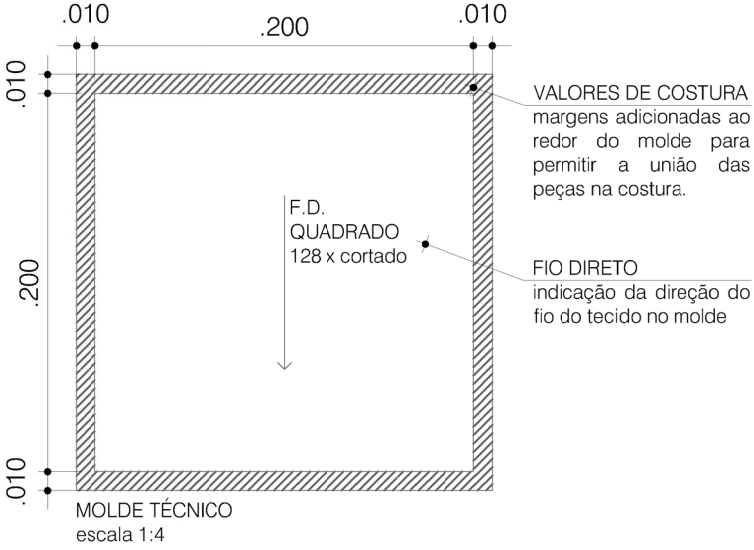
FITA POLIPROPILENO  
25 mm



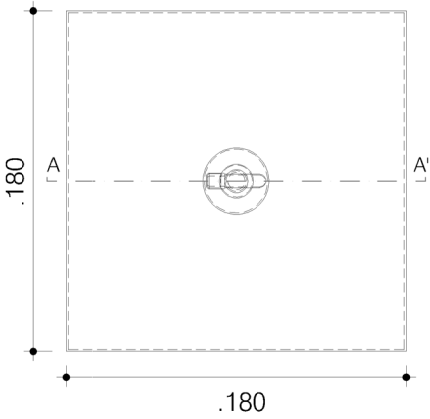
COSTURA SIMPLES



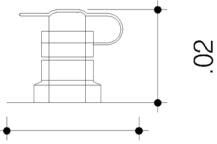
ZÍPER - 7.2 mm



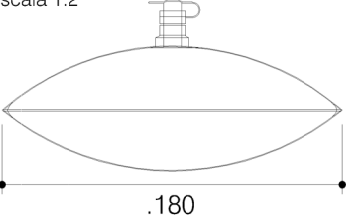
ESQUISSO FRENTE E COSTAS  
sem escala



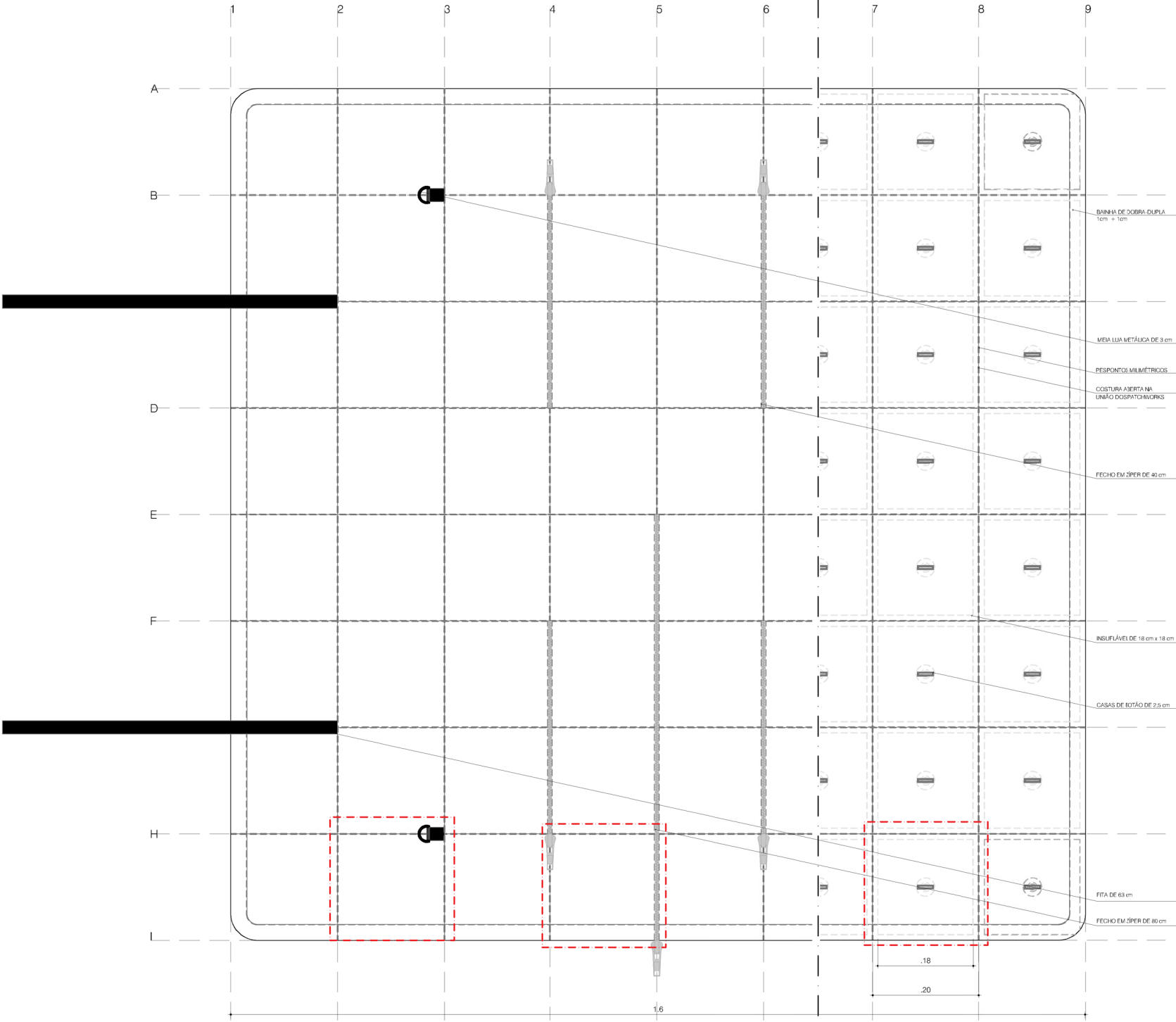
MÓDULO INSUFLÁVEL  
escala 1:4



VÁLVULA MANUAL PVC TRANSPARENTE  
escala 1:2

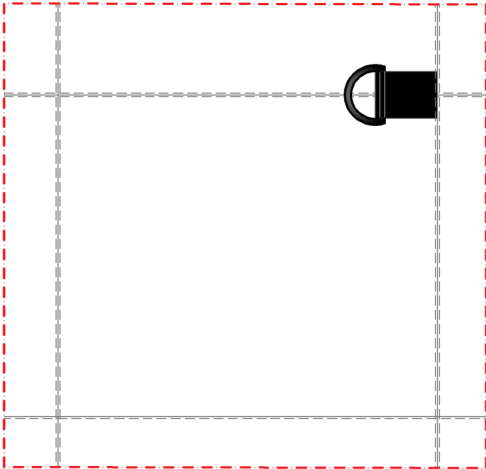


CORTE A-A' MÓDULO INSUFLÁVEL  
escala 1:4

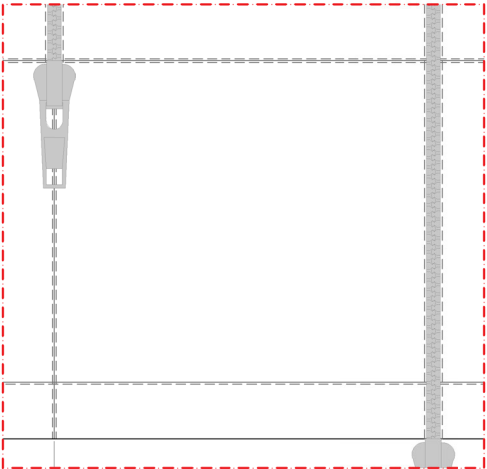


COSTAS  
escala 1:10

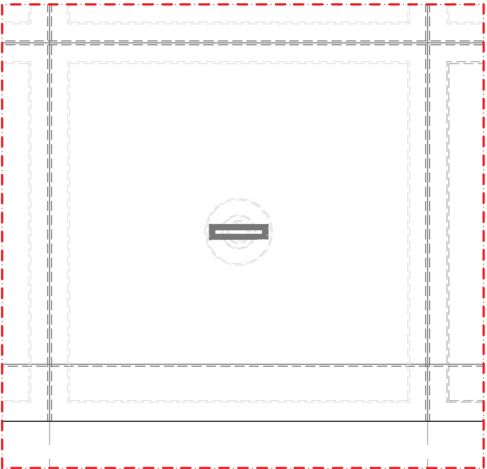
FRENTE  
escala 1:10



PORMENOR 1  
escala 1:4



PORMENOR 2  
escala 1:4



PORMENOR 3  
escala 1:4

[Anexo 2]

Entrevistadora(P): Laura Porto

Entrevistado(R): Nuno Melo Sousa - arquiteto

**P: Numa entrevista, vi que prefere chamar-lhe “ateliê” e não “gabinete” ou “escritório”. Poderia começar por explicar isso?**

**R:** Para mim, isto não é apenas uma forma de trabalhar, mas um método de criar, desenhar e pensar. Ainda hoje, tomando um café com a Ana[Resende], ela dizia-me que, na época da faculdade, o método dela era descer até ao Du-  
valia — um restaurante ali perto — comer um rissole de camarão, tomar um café e desenhar diretamente na mesa. Era assim que desbloqueava muitos problemas. Eu, pelo contrário, tinha outro método: chegava à faculdade, sen-  
tava-me no estirador, colocava os auscultadores e trabalhava praticamente só ali, durante o tempo de projeto. Hoje,  
no ateliê — ou neste espaço que é o métier — tudo é ainda mais livre. Às vezes tenho uma ideia e faço um desenho  
rápido no telemóvel, ou num caderno pequeno, e isso sustenta a ideia até surgirem outras. É tudo muito orgânico.  
É por isso que não gosto de chamar “escritório” ou “gabinete”. Essas palavras remetem para algo hierarquizado e  
rígido, como se houvesse apenas uma forma de trabalhar, tudo organizado e estanque. Mas isto não é um escritório  
de contabilidade, nem de advocacia, nem uma repartição de finanças ou um laboratório. Não é um “escritório”. Isto  
é um ateliê porque está sempre em fluxo. Hoje há três maquetes em cima da mesa, amanhã já não há, e surgem ou-  
tras. As paredes enchem-se de desenhos e depois esses desenhos desaparecem, dando lugar a outros. Os processos  
também variam: não existe um método único. Numa apresentação pode haver plantas, cortes, alçados, renders (se  
houver tempo) ou uma modulação em 3D para resolver detalhes. A maquete pode ser fotografada de uma forma e o  
3D renderizado de outra. Existe um modus operandi que se foi estruturando, mas não é um template rígido. É como  
no AutoCAD: há layers, tipos de linha, e isso já permite exprimir o desenho. Abrir um ateliê é relativamente simples:  
um programa de desenho, uma mesa, um computador, licenças — e começa-se. Chamar-lhe “escritório” parece  
uma forma de fixar categorias, de dizer “isto é isto e não é aquilo”. Mas não vejo assim. Amanhã este espaço pode ser  
outra coisa: um projeto institucional, uma instalação mais leve ou um projeto de execução complexo, com caderno  
de encargos, mapa de quantidades e orçamentação rigorosa. Tudo é relativo. Não gosto de pensar este lugar como  
uma coisa fixa. Já fomos seis pessoas, já fomos dois, já estive sozinho — e nunca deixou de ser um ateliê. Este espa-  
ço era uma garagem. Poderia ser um grande salão para pensar e desenhar. No fundo, precisamos de um lugar para  
dizer “isto é isto”, mas prefiro pensar que não é nem uma coisa nem outra: é uma plataforma. Claro que também há  
recibos, faturas, contabilidade e horários. Tentamos trabalhar das nove às seis, mas isso não é rígido. Se for preciso,  
fico até mais tarde ou passo o dia fora em obra, e depois volto com outra energia. Aliás, quando chegou, estávamos  
a resolver uma questão prática. Em cinco minutos ficou resolvida e a ideia voltou a avançar. E é exatamente por isso  
que isto é um ateliê — no sentido pleno de métier.

**P: A forma como a maquete é usada no seu ateliê é mais experimental, como na faculdade, ou orientada para o resultado final?**

**R:** Depende do projeto. Em projetos muito rápidos, como concursos, por vezes não há tempo para maquete — fa-  
zemos depois, até para aprender com algo que nem será construído. A maior parte das maquetes surge durante o pro-  
cesso, sobretudo para apresentação. O 3D aproxima-se mais de um resultado final, quase fechado, embora também  
permita testes. Ainda assim, fazemos muitas maquetes de processo e várias iterações em 3D.

**P: Vi uma mini maquete junto das torres. O que é?**

**R:** É um hotel à escala 1:1000, num projeto na Albânia onde começámos a trabalhar em outubro do ano passado.  
Lá pedem projetos de grande escala, quase megalómanos, como torres e blocos habitacionais. A impressão 3D é útil  
porque permite produzir maquetes complexas sem necessidade de uma equipa grande. Mesmo assim, o terreno e a

topografia continuam a ser feitos manualmente, assim como certos acabamentos em estuque.

**P: Então o processo de criação não acontece apenas no ateliê?**

**R:** Não. Muitas ideias surgem fora do ateliê. Às vezes faço um desenho rápido no telemóvel ou num caderno peque-  
no, apenas para fixar a ideia. Essas ideias são depois desenvolvidas aqui: penso na métrica, na implantação, e no que  
pode resultar. Por exemplo, estou a trabalhar numa casa já na terceira versão. É um projeto difícil precisamente por  
ser muito simples. Outro caso: ontem apresentámos um projeto para uma casa em Itália. Começou com desenhos  
de processo — cortes, plantas, acessos, estacionamento, pátio, cobertura inclinada — que foram sendo organizados  
até se tornarem mais estruturados. Depois passa-se para plantas mais rigorosas, alçados e maquete com terreno e  
topografia para perceber a volumetria. Seguem-se renders para explorar materialidades, luz e detalhes construtivos.  
As ideias podem nascer em qualquer lugar, mas é no ateliê que se materializam: em AutoCAD, SketchUp, maquetes  
e renders. É um processo contínuo de testar, corrigir e avançar.

**P: Como nasce um projeto no seu ateliê? Parte de um conceito, forma, material ou necessidade?**

**R:** Não parto de um conceito. Isso é limitador. O que importa é o programa, o terreno e uma ideia de espaço. O  
essencial é a proporção e o conjunto de decisões. Normalmente visita-se o terreno, percebe-se o contexto e escuta-se  
o cliente. A partir daí constrói-se uma narrativa espacial.

**P: Há preocupação com quem vai habitar o espaço, em termos sensoriais e simbólicos?**

**R:** Totalmente. A casa é de quem a encomenda. Eu desenho projetos que também gostaria de habitar, mas é essencial  
que a pessoa se identifique com aquilo. É como fazer um fato por medida: não é genérico, é para aquela pessoa ou  
família.

**P: Nota-se uma relação próxima com o território. Como integra o corpo humano nessa relação entre espaço e paisagem?**

**R:** A construção é um ato relativamente violento, por isso é importante perceber até onde devemos intervir no ter-  
ritório e quando devemos ser mais discretos. A arquitetura existe para o corpo: para o conforto e a habitabilidade.  
A proporção entre largura e profundidade, e a relação com o espaço, é determinante. A ideia de abrigo não é apenas  
proteção física, mas também uma forma de proteção sensível. A qualidade da proporção e da implantação assegura  
grande parte do resultado.

**P: A arquitetura pode ser pensada como uma pele do edifício?**

**R:** Mais do que isso, penso sobretudo a partir do interior: mobiliário, tecidos, texturas. A ideia de pele está presente  
desde o início do projeto. Por exemplo, numa casa, a pele pode ser cortiça e betão afagado; noutra, pode ser um  
revestimento contínuo.

**P: A materialidade do betão aparente funciona como uma espécie de “costura visual”?**

**R:** Sim. A materialidade depende sempre do detalhe e do orçamento. No betão aparente, constrói-se primeiro o  
molde, e tudo o que ele regista — marcas, juntas, imperfeições — fica inscrito na superfície final. Isso é fascinante  
porque o material guarda a memória do processo. Durante a obra, gosto de observar a cofragem e antecipar o resul-  
tado. Mas tudo depende de escolhas: tempo é dinheiro, e nem sempre há condições para esse cuidado. Neste projeto,  
por exemplo, tudo foi desenhado com uma métrica de 15 cm. Isso cria uma lógica quase escultórica. Noutro caso,  
numa “casa sem portas”, procurou-se precisamente o contrário: continuidade, evitando o betão cru. Com o tempo,  
os materiais ganham ainda mais interesse. Um muro envelhecido ou um pavimento com patina tornam-se mais ricos  
do que no estado inicial.

**P: O que é o desenho para si no processo de criação?**

**R:** O desenho é a forma de transformar ideias em linhas. É como um fio que se puxa e gera continuidade. Em termos de projeto, permite levar uma ideia até ao fim, conciliando a intenção do arquiteto com a do cliente. Não existe desenho bom ou mau; existe desenho eficaz. Tal como na moda, o valor está no conjunto e não na peça isolada. Ao longo do tempo, aprende-se a simplificar decisões e a perceber o que é essencial. O desenho está em tudo: no esboço, no caderno, na parede, na obra.

**P: Desenha diretamente na obra como parte do processo?**

**R:** Sim. Muitas vezes resolvo problemas em obra com desenhos, notas ou gestos. Às vezes não é desenho gráfico, mas indicação: “isto passa aqui, não ali”. Isso já é desenho. Também desenho diretamente nas paredes quando necessário. A parede funciona como superfície de trabalho. Depois pode ser apagado ou mantido — às vezes torna-se um registo permanente do processo.

**P: Como as maquetes aproximam o projeto do espaço real?**

**R:** No início, prefiro maquetes depuradas, sem materialidade, focadas apenas em proporção e espaço. A materialidade vem depois. Em alguns concursos, inclusive, só eram permitidos desenhos 2D. Isso força a concentração na essência do projeto. Gosto dessa abordagem: começar pelo essencial e só depois acrescentar complexidade. Com a experiência, ganha-se intuição — não é inata, é construída. Cada projeto ajuda a melhorar o seguinte. No fundo, é como um jogo de montagem: os mesmos elementos permitem infinitas combinações. O que muda é a forma como se articulam.

[Anexo 3]

Entrevistador(P): Laura Porto

Entrevistada(R): Teresa Pimentel Palha – designer criativa e fundadora da Miiyu e THE Design

**P: O que está a acontecer aqui? Como é o processo?**

**R:** Aqui trabalhamos todo o processo de coleção: desde os *moodboards*, modelação e prototipagem, até à confecção, preparação de fibras, extratos naturais e tingimento. Nos moodboards, reunimos desenhos e ideias que definem o ADN da marca. A prototipagem é o nosso palco de testes e, a partir do molde, fazemos o protótipo final. A confecção é feita com grande detalhe, utilizando fibras e têxteis naturais. Paralelamente, em laboratório, realizamos a prova de cor com extratos naturais, utilizando fixadores e modificadores também naturais. Por fim, passamos ao tingimento da peça e a todo o acabamento, garantindo a qualidade necessária para levar o produto até à loja.

**P: O que vem primeiro: os desenhos ou a ideia?**

**R:** Primeiro vem a ideia. Eu trabalho diretamente em manequim: corto, testo e faço protótipos iniciais. Só consigo trabalhar assim. Depois, o Miguel e a Mariana transformam esses protótipos em moldes. A partir daí fazem-se testes, ajustes e chega-se à peça final. Eu faço mais através do processo direto do que desenho.

**P: O ateliê foi criado especificamente para tingimento?**

**R:** Sim e não. O espaço foi criado como ateliê de confecção, mas também como laboratório de tingimento, onde fazemos testes em pequena escala. O tingimento natural funciona como um processo químico, baseado em pesos e proporções, por isso, tudo é registado para garantir consistência nas cores quando passamos para a produção. É um processo muito sensível: a cor varia consoante o pH da água, a humidade do ar e até o material do recipiente — alumínio, ferro ou cobre.

**P: Esse conhecimento vem da prática ou de formação?**

**R:** Das duas coisas: prática contínua e formação. É um processo evolutivo; há sempre muito por explorar. Por exemplo, comprámos um aerógrafo que permite criar efeitos interessantes com tintos naturais diluídos, onde exploramos também alguns padrões e efeitos visuais.

**P: Costumam tingir as peças já confeccionadas ou o tecido antes?**

**R:** Até agora, temos tingido peças já confeccionadas, incluindo botões, linhas e acabamentos. Agora, estamos a testar o tingimento de tecido antes da confecção, como lençóis de pano. No entanto, há limitações de dimensão — cerca de dois metros — o que exige repensar o processo. Também estamos a experimentar, em parceria com a indústria têxtil, o tingimento em rolo, o que poderá facilitar muito a rentabilização do corte e evitar a perda de uma peça pronta caso o tingimento não seja bem sucedido. Estamos em constante investigação para pôr em prática processos ancestrais, e esta forma de fazer necessita de muita inovação.

**P: A marca tem uma lógica de redução de desperdício?**

**R:** Sim, totalmente. Aproveitamos todos os resíduos da produção. Desde as cascas de cebola e de romã, que servem como extratos tintórios, até aos restos do corte. Estes restos são transformados em joalheria, com estanho ou cobre; a Joana Santos, joalheira com a qual temos uma parceria, extrai texturas desses materiais. Isto é um laboratório, mas é importante sublinhar que é um nicho de mercado. Quem compra Miiyu sabe que está a adquirir uma coleção feita com técnicas específicas e processos artesanais. Por isso, temos de ser transparentes. Neste momento, parte do tingimento já é feito em *outsourcing*, porque a produção interna era insustentável em escala. Também é essencial educar o consumidor: sustentabilidade não é apenas comprar *slow fashion*, é cuidar da peça. Se uma peça é mal cuidada,

perde-se o trabalho todo. Por isso, estamos a desenvolver uma parceria com uma empresa de detergentes de pH neutro para fornecer orientação e amostras de cuidado no pós-venda. As etiquetas já incluem informação detalhada sobre a peça, o conceito e as instruções de manutenção.

**P: Existe um processo criativo fixo ou cada peça segue um percurso diferente?**

**R:** O processo não é linear; avança e recua constantemente. Começa no manequim, passa pelo desenho, depois pelo protótipo e, muitas vezes, volta ao manequim. Cada peça é testada em diferentes corpos. A modelação é oversize e pensada para várias silhuetas, sendo o conforto uma prioridade. As peças são desenhadas para mulheres a partir dos 40 anos, que procuram roupas que respeitem o corpo real — não idealizado — e que respondam às suas exigências de controlo de temperatura corporal, capacidade que só as fibras naturais possuem. São peças funcionais, versáteis e adaptáveis, com elásticos e camadas ajustáveis. A coleção foi pensada como um guarda-roupa coerente, onde tudo combina: as peças não substituem, acumulam. Não seguimos uma lógica de produção contínua, mas sim de crescimento sustentável e duradouro.

**P: Por que razão escolheu esse nicho e uma marca exclusivamente feminina?**

**R:** Nunca trabalhei noutro nicho. As pessoas mais jovens estão mais ligadas ao consumo rápido e à *fast fashion*. Com a maturidade, há uma mudança de consciência. Passa a existir uma preocupação maior com o impacto ambiental e com o futuro. Sentimos responsabilidade em relação ao que produzimos. Pode parecer presunçoso, mas nas lojas também estamos a educar: defendemos uma forma diferente de consumo. A indústria da moda continua a ser uma das mais poluentes do mundo. A ideia de que a segunda mão resolve tudo não é suficiente, porque o problema estrutural mantém-se.

**P: Explora constantemente novos tecidos?**

**R:** Sim, sempre. É um processo contínuo de investigação. O *design* também é isso: responder ao material e às suas possibilidades. Às vezes o erro gera as melhores soluções. Por exemplo, trabalhámos com fibra de banana. É um material rígido e estruturado, com comportamento muito específico. Testámo-lo e percebemos que tem aplicações muito particulares. Também a fibra de ananás é interessante nesse sentido.

**P: Acredita que as artes se cruzam?**

**R:** Sim, completamente. As artes cruzam-se todas: dança, teatro, pintura, *design*, moda. Na equipa, por exemplo, há arquitetos a trabalhar em joalharia. Eu própria venho do design gráfico, do design de interiores e da moda. Não consigo separar essas áreas. Tudo faz parte da mesma prática criativa.

**P: Em que momento percebeu que o design de interiores não era suficiente?**

**R:** Não houve um momento específico. Foi orgânico. Sentíamos que não nos identificávamos com um mundo homogéneo. O projeto surgiu naturalmente.

**P: O que vem primeiro: tecido, conceito ou desenho?**

**R:** Tudo acontece em conjunto. Às vezes começa pelo desenho, outras vezes pelo material. Muitas vezes o tecido sugere novas formas e ideias. O processo é circular.

**P: Já se inspirou em arquitetura para criar peças?**

**R:** Sim, mas a arquitetura está sempre presente. Por exemplo, temos um vestido chamado *Mondrian*, pela sua estrutura gráfica e geométrica. A relação com a arquitetura está na linearidade, na estrutura e no minimalismo.

**P: O [vestido] *Mondrian* foi intencional desde o início?**

**R:** É orgânico. O nome surge naturalmente porque faz sentido. Tentamos também explorar isso noutras plataformas, como o *Instagram*, através de jogos de luz e sombra. A arquitetura também está aí: na forma como a luz desenha o espaço. Já experimentei criar peças onde o sol atua como agente de desenho, através de máscaras que deixam marcas no tecido. A arquitetura é isso: construção de relações, alinhamentos e equilíbrio. No design gráfico também é igual: tudo tem de estar estruturado e coerente. Não há uma inspiração direta num arquiteto específico, mas sim uma absorção constante do que nos rodeia.



[Anexo 4] Fotografias Colete Modular.  
(HQRZ)

