

## DIÁLOGOS TRANSVERSAIS ENTRE MODA E ARQUITETURA – APROXIMAÇÕES FUNCIONAIS E ESTILÍSTICAS

CRUSADERS DIALOGUES BETWEEN FASHION AND ARCHITECTURE -  
FUNCTIONAL AND STYLISTICS APPROACHES

Cláudia de Castro Correia<sup>1</sup>  
Rita Cláudia Aguiar Barbosa<sup>2</sup>  
Maria Dolores de Brito Mota<sup>3</sup>

### RESUMO

Este artigo apresenta uma reflexão sobre as interseções entre a moda e a arquitetura contemporâneas por meio de um olhar sobre a criação e a construção de modas e de arquiteturas e suas aproximações com a arte. Aborda analogias entre o processo de construção do vestuário pela moda com o processo de construção de projetos pela arquitetura em variadas formas de inspiração, apropriação e associação.

**Palavras-chave:** Moda. Arquitetura. Arte; Criatividade.

### ABSTRAT

This article is a reflection between fashion and contemporary architecture through a look at the creation and construction of fashions, architectures and their approaches to art. The study presents similarities between the fashion clothing creation practice with the process of project production by various forms of style inspiration, appropriation and association.

**Keywords:** Fashion. Architecture. Art. Creativity.

---

<sup>1</sup> Bacharel em Estilismo e Moda pela Universidade Federal do Ceará

<sup>2</sup> Mestre em Economia Rural, Professora Assistente da Universidade Federal do Ceará.

<sup>3</sup> Doutora em Sociologia, Professora Associada da Universidade Federal do Ceará.

## **1 Introdução**

Moda e arquitetura estabelecem conexões não apenas porque estilizam formas ou porque experimentam uma lógica de inovação permanente, mas por se referenciarem em princípios e significados de um processo de construção criativa que, embora diverso, se assenta no contexto histórico. O presente estudo reflete a Arquitetura Moderna e Contemporânea e a Moda, buscando possíveis conexões. Pode-se encontrar semelhanças entre uma obra arquitetônica e uma silhueta feminina? O que tem a ver as estéticas da moda e da arquitetura? Que articulações existem entre a arte e a criação em moda e em arquitetura?

Nesse sentido busca-se inicialmente compreender o universo da relação entre as moda e arquitetura a partir de suas aproximações com a arte e em seguida refletir analogias entre o processo de construção do vestuário pela moda com o processo de construção de projetos pela arquitetura.

Com relação à metodologia o procedimento deste estudo se caracteriza como uma pesquisa bibliográfica e documental, explorando essencialmente livros e artigos científicos, além de periódicos como jornais e revistas, enciclopédias, páginas de sites da Internet, entre outros.

No momento em que estilistas exploram o universo arquitetônico em suas criações e arquitetos inspiram-se na moda para conceber novos conceitos em projetos de arquitetura, a reflexão de aproximações entre moda e arquitetura é um desafio.

## **2 A MODA EM FORMAS E ARTES**

Entre as definições contemporâneas de moda pode-se destacar a de Palomino (2002, p. 14), para quem a moda é “um sistema que acompanha o vestuário e o tempo, que integra o simples uso das roupas no dia-a-dia a um contexto maior, político, social, sociológico”.

A moda instaurou-se no ocidente a partir do século XVI, quando a necessidade de diferenciação por meio da aparência ampliou-se, estabelecendo a ânsia pela novidade. Antes

do advento da moda Caldas (1999) afirma que existiam na realidade “modos de vestir”. Essas maneiras de vestir distinguem os diferentes povos e suas vestimentas. Eventualmente algumas mudanças podiam ser observadas, porém não era de forma alguma semelhante ao que designa o “sistema moda” atual.

Souza (2001, p.20) ressalta que no período Renascentista, o desenvolvimento da área urbana e a maior proximidade das pessoas provocam “efetivamente a excitabilidade nervosa, estimulando o desejo de competir e o hábito de imitar”. A moda começa então a se difundir por todas as classes sociais emergindo como fenômeno característico da urbanidade moderna. A versatilidade e mutabilidade da moda podem opô-la à arte no sentido de que *a moda passa e a arte fica*. Até o século XVIII, artista e obra eram considerados dotados de uma magia que o autor Walter Benjamin (1936 apud BOCCALATO 1994) denominou “aura”.

O advento da fotografia em 1853, para Benjamin, iniciou para a arte um novo conceito possibilitado pela reprodutibilidade, constituindo uma nova forma de se “exercitar” a arte. A concepção de arte dada apenas a objetos únicos, perdeu toda a lógica de ser inspiração divina, genial, transcendental, converte-se em “transpiração”, em prática incessante.

A reprodutibilidade da arte permitiu o existir de vários tipos de artistas: “Artistas que escrevem roteiros de novelas, desenham modelos de automóveis ou coleções de moda prêt-à-porter” (Boccalato, 1994a, p. 5). As relações entre moda e arte são controversas desde a instituição da Alta Costura, que ao centrar-se no processo criativo dos criadores, como Charles Worth e Paul Poiret, que reivindicavam suas criações como arte, comenta Svendsen (2010), ressaltando o anseio de reconhecimento artístico de Poiret que declarou em 1913 “Sou um artista, não um costureiro”, chegando a nomear suas criações como estratégia de atribuir uma dimensão simbólica às suas roupas.

Moura (1994) acredita que o estudo da relação entre moda e arte abrange quatro temáticas principais: objeto de arte x objeto de moda; a moda na arte; a arte na moda e; a moda-arte. É observável a referência a obras de arte em inúmeros objetos de moda, principalmente nas coleções de grandes criadores como Yves Saint-Laurent, Christian Dior e Jean Paul Gautier, por exemplo, indicando o fato de que a moda busca na arte inspiração

para suas criações. E de forma mais notável na estamparia de tecidos que recriam imagens retiradas de obras de grandes artistas como Mondrian, Kandinsky, ou então, traduzem a essência de movimentos artísticos como foi o caso do Neoplasticismo e da Op-Art. O italiano Emilio Pucci (1914-1992), ficou conhecido por suas estampas coloridas e psicodélicas que fizeram muito sucesso nas décadas de 1950 e 1960, pautava a criação de suas peças com estampas próprias consideradas verdadeiras obras peculiares. As miscelâneas dos desenhos de Pucci estão sempre sendo revisitadas pelos novos criadores do século XXI. Grande expoente do movimento surrealista, Salvador Dali também produziu moda-arte por meio de uma série de vestidos “surreais” concebidos em 1929.

Moura (1994) ressalta que desenvolvimento da indústria têxtil e o aumento da visibilidade dos movimentos feministas contribuíram para o surgimento da “Wearable-Arte” (Arte Usável, Vestível) em 1960, nos Estados Unidos. A arte-usável foi traduzida no Brasil por Pietro M. Bardi como “Rouparte”. O conceito da Wearable-Arte apóia-se na “criação de uma peça de roupa como obra de arte” onde o corpo atua como “suporte” do objeto artístico. O corpo é ao mesmo tempo referência e sustentáculo da moda-arte. Assim, ao vestuário determina-se a dualidade estética: uso e contemplação, onde cada peça produzida tem seu valor particular.

Dessa maneira, na moda a arte aurática, que concentra o valor estético a um objeto único, encontra na alta-costura sua correspondência, enquanto ao prêt-à-porter cabe a associação com a arte da reprodutibilidade. Baudot (2002) apresenta uma definição para as duas áreas distintas da moda. Segundo a autora foi em Paris que foi feita a divisão da “indústria de criação” no início do século XX. Estabeleceram-se “duas categorias profissionais antagônicas e cuidadosamente particularizadas. De um lado, o mundo da alta-costura, clube fechado, que agrupa a criação sob medida, de outro lado, a confecção, que se dedica às produções em série”, afirma esse autor. (p. 11), fazendo a figura do estilista, do criador da moda produzida em larga escala ou do prêt-à-porter, vai rivalizar com o criador da alta-costura o status de “artista da moda” (BAUDOT, 2002, p. 5).

O prêt-à-porter, segundo Lipovetsky (1994), gera uma nova série de griffes, que embora não possam estar à altura de nomes como Dior ou Chanel, vão conhecer prestígio

semelhante no momento em que aparece também o prêt-à-porter de luxo. Gucci, Dolce & Gabanna, Prada, Louis Vuitton, por exemplo, designam marcas de grande status e poder perante a moda mundial. O prêt-à-porter de luxo se firmou a partir da concepção de produtos que, mesmo feitos em série, possuem ótima qualidade e estilo; podem ser comprados por pessoas de poder aquisitivo elevado, mas não necessariamente milionárias; e além do alto preço, mantem um caráter de raridade e certa “aura de exclusividade”.

Atualmente os desfiles de Alta Costura são momentos de apresentação de uma moda “conceitual”, onde a experiência estética é o estranhamento, a surpresa, o encantamento, e não mostrar uma roupa para vestir e vender. A extravagância e exuberância é a tônica para demonstrar a capacidade criativa do estilista-designer, do criador, instituindo um caráter experimental e reflexivo cuja mensagem é passada pelo impacto emocional como afirma Ruiz (2007), analisando as relações entre moda conceitual e arte conceitual, que ao romper com tendências dominantes ou com o comum, repercute a criatividade e autenticidade do criador. O lugar da arte na criação de moda emerge na espetacularização da capacidade criativa e ruptora dos criadores, atribuindo um valor simbólico às marcas e assegurando um espaço de artisticidade no campo comercial da invenção de moda.

### **3 FORMAS E ARTES DA ARQUITETURA**

A arquitetura pode ser compreendida como um ambiente concreto onde ocorrem as relações humanas. Ou seja, a importância da arquitetura deve-se a essa capacidade intrínseca de projetar os ambientes que juntos formarão a cidade onde “O elemento coletivo e o elemento privado, sociedade e indivíduo, contrapõem-se e confundem-se” (ROSSI, 1995, p. 3).

Kanashiro (2004) afirma que em 1998, após sessenta e cinco anos do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, de 1933, foi criada uma Nova Carta de Atenas, a qual traz preceitos para a construção da cidade do século XXI, centrada essencialmente no bem estar do cidadão. Apesar de ter sido formulada na Europa, a Nova Carta de Atenas serve

como parâmetro para a arquitetura contemporânea mundial por enfatizar a preocupação com o meio ambiente e sua conservação para as gerações futuras, cabendo ao arquiteto o papel mediador entre o cidadão e a cidade do futuro.

Sobre esse aspecto, Ferraz (2004) defende que há dois expoentes principais da arquitetura contemporânea: Robert Venturi e Aldo Rossi. As teorias desses arquitetos sobre o futuro das cidades mundiais tiveram origem na década de 1960 e ao longo dos anos foram sendo aperfeiçoadas suas propostas e ressaltadas suas diferenças.

Robert Venturi acredita que a cidade funcionará como suporte incessante da informação. A circulação é favorecida no modelo de Venturi, no qual a cidade é constituída de imagens em movimento acelerado e as pessoas transitam em carros equipados com telas e computadores de bordo de onde podem acessar as informações a todo o instante. Este modelo de Venturi foi fundamentado a partir da observação da cidade de Las Vegas nos Estados Unidos.

Aldo Rossi, no entanto, decreta a “morte” de grande parte das cidades do mundo num futuro próximo. O arquiteto acredita que as cidades com o modernismo foram perdendo a “vida” que caracterizava cada uma delas como única e excepcional. Na tentativa de reverter esse processo, o arquiteto defende a construção de prédios peculiares que incitem a “surpresa” e tragam identidade para as cidades.

De acordo com Ferraz (2004) a tendência pós-moderna converge mais para as idéias de Robert Venturi. Na concepção de Ferraz, essa tendência vem sendo confirmada nos grandes centros, onde a cidade mais parece uma “colagem” de referências culturais isoladas. Não há como negar o caráter espetacular das construções que designam a paisagem das cidades e suas identidades, como Barcelona e as obras de Antoni Gaudí em suas formas e texturas, ou Brasília com as formas monumentais de e voadoras de Oscar Niemayer. Refletindo em que medida arquitetura pode ser uma arte Wisnik (2012) afirma que historicamente arte e arquitetura se afastaram e se aproximaram ao longo do tempo. Momentos de convergência se encontram no classicismo ateniense, no renascimento florentino, no barroco romano, nas vanguardas do início do século XX e há momentos em que se distanciam como nas gravuras de Piranesi no século XVIII que denunciam a cidade

burguesa, e nas intervenções arquitetônicas de Gordon Matta-Clark, nos anos 1970 que denunciam a convivência da arquitetura com a realidade.

#### 4 CONEXÕES POSSÍVEIS ENTRE MODA E ARQUITETURA

A arquitetura, embora tenha um caráter de utilidade, funcionalidade e uso, tem atrelada a si o conceito de arte. Em contrapartida reconhecer a moda como arte ainda é algo controverso. A moda somente pode ser pensada como arte, quando as artes de uma maneira geral foram divididas entre arte aurática e arte reprodutível. A ruptura deu-se, conforme visto anteriormente, a partir do surgimento dos meios mecanizados de reprodução. É possível afirmar que é na *diferença entre arte aurática e arte reprodutível* que podem ser encontradas conexões entre a arte - moda e a arte - arquitetura.

A arte aurática como foi dita é a arte extravagante em sua essência singular, única, primorosa. Por conseguinte, a arte aurática na moda corresponde ao vestuário luxuoso da alta-costura, enquanto na arquitetura responde pelas obras diversificadas que se sobressaem em meio aos prédios residenciais, geralmente compostos de linhas verticais.

A reprodutibilidade na moda é representada pelas coleções de prêt-à-porter e na arquitetura pelos edifícios residenciais e comerciais que ao primar pelo maior número possível de ocupantes, tendem a apresentar modificações simples, diferentemente da concepção de um museu ou de um centro cultural. Desse modo, tanto a arquitetura, quanto a moda podem apresentar o caráter “aurático” quanto o “reprodutível”.

Adolfo (2003) acredita que a “fusão” entre moda e arquitetura teria iniciado em 1960 e estaria ligada não só à apropriação dos tecidos de decoração nas criações de moda ou o contrário, mas também ao “surgimento de um novo comportamento e, em alguns casos de novos conceitos em design”.

Assim era possível nos anos 1970 ver as estampas do estilista Emilio Pucci no mobiliário e em outros artigos de decoração da época. Mais tarde esses objetos serão trazidos de volta no final dos anos 1990, como referência daquela década na decoração, na

música, nas artes plásticas, na concepção de objetos, chegando até mesmo a servir de parâmetro de comportamento para as pessoas naquele momento.

No começo da década de 1990, surgiu uma tendência comum tanto para “vestir” quanto para “morar”: o Minimalismo, que evocava a simplicidade dos traços e a sobriedade das cores. Para Adolfo (2003) o Minimalismo foi possivelmente “a primeira manifestação contemporânea de um novo conceito surgido a partir da união da arquitetura e da moda”, relacionados a linhas de *formas e silhuetas*.

É interessante citar dois exemplos dados por Adolfo (2003), de peças que foram concebidas para servir às duas áreas em concomitância. A primeira delas é o “casaco lounge chair” de uma coleção de Moreno Ferrari, confeccionada em PVC, que depois de inflada transforma-se em uma confortável poltrona. O outro diz respeito a peças da coleção Primavera/2000 de Hussein Chalayan para a semana de moda de Londres, onde mesas de madeira adaptavam-se ao corpo. As peças eram de madeira, mas se moldavam ao corpo das modelos como saia.

Os desfiles de moda sempre foram muito aguardados, no entanto, hoje as roupas deixaram de ser a única atração da passarela para competir com a música de fundo e principalmente com o cenário. A maioria dos grandes desfiles tem sua estrutura devidamente planejada por cenógrafos e arquitetos. O chamado “conceito da coleção” deve estar explícito em todo o ambiente da passarela para que tanto o público quanto a mídia, cada vez mais especializada, compreendam as idéias dos estilistas. Toda essa preocupação confere aos desfiles o caráter de “show” ou “fashion show”, como atualmente são chamados.

As mudanças não atingem somente os desfiles, mas chegam às lojas, onde o design diferenciado que exprima o conceito da loja, o que fez surgir o que Adolfo (2003) chama de “arquiteto pop star”, que projetou a loja e até estruturou o desfile. fora das questões das construções belas. Corrobora com a ideia de que “construção é para sustentar e a arquitetura é para emocionar” (Le Corbuisier, 1958, p. 9 apud Silva, 1994, p. 26).

Para Silva (1994) um “critério de excelência arquitetônica” não pode ser utilizado para fazer definições rigorosas porque o estabelecimento de “critérios” desse tipo vai ser



sempre de caráter parcial. No entanto, a distinção entre arquitetura e construção é relevante, pois a moda também utiliza de “critérios de excelência” para designar, por exemplo, o que é alta-costura e o que é prêt-à-porter.

Desse modo é possível traçar um paralelo entre a afirmação de Le Corbusier e o que acontece no “mundo da moda”. Pois da mesma forma, a “construção” que “sustenta” é a roupa do dia-a-dia que atende às necessidades de vestuário e a outras relacionadas à moda no contexto social. O princípio da emocionalidade é critério para a criação de estilistas e de arquitetos.

Nota-se que a conceituação de “arquitetura como emoção” é perfeitamente correlacionável com a moda, visto que esta, em algumas ocasiões também preconiza o fenômeno de “emoção” visto por Le Corbusier. Os desfiles de alta-costura estão cheios de elementos para causar “emoção” no público que os assiste.

Os locais onde a alta-costura é produzida encaixam-se em outro conceito que Noberg-Shulz (1968) apud Silva (1994) atribui à arquitetura. O autor destaca que a finalidade da arquitetura é promover uma “arrumação” do ambiente:

O propósito da arquitetura é o de dar ordem a determinados aspectos de nosso ambiente. Quando eu digo ‘dar ordem ao nosso ambiente’, isto implica que a arquitetura controla ou regula as relações entre o homem e seu entorno (NORBERG-SCHULZ, 1968, p. 109 apud SILVA, 1994, p. 53).

O autor diz ainda que a arquitetura atua também na instituição de um “milieu” que consiste numa “[...] estrutura significativa para as atividades do gênero humano” (p. 53). Certamente que essa “*estrutura significativa*” também se faz necessária para a realização das atividades que envolvem o processo produtivo da moda, seja ela sob medida ou em escala industrial. No sentido empregado por Noberg-Shulz (1968) apud Silva (1994), a arquitetura apropriada faz parte desse processo de produção, pois é condição para o desenvolvimento dessas atividades.

Os ateliês de alta-costura comprovam a importância dessa estrutura. De acordo com Varella (2005, p.47) é nos ateliês contratados pelas maisons onde os modelos de alta-costura são quase que totalmente produzidos. Cada ateliê possui sua especialidade e não raro “Um único modelo pode trazer embutida a habilidade de dezenas de artesãos diferentes”.

A maioria desses locais possui “instalações simples”, mas mantêm todo um aparato para a realização das atividades. Essa estrutura muitas vezes independe de computadores e maquinário altamente tecnológico, está mais ligada à organização do ateliê e à habilidade de cada artesão já que os trabalhos são feitos manualmente e demoram horas para ficarem prontos.

No que diz respeito ao *design*, moda e arquitetura fazem uso do design no desenvolvimento de projetos. O design surgiu na década de 30 do século XX para dar nova forma aos objetos comuns usados no cotidiano. Rapidamente foi percebida a valia de seus preceitos e sua aplicabilidade para outros fins começou a ser desenvolvida. No mundo atual o design atinge a maioria dos produtos industrializados e aplica-se em várias áreas dentre as quais se pode citar o design de: objetos, móveis, jóias, carros, tecidos, calçados e roupas.

A essência do design traduz-se, portanto, na procura incessante por inovações que possibilitem soluções para determinados problemas enfrentados pelo homem. Issey Miyake constitui um exemplo de estilista-designer, apontado por Bénaïm (1999) como um revolucionário no campo do design: “Com Issey Miyake, a moda recupera seu atraso em relação ao design industrial que há anos esforça-se para reduzir o peso e o volume dos objetos”.

No exercer da profissão, o estilista depara-se da mesma maneira que o arquiteto com limites, de corpo, de recursos, de modelagem e até de criação. O estilista muitas vezes fica subordinado às tendências, ao mercado, ao desejo do público, aos donos da empresa para a qual trabalha e a outros tantos fatores que determinam uma gama de opções na qual o profissional precisa optar e fazer suas escolhas.

Mas, é possível romper com o comercialismo, como o fez Miuccia Prada resolveu dar a uma de suas lojas o status de museu, para “fazer do ato de comprar Prada uma espécie de experiência cultural” (Palomino, 2005, p.82). Para tal, convidou o arquiteto holandês Rem Koolhaas para projetar uma loja similar a uma galeria, na qual não há letreiro na fachada e os produtos possuem “status de obra de arte”. A “Prada Universe” foi inaugurada em dezembro de 2001 em Manhattan nos Estados Unidos e transformou-se em atração turística da cidade. Assim, a arte da reprodutibilidade dos produtos Prada precisava de uma

concepção arquitetônica adequada para que o “status de arte” fosse ampliado, convergindo o ato de comprar moda em “experiência cultural”.

Isso demonstra a versatilidade da relação que não está presa apenas à influência recíproca, possui na realidade um significado muito mais amplo de cooperação mútua. Rem Koolhaas é um arquiteto visionário, Prada, uma griffe ditadora de moda, o resultado dessa união é um projeto que ressalta moda e arquitetura como artes a serviço do pensamento humano.

Para Casas (2003) “A relação moda/arquitetura sempre existiu”, o autor associa o trabalho de estilistas como Poiret (francês dos anos 20) ao de designers como Ruhlmann (art decó). Enquanto Loeb (2003) destaca que são os conceitos e as atitudes dos profissionais que fazem a proximidade das duas áreas.

Souza (2001) acredita numa profunda relação entre moda e arquitetura, de maneira que uma transporta para si os elementos da outra, indicando que há uma “correspondência” entre as duas. A autora avalia que os elementos essenciais da moda são os mesmos das outras “artes do espaço”, então apesar de seu caráter imediatista a moda pode sim unir-se “às correntes estéticas de seu tempo [...] Principalmente à arquitetura e à pintura” (SOUZA, 2001, p. 34). Esses elementos cognitivos compreendem a forma, descrita pela autora, como sendo a “medida do espaço” e o “equilíbrio de volumes, de linhas, de cores, de ritmos” (Idem).

Heard (1924 apud SOUZA, 2001, p. 34) acredita que as formas se estabelecem inicialmente na arquitetura para em seguida serem transpostas para a moda, citando o seguinte exemplo: “Assim uma geração depois do aparecimento do gótico, em 1175, começamos a presenciar as primeiras aplicações da forma gótica na vestimenta, a ogiva e o sapato pontiagudo avançando juntos”.

Os benefícios da ligação moda/arquitetura são pautados principalmente com relação ao conforto que projetos de moda e de arquitetura possam proporcionar ao indivíduo. Novick (2004) destaca o benefício da proteção como sendo a principal função da relação moda/arquitetura já que a autora considera que a segunda pele do homem é a roupa e a terceira é sua casa.

Com relação ao benefício da tecnologia, Adolfo (2003) diz que o fato de existirem tecidos com a propriedade de regular a temperatura, seja ela do corpo ou do ambiente. Esses “tecidos térmicos”, como são chamados, são desenvolvidos pela indústria têxtil e podem ser aplicados no vestuário e no revestimento do piso de determinados ambientes.

A ligação moda e arquitetura também pode se estabelecer do ponto de vista do *revestimento*, pois além de revestir o corpo, o tecido hoje pode recobrir o edifício com a mesma função de proteção. Protegendo-se a estrutura do edifício, protege-se também o homem que a habita.

Em termos de espaço a arquitetura é mais ampla por admitir que o indivíduo usufrua, ainda que em situações diferentes, do espaço interno e externo do projeto arquitetônico. É fato que o edifício pode ser ocupado por mais de um usuário, diferentemente da roupa, que tem como destino vestir a uma única pessoa. No entanto, é importante ressaltar que a moda, mesmo não produzindo roupas usáveis ao mesmo tempo por mais de uma pessoa, é um fenômeno que se manifesta de forma coletiva, pois uma tendência só se transforma em “moda” quando usada pelo maior número de pessoas possível.

Então, à moda interessa que aqueles indivíduos abrigados ali sob a arquitetura, se reconheçam de alguma maneira, ainda que apenas por meio da aparência. Os corpos estão num mesmo ambiente, acomodados ali, mas podem externar inúmeras mensagens de si a partir do vestuário, da “moda” que estão usando. Com relação às influências múltiplas entre moda e arquitetura é importante destacar que o corpo feminino idealizado sempre serviu de inspiração para a moda e também para a arquitetura ainda que de maneira menos visível.

Para Lima (2003) a moda sempre “construiu” o corpo usando de diferentes instrumentos ao longo dos tempos como acolchoados, espartilhos e outros. Porém, é na atualidade que esta *elaboração do corpo* é admitida como elemento da existência, sento, não só possível “montar” o próprio corpo, mas essa montagem é uma capacidade buscada e incentivada. A autora afirma que: “A moda está ligada diretamente à construção do corpo que sempre foi redefinido de acordo com a estética de cada época, como ‘espelho do seu tempo e da cultura que a produziu” (LIMA, 2003, p. 50).

As coleções de inverno/2003 da grife Patachou e do estilista Reinaldo Lourenço são exemplos da associação moda/arquitetura feitas pela moda brasileira. Na contemporaneidade, onde se vive no “mundo das aparências”, as pessoas não possuem uma “consciência corporal forte”. Interessa muito mais “identificar-se” com determinado objeto de moda ou de arquitetura, do que mesmo ponderar se é ou não adequado usá-lo.

## REFERÊNCIAS

ADOLFO, G. **Idéias e Afins nos Máximos Detalhes**. Caderno Almanaque. Disponível em: <<http://www.noolhar.com/opovo/almanaque>>. Acesso em: 3 mai. 2004.

BAUDOT, F. (2002) **Moda do Século** (2 ed.). São Paulo: Cosac & Naify Edições.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. **Magia e Técnica**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165 – 196.

BENAÏM, L. (1999). **Issey Miyake** – Coleção Universo da Moda. São Paulo: Cosac & Naify Edições.

BOCCALATO, M. (1994a) **Estética e Criação**: A arte aurática versus a arte da reprodutibilidade. Universidade Aberta – Curso Moda, Cultura e Comunicação. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, n. 2, p. 4-5.

\_\_\_\_\_. (1994b). **Estética e Criação**: A arte aurática versus a arte da reprodutibilidade. Universidade Aberta – Curso Moda, Cultura e Comunicação. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, n. 7, p. 6-7.

CALDAS, D. (1999). **Universo da moda**: curso on line. São Paulo: Anhembi Morumbi,

CASAS, A. (2003). A arquitetura é a senha para entender a silhueta moderna. **Folha Online** – moda, especial n. 8. 12. dez. 2003. Entrevista a Bernardo Aguiar. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2003/moda8>> Acesso em: 3 mai. 2004.

COSTA, L. (1995). Considerações sobre arte contemporânea. In: \_\_\_\_\_ Costa, L. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes.

FERRAZ, H. (2004). A Mutação do Mundo: a Arte como Ferramenta. **Revista Eletr nica**. n. 27, jun./jul./ago. 2004. Disponível em: <[http://www.cdcc.sc.usp.br/ciencia/artigos/art\\_27/arte.html](http://www.cdcc.sc.usp.br/ciencia/artigos/art_27/arte.html)>. Acesso em: 16 nov. 2005.

GALVÃO, D. (2003). A customiza o do corpo – reinventando a subjetividade contemporânea. In: \_\_\_\_\_. **A Moda do Corpo e o Corpo da Moda**. São Paulo: Editora Esfera.

KANASHIRO, M. (2004). Da antiga   nova Carta de Atenas – em busca de um paradigma espacial de sustentabilidade. Revista: **Desenvolvimento em Meio Ambiente**. n. 9, p. 33-37, jan./jun. 2004. Editora UFPR. Disponível em: <<http://calvados.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/made/article/viewFile/3079/2460>>. Acesso em: 6 ago. 2007.

LIMA, V. (2003). A constru o do corpo nas formas da moda. In: Castilho, K. ; Galvão, D. (Org.). **A moda do corpo e o corpo da moda**. São Paulo: Editora Esfera.

LIPOVETSKY, G. (2008) **O império do ef mero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras.

MOURA, M. (1994). **Arte e moda**. Universidade Aberta – moda, cultura e comunica o. Fortaleza: Funda o Demócrito Rocha, n. 4, p. 4-5.

PALOMINO, E. (2002). **A moda**. São Paulo: Publifolha. (Folha Explica).

\_\_\_\_\_. (2005). A Pitonisa de Milão. **Revista Veja Moda e Estilo**. Edi o Especial Mulher. n. 43, a. 38. jun. 2005. p. 80-82.

ROSSI, A. (1995). **A arquitetura da cidade**. São Paulo: Martins Fontes.

SILVA, E. (1994). **Matéria, idéia e forma**: uma defini o de arquitetura. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS.

SOUZA, G. M. (2001). **O espírito das roupas**: a moda no século dezenove. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras.

SVENDSEN, L. **Moda uma Filosofia**. Rio de Janeiro, Zahar, 2010.

VARELLA, F. (2005). O império do luxo. **Revista Veja Moda e Estilo**. Edi o Especial.

WISNIK, Guilherme. (2012) **Dentro do Nevoeiro**: Diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea. Doutorado em Arquitetura e Urbanismo (tese) - Universidade de São Paulo – USP. São Paulo.