

[PATRÍCIA DE MELLO SOUZA]

Doutora e mestre em Design pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP). Graduada em Arquitetura e Urbanismo. É docente e pesquisadora na Universidade de Londrina (UEL). Aplica a *moulage* como auxiliar no estudo da forma e de processos de construção do vestuário. Bolsista produtividade em desenvolvimento tecnológico e extensão da Fundação Araucária (PR).
E-mail: patmel@sercomtel.com.br

Moda e arquitetura: relações que delineiam espaços habitáveis

*Fashion and architecture: relations
that delineate habitable spaces*

[87]

[resumo] O artigo aborda as relações entre a moda e a arquitetura como modo de identificar princípios estruturais similares e pensamentos construtivos análogos. Discute-se o espaço, enquanto elemento compartilhado pelas áreas e habitado pelo corpo. Vincula-se a construção ao processo projetual de design, no qual princípios condutores assumem relevância.

[palavras-chave]

design de moda; arquitetura; projeto;
estratégias de construção; inovação.

[abstract] The paper approaches the relations between fashion and architecture as a way to identify similar structural principles and analogue constructive notions. It discusses space as an element shared by both areas and inhabited by the body. Construction is linked to the design project process, in which guiding principles assume their relevance.

[keywords] fashion design; architecture; project; construction strategies; innovation.

O projetista, "construtor" contemporâneo, se apropria de conceitos e estruturas advindos de áreas distintas. Assim, enfatiza a grande oportunidade de especular sobre uma nova construção a partir de elementos que não fazem parte do próprio universo. Enquanto soluciona problemas, gera inovação.

Para responder às necessidades atuais e contemplar as mudanças sociais e ambientais dos últimos tempos, profissionais das áreas da arquitetura e do design têm reavaliado aspectos fundamentais de suas práticas. Segundo Hodge (2007), arquitetos questionam o papel dos tradicionais tijolos e estruturas de argamassas e referem-se a uma maneira têxtil de pensar; designers de moda voltam-se para estruturas arquitetônicas e relacionam a modelagem a uma tomada de partido sobre o corpo. Compartilham técnicas e flexibilizam os aspectos que envolvem a construção. Por um lado, tem-se um vestuário de crescente sofisticação e complexidade estrutural, e, por outro, edificações mais leves que refletem a incorporação das técnicas de dobrar, pregar e trançar, ao vocabulário arquitetônico.

Estas influências recíprocas têm sua origem em tempos remotos: uma possível relação de função entre a vestimenta e a edificação pode ser identificada no uso de peles de animais, que serviam não só como cobertura para o corpo, mas também como revestimento da estrutura bruta das paredes das habitações.

Em 1898, afirma Quinn (2003), ao identificar na vestimenta uma forma de abrigo para o corpo, o arquiteto Adolph Loos, autor da obra *The Principle of Dressing*, sugere que o conhecimento próprio da engenharia têxtil, bem como suas técnicas, fossem empregados como princípios construtivos das edificações. Ao serem aplicados em materiais mais rígidos que os têxteis, poderiam estruturar espaços mais amplos. Ao traçar tal paralelo conceitual e estrutural, possivelmente Loos tenha sido um dos primeiros a estabelecer propostas de conexões precisas entre moda e arquitetura.

Para Kinney (2009), a moda permeava o discurso arquitetônico do Modernismo: Henry Van de Velde, Josef Hoffmann, Lilly Reich e Frank Lloyd Wright desenhavam roupas, enquanto Otto Wagner, Hermann Muthesius e o já citado Adolf Loos escreviam sobre moda.

O processo de organização da indústria da moda pode ser correlacionado com a transformação dos fazeres da arquitetura, contribuindo para elucidar o debate do início do século XX sobre a padronização arquitetônica – adotada como solução para os problemas individuais de estilo – e a identificação de tipos ideais.

Embora várias conexões históricas possam ser traçadas entre moda e arquitetura, a exposição *Intimate Architecture: Contemporary Clothing Design*, organizada por Susan Sidlauskas, em 1982, pode ser considerada a primeira apresentação pública para analisar aspectos arquitetônicos do design de vestuário contemporâneo, estabelecendo uma relação estético-formal entre as práticas (HODGE, 2007).

Há pelo menos duas décadas, alguns fatores têm contribuído para a aproximação destas áreas, em especial no que se refere ao interesse dos arquitetos pela moda. Destaca-se a contratação dos serviços de relevantes empresas de arquitetura, por parte de grandes marcas de moda, para projetar seus espaços comerciais – já que a projeção exige um conhecimento aprofundado sobre o trabalho desenvolvido pelo cliente. No caso dos projetos de Rem Koolhaas para Prada, por exemplo, afirma-se que uma exaustiva pesquisa foi realizada para investigar sobre a construção de roupas para mecanismos de exibição, bem como aspectos de distribuição e *branding*. Assim como a moda pode ser usada como meio de expressão pessoal, a arquitetura é um veículo que pode expressar identidades coletivas, poder e valor. Nesta parceria, portanto, a arquitetura tem a função de reforçar a identidade Prada como fornecedora de um sofisticado e requintado design de vanguarda.

No mesmo contexto, destaca-se o arquiteto americano Peter Marino, considerado um expoente do mundo da moda pela sua capacidade comunicativa e de interpretação, posicionado como o projetista dos espaços de grandes marcas a partir de trabalhos realizados em 2003. O grupo Chanel contratou Marino para projetar seus edifícios de Tóquio (2004) e Hong Kong (2005 e 2007). Segundo Renzi (2011), trata-se da continuidade da trajetória do arquiteto iniciada em 1978, quando trabalhava assiduamente para marcas como Armani, Dior, Fendi e Valentino.

A transmutação de técnicas entre as áreas também tem sido facilitada pelos avanços na tecnologia dos materiais e pelo incremento da tecnologia digital, que aliados à globalização permitem rápida disseminação de tudo que se desenvolve.

Espaços para partilhar e projetar

A necessidade de construir espaços habitáveis aproxima a moda da arquitetura: compartilham, dialogam e exercem influências mútuas, ao lidarem com similaridades. Expressam-se por meio de linguagens estéticas semelhantes e compõem imagens urbanas que permitem identificar períodos históricos e realidades socioculturais.

A espacialidade apresenta-se delineada pelo urbanismo, envolta pela arquitetura, delimitada pelo design de moda e – em qualquer um dos contextos – ocupada pelos corpos. O ser humano constitui-se num espaço próprio, delimitado por sua estrutura morfológica que habita uma série de outros espaços. As experiências corporais, interações entre o corpo habitante e o espaço habitado, possibilitam a percepção dos limites físicos caracterizados por estas relações na forma de roupas ou de ambientes construídos.

No contexto de um cenário híbrido, fragmentado e adaptativo, moda e arquitetura coexistem e se desenvolvem mutuamente para garantir que os espaços não sejam delineados exclusivamente por princípios geométricos, mas que extrapolem o limite das estruturas físicas.

Refletir a moda e a arquitetura sob a ótica do habitar é compreendê-las a partir das vivências: uma série de sucessivas relações que partem do corpo em direção à vestimenta, à casa e à cidade. Entrar e sair, vestir e desvestir assumem significados equivalentes.

A face interna de uma vestimenta, afirma Quinn (2009), pode ser vista como uma superfície que revela um vazio em sua interioridade, isto é, um espaço interno a ser habitado pelo corpo. Ali, uma multiplicidade de cavidades é formada pela aderência e pelas camadas de construção do produto. No corpo do usuário, percebe-se um ciclo de transferência constante deste espaço, ocasionado pela fusão entre o corpo e a roupa. É interessante mencionar que Bernard Rudofsky, na década de 1940, criticou o excesso de bolsos existentes nos trajes masculinos do século XX, justamente devido ao excesso de espaços vazios que eles criavam entre o corpo e a vestimenta (QUINN, 2009).

De modo análogo, assim como a pele humana é parte da superfície do corpo e de forma contínua segue para o interior das cavidades do ouvido e do nariz, as superfícies projetadas pela arquiteta Zaha Hadid, como o *Abu Dhabi Performing Arts Centre*, parecem fluir para o vazio – o espaço interno das edificações –, ou traçar sua trajetória suave e ininterrupta para o exterior.

Muitas vezes a presença do vazio é o fator determinante da estrutura formal das edificações ou das vestimentas. Saltzman (2008) evidencia o efeito transformador gerado pela inserção de ar nas estruturas e relata, por exemplo, a sua possível aplicação na vestimenta pós-parto, na qual se cria na gola um suporte inflável para o pescoço com a função de sustentar a cabeça da mãe no momento da amamentação.

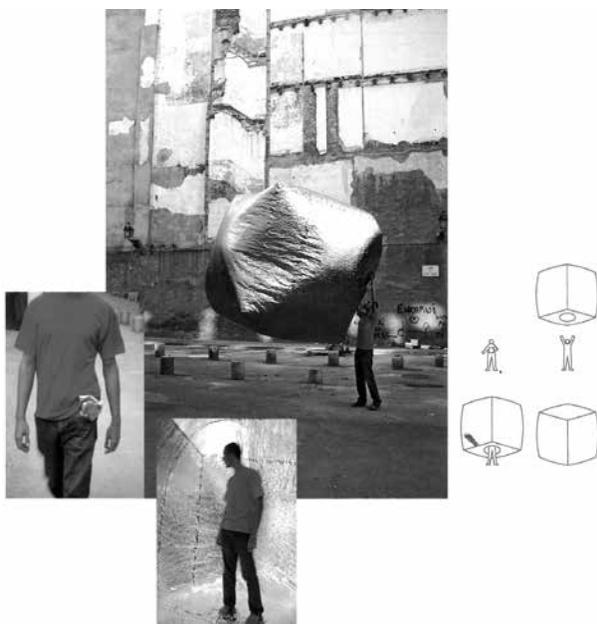


Figura 1: Casa Básica
Fonte: Colchester (2009, p. 80)

A *Casa Básica*, projeto de Martin Ruiz de Azúa, pode ser transportada no bolso (Figura 1). Segundo Colchester (2009), ela transmite uma visão extrema de futuro, de edifícios que se materializam e se desmaterializam quando não são mais necessários; e de cidades onde as pessoas vivem como nômades em casas infláveis que se dobram e viajam com elas para onde quer que seja. Feita de poliéster dupla-face metalizado, permite o uso de um lado e do outro, conforme a necessidade de proteção contra o calor ou o frio; pesa apenas 200 gramas e pode ser inflada pelo calor do sol, ou pelo calor do corpo do próprio usuário. Tendo sua dimensão consideravelmente reduzida quando o ar é liberado, tal estrutura revela o potencial da arquitetura para se tornar móvel e portátil, estabelecendo grande similaridade com produtos do vestuário.

O espaço, experienciado e partilhado pelas áreas, constitui-se objeto de planejamento do design de moda e da arquitetura, e como tal deve ser projetado, a fim de promover a adequação dos *hábitats* aos seus usuários. O processo projetual gera uma série de especificações e representações que permite construir o produto ou a edificação.

As indicações presentes no conjunto padrão de um projeto arquitetônico – plantas, seções, elevações, bem como desenho de detalhes – são também encontradas nos moldes de produtos do vestuário, afirma Hodge (2007). Nestes, dispositivos gráficos sinalizam a colocação de costuras, piques, e meios de fixação, além das formas dos vários componentes que são cortados e montados em um produto acabado.

De modo similar, arquitetos desenvolvem plantas para mostrar a disposição dos vários compartimentos de uma edificação. Para Mello (2010), por vezes, as representações gráficas bidimensionais dos produtos de arquitetura e de moda apresentam traços projetuais tão semelhantes, que dificultam a sua identificação de forma imediata, a ponto de confundir moldes do vestuário com cartas topográficas ou com mapas territoriais e urbanos.

Não existe trajetória única pelo processo de projeto: existem muitas. É fato que o processo tem início com algum tipo de problema e termina com algum tipo de solução. Mas como os projetistas transitam entre os dois extremos? Áreas diferentes percebem problemas e soluções de formas diferentes. Distintos graus de importância são conferidos aos vários aspectos abordados pelos profissionais, levando em consideração suas motivações, crenças, valores, isto é, sua bagagem intelectual e cultural, e sua maneira peculiar de projetar. Esse conjunto, seja ele traduzido por uma série de ideias desarticuladas ou por um coerente método de projeto, é denominado por Lawson (2011) de princípios condutores – aqueles que direcionam e conduzem o processo projetual de cada um. Em determinados contextos, constituem-se verdadeiras estratégias construtivas.

Estratégias para construir

Na medida em que arquitetos e designers de moda investigam estratégias de trabalho uns dos outros, revelam-se possibilidades de compartilhamento ainda não previstas. Segundo Quinn (2009), novos paradigmas da arquitetura estão a transformar as técnicas de alfaiataria e os materiais têxteis em estruturas duradouras, aproximando edifícios de produtos do vestuário para que possam ser igualmente concebidos como uma série de estruturas permanentes e habitações portáteis. Assim como os designers utilizam materiais macios e métodos de costura para projetar abrigos portáteis, arquitetos criam técnicas semelhantes para promover novas redes estruturais e edifícios móveis.

Nesse sentido, práticas que envolvem o ato de tecer e de trançar estão substituindo as técnicas de construção tradicionais. Os edifícios que resultam de tais processos têm mais em comum com um produto do vestuário, do que com os processos de uma edificação convencional. Arquitetura e têxteis fundem-se no ambiente construído, onde estruturas têxteis tecem dentro e fora do espaço público. Carbono, fibra de vidro e uma gama de fibras naturais e materiais sustentáveis podem ser trançados em estruturas maleáveis e resistentes.

Hodge (2007) e Quinn (2009) atestam que os arquitetos Peter Testa e Devyn Weiser realizam pesquisas nesta área e são pioneiros nos projetos para construção de arranha-céus com o entrançamento de fibras de carbono. É o caso do *Carbon Tower*, protótipo de um edifício de escritório de 40 andares, que caso venha a ser construído, será uma das mais leves construções do tipo já vista. Os autores confirmam que,

quando as fibras e cordões poliméricos flexíveis são torcidos ou agrupados em cabos e trançados, criam um mecanismo que distribui uniformemente a carga e geram estruturas que podem ser mais eficientes do que a alvenaria, tornando a construção altamente resistente ao impacto. Além disso, ao expor a estrutura, impregna-se o edifício com um senso de integridade baseado na ideia da transparência nos projetos: assim, transmite-se uma sensação do que é realmente essencial.

Tal abordagem remete à reflexão sobre a relação entre interior e exterior. A construção tradicional de alvenaria divide os espaços internos dos externos, mas no momento em que se adota o entrançamento ou tecelagem, estes conceitos de dentro e fora desaparecem. Nesse sentido, mas referindo-se ao vestuário, Saltzman (2004) convida a pensar o produto como uma lâmina espacial contínua que gira ao redor do corpo, sendo, ela mesma, interior e exterior, dando lugar a novas concepções morfológicas. Na proposição do design como um circuito espacial contínuo entre o dentro e o fora, a autora induz a uma dinâmica formal que questiona os limites do pensamento construtivo.

No contexto do design de moda, as técnicas de tecer e trançar constituem-se princípios condutores de muitos designers, a exemplo do trabalho desenvolvido por Akihiko Izukura na coleção *Signature*, de 2005.

Vyzoviti (2008) explora o potencial da dobradura de papel como um método de geração de formas para arquitetura, moda e demais produtos. Transcrever as propriedades intrínsecas das dobraduras para o desenvolvimento de protótipos permite improvisações com uma ampla gama de aplicabilidade. A investigação pode estar associada a explorações sobre comportamento do material e usabilidade.

Na Figura 2, observam-se produtos projetados por Yoshiki Hishinuma, nos quais a dobradura é usada para dar estrutura e forma à construção. Em geral, pela sua conformação, ela propicia flexibilidade ao espaço interno do produto, que pode ser expandido e voltar à configuração inicial. O projetista combina novas tecnologias com as tradicionais técnicas japonesas como *shibori* para desenvolver tecidos com efeitos, em que as dobras proporcionam textura e volume.

[9]



Figura 2: Princípios de dobradura na construção de Yoshiki Hishinuma
Fonte: Hodge (2007, p. 129)

Hodge (2007) argumenta que, desde o início dos anos 1990, as dobras têm sido utilizadas por arquitetos como um dispositivo para criar maior interesse visual por meio de efeitos de luz e sombra no exterior e para manipular as formas volumétricas no interior.

Assim como a dobradura mostra-se eficaz como instrumento gerador de formas e construção, outras táticas são exploradas com resultados igualmente positivos. Abordá-las no contexto dos princípios condutores – aqueles determinantes que orientam e conduzem o processo de desenvolvimento dos projetistas, tanto arquitetos, quanto designers – constitui-se boa estratégia.

A ideia de honestidade estrutural, tão difundida no período do Modernismo, mostra como os elementos estruturais podem ser parte essencial dos princípios condutores. Insere-se neste caso o projeto de Bill Howell para o *University Centre*, em Cambridge, que se enquadra na filosofia de edificação chamada de *arquitetura vertebrada*, na qual a forma final é gerada a partir da estrutura, tendo seu volume interior definido e articulado por ela.

Conduzidos pelo mesmo pensamento estrutural, designers de moda utilizam princípios arquitetônicos para manipular a estrutura e o volume das vestimentas: Ralph Rucci, Junya Watanabe, Teng (Figura 3) e Isabel Toledo, cada um a seu modo, aplicam princípios de suspensão para estruturar seus produtos.



Figura 3: Princípios de Suspensão na construção de Yeohlee Teng
Fonte: Hodge (2007, p. 204-205)

Na coleção primavera-verão 2003, Watanabe mostra produtos em nylon com mecanismos e estruturas semelhantes ao modo como um paraquedas aberto pode ser manipulado por suas alças – apesar do emprego de um material rígido como o nylon, é relevante a delicadeza transmitida pelas peças; na coleção 2006, Teng apresenta vestidos com cabos que içam o tecido de uma maneira similar às estruturas das pontes suspensas (HODGE, 2007).

No contexto dos princípios estruturais situam-se também os *edifícios-pele*, aqueles nos quais uma superfície externa contínua recobre o quadro estrutural, aspecto que pode ser identificado em algumas obras de Toyo Ito (Figura 4). No que se refere à moda, a pele estrutural em seda pura de Cláudio Pádua Rodrigues, produto da coleção *Habita-te*, está ilustrada na Figura 5. Na fase inicial, o mourim é empregado na etapa de experimentação, onde a *casa-de-abelha* é a técnica aplicada como recurso de construção e que se mantém voltada para o interior do produto com o intuito de gerar na parte externa o efeito tridimensional observado.



Figura 4: Pele estrutural de Toyo Ito
Fonte: Hodge (2007, p. 132)

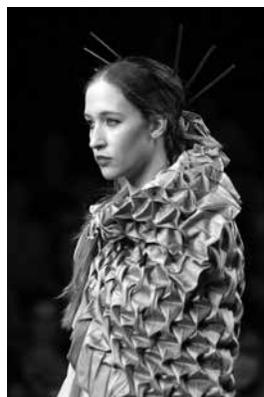


Figura 5: Pele estrutural de Cláudio P. Rodrigues
Fonte: Souza (2013, p. 82)

Por outro lado, o uso da geometria como princípio condutor tem se evidenciado no processo projetual de muitos arquitetos e designers de moda. Lawsom (2011) relata que estudos realizados durante anos no *Martin Centre Cambridge* comprovam que a geometria pode ser usada para a compreensão de possibilidades formais abstratas e concretas, constituindo-se assim significativo instrumento para a criação de formas inovadoras que podem agregar conceitos espaciais e estruturais à simples estética formal.

No design de moda, Rei Kawakubo explora as formas geométricas na construção dos moldes. No entanto, quando estes produtos estão vestidos, muitas vezes a geometria que os gerou torna-se invisível, devido à ocupação do espaço da forma pelo corpo e ao caimento do tecido mediante a ação da gravidade. Isto pode ser observado na série de imagens gráficas das coleções de Rei Kawakubo para *Comme des Garçons*, realizadas por Naoya Hatakeyama, a pedido do *Kyoto Costume Institute*, em 2008 (FUKAI et al, 2010). A partir das fotografias que registram os produtos sobre uma base plana, não é possível distinguir onde se posicionam os acessos que viabilizam o vestir e o desvestir, tampouco discernir qual seria a sua configuração quando vestido no corpo, tal a diversidade formal e a não similaridade com silhuetas já conhecidas e previstas (Figura 6).



Figura 6: Complexidade na geometria construtiva de Rei Kawakubo
Fonte: Fukai et. al. (2010, p. 72-75)

Isabel Toledo, confirma Hodge (2007), trabalha a geometria de forma mais orgânica. Seu estudo dos materiais têxteis e respectivos comportamentos sobre o corpo, intitulado *Arquitetura líquida*, provavelmente permite que ela selecione materiais mais leves, que mesmo tendo a forma geométrica quando colocados sobre o corpo, perdem a planicidade e a rigidez das formas, transformando-se em estruturas orgânicas delicadas e fluidas. Trata-se da sua peculiar *matemática romântica* característica de uma geometria menos racional

Nanni Strada teoriza a geometria e na sua *arquitetura do vestir*, opta por um estilo atemporal, que combate a anatomia construtiva dos trajes completamente modelados sobre o corpo e com uma infinidade de tamanhos. A *Casula* contemporânea é uma extensão de seu interesse no conceito de forma geométrica, em contraposição ao "sistema anatômico" das modelagens. Trata-se de uma veste eclesiástica na qual explora técnicas de produção têxtil para alterar a aparência dos materiais usados.

Issey Miyake, designer japonês, tem longa trajetória no estudo e desenvolvimento de formas geométricas combinadas a sofisticadas técnicas da indústria da fibra sintética. A linha *Pleats Please* apresenta uma série de produtos funcionais confeccionados a partir de poliéster plissado, introduzindo texturas e volumes esculturais ao material têxtil e conferindo relevante flexibilidade ao material, fruto de sua pesquisa pioneira com técnicas de plissagem. Para Spilker e Takeda (2007), com tais produtos o designer desafia os preceitos impostos pela moda tradicional acerca das proporções das vestimentas e de como elas são vestidas, pois ao transformarem o corpo, também são transformadas por ele (Figura 7).



Figura 7: Geometria texturizada transformadora
Fonte: Spilker; Takeda (2007, p. 132-133)

No projeto *A-POC* – termo cunhado de *A Piece of Cloth* – desenvolvido em parceria com o engenheiro têxtil Dai Fujiwara, os produtos não são montados por meio de um processo de costura, mas se originam de um esquema, fruto da programação computadorizada para obter uma malha estrutural construída a partir do fio selecionado (Figura 8).

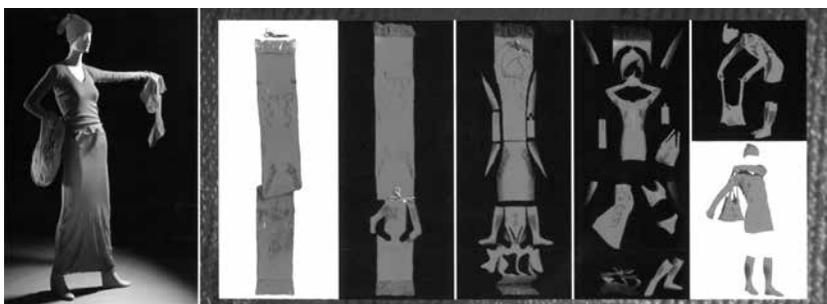


Figura 8: A-POC : Geometria recortável
Fonte: Fonte: Spilker; Takeda (2007, p. 40-41)

Trata-se, portanto, de um rolo de malha tubular de tricô produzido em teares específicos. O diferencial é que ao longo do tecido existem marcações perfuradas que definem o contorno de várias peças. Quando o usuário adquire um pedaço de *A-POC*, afirmam Fukai et al. (2010), para obter suas roupas ou acessórios, ele deve cortar o tecido seguindo as marcações. Os produtos não desfiam e se adaptam a várias formas.

Em projeto mais recente – a coleção “132 5” –, Issey Miyake propõe uma nova maneira de construir: baseado em formas geométricas, transforma a criação tridimensional (3D) em bidimensional (2D). As peças originam-se a partir das dobraduras, viabilizadas por meio de termocolantes, sem costuras e cortes. É visível a sensação de movimento circular provocada pelas estruturas. O planejamento das dobras viabiliza uma estética relevante para expor e embalar os produtos. Quando vestidos no corpo (3D), o desdobraimento gera inovador resultado formal (Figura 9).



Figura 9: Geometria dobrável
Fonte: Fukai et al. (2010, p. 154-159)

As formas esculturais configuradas pelas dobras e plissados a partir da geometria influenciaram uma diversidade de projetos arquitetônicos, entre os quais o *Max Reinhardt Haus*, de Eisenman Architects, e o *Walt Disney Concert Hall*, de Frank O' Gehry – este último um esqueleto de aço no qual vários painéis criam expressivas curvas que lembram as velas dos barcos (Figura 10). No seu interior, observa-se o grande órgão cuja estrutura geométrica flexível e articulada foi cuidadosamente projetada para garantir, além do relevante resultado estético, a qualidade musical.



Figura 10: Geometria flexível e articulável
Fonte: Hodge (2007, p.110)

A desconstrução, seguida de reconstrução, é outra relevante estratégia que direciona os projetistas e desafia ideias de forma e função. Valoriza os recursos de montagem e construção ao expô-los na superfície, trazendo para o exterior uma riqueza técnica e estética que costuma se voltar exclusivamente para o interior, como um deleite que não se vê. Por outro lado, questiona relações como: estrutural e ornamental, interno e externo, além de romper com as proporções e retrair ordens estabelecidas pelos componentes das categorias ou pelas tipologias do vestir.

Para Quinn (2009), a desconstrução instiga a geração de novas possibilidades construtivas, na medida em que desafia conhecimentos tradicionais ao inverter a ordem do que é visível e invisível. É importante salientar que desconstrução não foi o termo usado pelos designers para descrever seu trabalho, mas sim aplicado posteriormente por escritores de moda. O autor argumenta que o estilo arquitetônico conhecido como desconstrução teve um impacto sobre muitos aspectos da cultura visual, entre os quais se inclui também a moda. Constitui-se numa arquitetura de rupturas e disjunções, que se expressa na tentativa de divulgar os erros e as distorções, e reflete a fragmentação e a dissociação dentro da cultura em geral. Embora o desconstrutivismo na moda tenha se iniciado há pelo menos 50 anos, sua presença ainda é marcante em várias coleções contemporâneas. Margiela, um dos importantes nomes da escola belga, adota diferentes soluções para desenvolver produtos a partir dos princípios da desconstrução. Às vezes, estes expressam uma reação aos tradicionais métodos da alfaiataria.

Spilker e Takeda (2007) mostram que a desconstrução de um paletó pode representar o estudo analítico de como construí-lo: os forros, as costuras, os cadarços, as bordas desfiadas, tudo à mostra, compondo as várias partes do projeto construtivo. O produto pode ser usado do lado direito ou avesso, numa combinação harmônica entre construção e desconstrução.

Considerações finais

Procede a afirmação de que, para construir, manipula-se o material da forma que se pretende, em função do resultado requerido. Os recursos são inúmeros e estão disponíveis para serem aplicados segundo a estratégia traçada para a construção. Pode-se obter resultados similares usando estratégias diferentes, bem como otimizar o processo ou o resultado dependendo da estratégia empreendida. Tais questões tornam-se mais relevantes e significativas na medida em que se considera que esse

dinâmico contexto é compartilhado por diferentes áreas, o que se confirma na relação aqui estabelecida entre moda e arquitetura. A identificação de princípios similares que estruturam tanto o produto de moda quanto as edificações reafirma que os processos associativos deflagram novas possibilidades de construção e de apropriação do uso do espaço, viabilizadas pela incorporação de novas técnicas.

Assim, novos conhecimentos são aplicados para delinear o espaço em construções que não existiam até então. Isto amplia o panorama da inovação, que é uma prerrogativa do design e da arquitetura.

REFERÊNCIAS

- COLCHESTER, Choloë. *Textiles today: a global survey of trends and traditions*. London: Thames Et Hudson, 2009.
- FUKAI, Akiko et al. *Future beauty: 30 years of Japanese Fashion*. London: Merrel, 2010.
- GEHRY TECHNOLOGIES: the architecture of Frank Gehry: Project Timeline. Disponível em: <<http://www.gehrytechnologies.com/architecture/project-timeline>>. Acesso em: 10 dez. 2012.
- HODGE, Brooke (Org.). *Skin + bones: parallel practices in fashion and architecture*. London: Thames & Hudson, 2007.
- KINNEY, Leila W. Fashion and fabrication in modern architecture. In: BRAND, Jan; TEUNISSEN, José (Ed.). *Fashion and imagination about clothes and art*. Arnhem: ArtEZ, 2009. p. 248-259.
- LAWSON, Bryan. *Como arquitetos e designers pensam*. São Paulo: Oficina de Textos, 2011.
- MELLO, Marcia Maria Couto. *Modas, arquiteturas e cidades: interfaces, conexões e interferências*. Salvador, 2010. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Universidade Federal da Bahia.
- PETER TESTA Et DEVYN WEISER. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/spanpix/301726550/>>. Acesso em: 10.dez. 2012.
- QUINN, Bradley. *The fashion of architecture*. New York: Berg Oxford, 2003.
- _____. The fashion of architecture. In: BRAND, Jan; TEUNISSEN, José (Ed.). *Fashion and imagination about clothes and art*. Arnhem: ArtEZ, 2009. p. 260-275.
- RENZI, Ricardo. *Allestire per la moda: architettura, città, moda*. Firenze: Edifir, 2011.
- SALTZMAN, Andrea. *El cuerpo diseñado: sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- _____. O design vivo. In: PIRES, Dorotéia Baduy (Org.). *Design de moda: olhares diversos*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008. p. 305-318.
- SOUZA, Patrícia de Mello. *Estratégias de construção para estruturas têxteis vestíveis*. Bauri, 2013. Tese (Doutorado em Design) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista.
- SPIPKER, Kaye Durland; TAKEDA, Sharon Sadako. *ControModa: la moda contemporanea della collezione permanente del Los Angeles county museum of art*. Milano: Skira, 2007.
- THE MUSEUM AT FIT. Isabel Toledo: fashion from the inside out. Suspension. 2009. Disponível em: <http://www3.fitnyc.edu/museum/isabel_toledo/suspension.htm>. Acesso em: 14 jan. 2013.
- VYZOVITI, Sophia. *Supersurfaces: folding as a method of generating forms for architecture, products and fashion*. Amsterdam: BIS, 2008.