

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
BACHARELADO EM MODA

VESTINDO A ARQUITETURA PÓS-MODERNA:
uma coleção inspirada nas obras de Frank Gehry

Carolina Teixeira Guimarães

Juiz de Fora

2017

Carolina Teixeira Guimarães

VESTINDO A ARQUITETURA PÓS-MODERNA:
uma coleção inspirada nas obras de Frank Gehry

Trabalho de Conclusão para Graduação a ser submetida à Comissão Examinadora do Curso de Bacharelado em Moda, do Instituto de Artes e Design, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Moda.

Orientador: Profa. Dra. Elisabeth Murilho

Juiz de Fora
2017

Guimarães, Carolina Teixeira.

Vestindo a pós-modernidade de Frank Gehry/ Carolina Teixeira
Guimarães. -- 2017.

67 p.:il

Orientadora: Elisabeth Muriho

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade
Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2017.

1. Pós-modernidade. 2. Moda. 3. Arquitetura. 4. Frank Gehry.
I. Muriho, Elisabeth, orient. II. Título.

Carolina Teixeira Guimarães

VESTINDO A ARQUITETURA PÓS-MODERNA:

uma coleção inspirada nas obras de Frank Gehry

Trabalho de Conclusão para Graduação a ser submetida à Comissão Examinadora do Curso de Bacharelado em Moda, do Instituto de Artes e Design, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Moda.

Orientador: Profa. Dra. Elisabeth Murilho

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Elisabeth Murilho – IAD/UFJF

Profa. Dra. Maria Claudia Bonadio – IAD/UFJF

Profa. Me. Gisele de Lima Melo Nepomuceno – CES/JF

Examinado em 11/07/2017

À minha família e amigos, por todo apoio e incentivo ao longo desse percurso.

AGRADECIMENTOS

A Deus, primeiramente, que permitiu que este momento fosse vivido por mim, trazendo alegria aos meus pais e a todos que contribuíram para a realização deste trabalho.

A esta universidade e todo seu corpo docente, além da direção e a administração, que me proporcionaram as condições necessárias para que eu alcançasse meus objetivos.

Aos meus professores do Bacharelado em Moda por todo ensinamento compartilhado, e aos demais professores do Departamento de Artes e Design por contribuírem para que eu chegasse até aqui.

À minha orientadora Elisabeth por toda sua atenção, dedicação e esforço para que eu pudesse ter confiança e segurança na realização deste trabalho.

À minha família por estarem sempre presentes me fortalecendo nos momentos difíceis.

Em especial, aos meus pais por não medirem esforços para que eu pudesse levar meus estudos adiante, pelo apoio e amor incondicional.

Aos meus amigos, por confiarem em mim e estarem do meu lado em todos os momentos da vida.

E a todos, que direta ou indiretamente fizeram parte da minha formação, o meu muito obrigada.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo desenvolver uma coleção baseada nas obras do arquiteto pós-moderno Frank Gehry, considerando seu processo criativo e projeto final. O propósito dessa pesquisa foi a criação de peças exclusivas tendo em vista a espacialidade das formas arquitetônicas exploradas. Constituída por quinze croquis, a coleção intitulada de **Vestindo a pós-modernidade de Frank Gehry** apresenta *looks* que acompanham a transformação do estilo de criação do arquiteto analisado. Para tanto, foi realizado um estudo sobre a pós-modernidade apontando seus reflexos na arquitetura e na moda, possibilitando assim um estreitamento entre os dois campos de conhecimento.

Palavras-chave: Pós-modernidade. Moda. Arquitetura. Frank Gehry.

ABSTRACT

This work aims to develop a collection based on the works of postmodern architect Frank Gehry, considering his creative process and final design. The purpose of this research was the creation of exclusive pieces in view of the spatiality of the architectural forms explored. Consisting of fifteen sketches, **The collection of Dressing the Post-Modernity of Frank Gehry** presents looks that accompany the transformation of the architect's style of creation. For that, a study was carried out on postmodernity, pointing out its reflexes in architecture and fashion, thus enabling a narrowing between the two fields of knowledge.

Keywords: Post-modernity. Fashion. Architecture. Frank Gehry.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Pruitt-Igoe (1956).....	14
Figura 02	Estúdio e Residência Danziger (1964-65).....	17
Figura 03	Estúdio e Residência Danziger (1964-65).....	17
Figura 04	Celeiro de Forragem O'Neil (1968).....	18
Figura 05	Ateliê Davis (1968-72).....	18
Figura 06	Residência Davis (1968-72).....	18
Figura 07	Residência Gehry (1978).....	20
Figura 08	Detalhes da Residência Gehry (1978).....	20
Figura 09	Detalhes da Residência Gehry (1978).....	20
Figura 10	Faculdade de Direito da Loyola University.....	21
Figura 11	Residência Norton (1982-84).....	22
Figura 12	Edifício Chiat-Day (1985-91).....	23
Figura 13	Vitra Design na Alemanha (1987-89).....	24
Figura 14	Vitra International na Suíça (1988-94).....	24
Figura 15	Guggenheim Museum de Bilbao (1991-97).....	25
Figura 16	Nationale-Nederlanden Building (1992-96).....	25
Figura 17	Hotel Marqués de Riscal (1999-2006).....	26
Figura 18	Mary Quant com modelos exibindo a minissaia.....	27
Figura 19	Twiggy posando com visual menininha.....	28
Figura 20	Vestido Mondrian de Yves Sain- Laurent (1965).....	29
Figura 21	Coleção Cosmo de Pierre Cardin (1965).....	29
Figura 22	Le Smoking de Yves Saint-Laurent (1975).....	30
Figura 23	Modelos vestindo criações de Issey Miyake (1981).....	32
Figura 24	Modelo vestindo criação de Yohji Yamamoto (1986-87).....	33
Figura 25	Coleção outono/inverno de Junya Watanabe (2009).....	34
Figura 26	Madonna vestindo o famoso sutiã cônico de Jean-Paul Gaultier (1990)....	34
Figura 27	Desfile “A costura do invisível” de Jum Nakao (2004).....	35
Figura 28	Coleção outono/inverno de Hussein Chalayan (2000).....	36
Figura 29	Prancha de público alvo.....	39
Figura 30	Teste de logotipo da marca.....	40
Figura 31	Prancha sobre a identidade da marca.....	41
Figura 32	Prancha referente ao tema da coleção.....	43

Figura 33	Prancha de cartela de cor.....	44
Figura 34	Primeira família – Retidão.....	45
Figura 35	Croqui 1.....	46
Figura 36	Croqui 2.....	47
Figura 37	Croqui 3.....	48
Figura 38	Croqui 4.....	49
Figura 39	Croqui 5.....	50
Figura 40	Segunda família - Fluidez.....	51
Figura 41	Croqui 6.....	52
Figura 42	Croqui 7.....	53
Figura 43	Croqui 8.....	54
Figura 44	Croqui 9.....	55
Figura 45	Croqui 10.....	56
Figura 46	Terceira família – Movimento.....	57
Figura 47	Croqui 11.....	58
Figura 48	Croqui 12.....	59
Figura 49	Croqui 13.....	60
Figura 50	Croqui 14.....	61
Figura 51	Croqui 15.....	62
Figura 52	Ficha Técnica <i>Look 1</i>	63
Figura 54	Ficha Técnica <i>Look 2</i>	65
Figura 56	Ficha Técnica <i>Look 3</i>	67

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 PÓS-MODERNIDADE E PÓS-MODERNISMO	13
2.1 Pós-modernismo na arquitetura.....	13
2.2 Frank Gehry.....	16
2.3 A arquitetura de Frank Gehry.....	16
3 PÓS-MODERNIDADE NA MODA	27
3.1 O encontro da moda e arquitetura na pós-modernidade.....	33
4 RELAÇÃO ENTRE A PESQUISA E O PRODUTO	37
4.1 Público alvo.....	38
4.2 A marca.....	39
5 A COLEÇÃO	42
5.1 Cartela de cor.....	43
5.2 Croquis.....	45
5.3 Fichas técnicas.....	63
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
REFERÊNCIAS	70

1 INTRODUÇÃO

Moda e arquitetura são duas áreas aparentemente distintas, mas esta pesquisa tem o objetivo de mostrar alguns pontos de contato entre elas. No momento em que os estilistas passam a explorar o universo arquitetônico em suas criações e os arquitetos a se inspirarem na moda para conceber novos conceitos em projetos de arquitetura, tal assunto torna-se merecedor de uma investigação.

Apesar de o tema ser relevante, não há muito estudo no campo de intersecção entre as duas áreas. Nesse sentido, esta pesquisa tem o objetivo de aprofundar a discussão sobre a união da moda com a arquitetura para ser debatido e questionado, possibilitando pesquisas futuras.

Ambos os campos têm por base o corpo humano, com a finalidade de protegê-lo e abrigá-lo, além de expandir a ideia de espaço, trabalhando volumes, movimentos e proporções, garantindo expressões exteriores de identidade pessoal, cultural e política.

O tema foi escolhido devido ao interesse de se aprofundar nas duas áreas e destacar conexões entre elas. Inicialmente, a ideia era trabalhar o envolvimento da moda com a arquitetura em geral, porém era necessário que houvesse um recorte no assunto tratado para uma maior precisão nas informações. Para que se pudesse discorrer sobre o assunto com mais propriedade, escolheu-se trabalhar com um período mais próximo a nossa realidade: a ideia de pós-modernidade.

Sendo uma grande admiradora do trabalho do arquiteto Frank Gehry, e tendo a pesquisa a proposta de criar uma coleção de roupas, juntei as ideias tornando as obras de Gehry inspiração para as peças confeccionadas, com o intuito de elaborar uma moda exclusiva e intrigante.

Sendo assim, o objetivo dessa pesquisa é realizar uma coleção para a marca Carolina Guimarães, referente à primavera/verão do ano de 2017, inspiradas nas obras do arquiteto Frank Gehry, tomando como referência a espacialidade das formas de sua arquitetura.

Nesse sentido, é preciso contextualizar a época em que vamos retratar ao longo do trabalho. As transformações ocorridas no modernismo, referentes à aceleração de tempo-espaço, comunicações e influências, se tornaram muito importantes para o surgimento do pós-modernismo. No que tange a arte em geral, considerando também a moda e a arquitetura, as ideias modernas começavam a dar sinais de esgotamento diante dos novos dilemas surgidos após a Segunda Guerra Mundial. As formas geométricas exploradas por artistas modernos já não podiam mais ser reinventadas, era preciso que fossem buscar elementos no passado para que pudessem recriar seus repertórios. Dessa forma, surgia o que hoje chamamos de pós-

modernismo, que será tratado de forma mais detalhada no capítulo seguinte.

Para esse trabalho foi realizada uma pesquisa bibliográfica priorizando temas como: moda e suas inovações, pós-modernismo e sua arquitetura característica, e a arquitetura de Frank Gehry, a qual não possuía muitas referências. Também foi realizada uma pesquisa iconográfica, com o objetivo de ilustrar as informações descritas, priorizando as obras de maior destaque de Gehry, sendo mostradas cronologicamente, e acompanhando suas transformações enquanto arquiteto.

Além disso, as imagens selecionadas neste trabalho têm o objetivo de ressaltar as inspirações utilizadas na produção das peças. Nesse caso, os croquis foram distribuídos em três grupos de cinco *looks* cada, acompanhando as mudanças nas criações do arquiteto, desde o início de sua carreira até a contemporaneidade, e respeitando suas características marcantes, como a assimetria, as formas geométricas e curvilíneas, o uso de materiais reflexivos e a valorização da estrutura das construções.

2 PÓS-MODERNIDADE E PÓS-MODERNISMO

O conceito de pós-modernidade até hoje é considerado bastante complexo e muito debatido entre os teóricos das ciências humanas. Segundo Jameson (2011), a pós-modernidade é tida como uma estrutura do sistema baseada no capitalismo globalizado. Esse termo se tornou mais conhecido nos anos 1980, o que não significa que tenha sido neste momento que ele nasceu. Fredric Jameson aponta seu triunfo na década de 1980, e justifica sua concepção atrelando a ideia de pós-modernidade à sociedade de consumo que se configurou nessa época – sua dinâmica do mercado no capitalismo moderno era muito mais acelerada do que nas sociedades anteriores.

A partir dessa nova estrutura ergueu-se um novo estilo artístico e cultural: o pós-modernismo. Segundo Jameson (2011), podemos dizer que ele praticamente nasceu na arquitetura e depois foi se tornando visível em todas as outras artes. Basicamente, sua proposta estilística vinha como uma reação ao estilo moderno anterior. Sobre essa questão, Bell (1978, apud Harvey, 2008, p.62) aponta o “pós-modernismo como a exaustão do modernismo através da institucionalização dos impulsos criativos e rebeldes por aquilo que ele chama de 'a massa cultural'”.

A arte pós-moderna, portanto, busca sua inspiração nas formas do passado, isto devido ao esgotamento de ideias, uma vez que, estilisticamente, não há mais o que se inventar. É por isso que Jameson (1985) se apropria do termo “pastiche”, muito usado na literatura para se designar imitação:

Daí, repetimos, o pastiche: no mundo em que a inovação estilística não é mais possível, tudo o que restou é imitar estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes dos estilos do museu imaginário. Mas isto significa que a arte pós moderna ou contemporânea deverá ser arte sobre a arte de um novo modo; mais ainda, isto significa que uma de suas mensagens essenciais implicará necessariamente a falência da estética e da arte, a falência do novo, o encarceramento do passado. (JAMESON, 1985, p. 19)

2.1 Pós-modernismo na arquitetura

No que tange à arquitetura, é interessante pontuar que o início do pós-modernismo se deu por um fato significativo. Harvey (2008, p.45) concorda com Charles Jencks ao afirmar que a passagem do modernismo para o pós-modernismo ocorreu em 15 de julho de 1972, com a demolição do conjunto habitacional Pruitt-Igoe localizado na cidade de St. Louis, nos Estados Unidos. Tratava-se de uma construção que seguia linhas modernas, e que, por causa do contexto de marginalização em que acabou sendo inserido, foi posto abaixo.

Na década de 1950, a cidade de St. Louis passava por uma crise causada pelo crescimento descontrolado ocorrido nos anos anteriores: grandes periferias pobres e marginalizadas iam se formando com a migração de pessoas vindas de outras cidades e a falta de políticas públicas. A construção do conjunto habitacional foi idealizada pelo arquiteto Minoru Yamasaki, como forma de solucionar o crescimento das periferias, evitando que elas atingissem o centro da cidade, e conseqüentemente, desvalorizasse seu solo.

O projeto consistia em 33 edifícios com 11 andares cada, espaço arborizado para atividades públicas e de convivência, e equipamentos para lazer. Porém, nem tudo se consolidou: os apartamentos não eram bem ventilados, os estacionamentos não eram suficientes, equipamentos de lazer não foram instalados corretamente, entre outros problemas que fizeram com que o Pruitt-Igoe fosse alvo de críticas.

Outro grande problema era a segregação racial, que até hoje é muito presente nos Estados Unidos. A ideia do nome vinha de Wendell Pruitt, um piloto de avião negro, e William Igoe, um político branco, propondo que ali pudessem se abrigar tanto negros quanto brancos, mas conforme os negros ocupavam os prédios, os brancos se recusavam a se mudar para Pruitt-Igoe. Com isso, o bairro tornou-se estigmatizado, tendo a reputação de ser perigoso, fazendo com que a taxa ocupacional fosse baixíssima. Sendo assim, em 1968, a prefeitura de St. Louis começou a campanha para encorajar o processo de evacuação dos prédios e, em 1972, Pruitt-Igoe foi posto abaixo.

O caso Pruitt-Igoe foi relevante para a transição de estilos no momento. Derrubar um edifício, o qual possuía características modernas bem definidas e marcadas, significava, naquele momento, o esgotamento de ideias do modernismo, ou seja, a linha estilística moderna já não era tão satisfatória para o mercado como era antes.

Figura 1: Pruitt-Igoe (1956).



Fonte: Bettmann/Corbis (1956).

Segundo Venturi apud Rubino (2003), “a complexidade da vida contemporânea não

admitia projetos simplificados”, sendo assim, a solução para os arquitetos era trabalhar em projetos multifuncionais. Renato Ortiz (1992) aponta que a crítica feita por Jencks ao conjunto habitacional Pruitt-Igoe como marco do fim da arquitetura moderna deve-se a irracionalidade da modernização do mundo em que vivemos. Seguindo esse pensamento, acredita-se que o pós-modernismo ganhava espaço para que pudesse se firmar como estilo arquitetônico.

A senda unilinear do progresso não traz necessariamente a realização do homem, mas a uniformização dos costumes e dos estilos. Por isso, Jencks dirá que a arquitetura moderna é univalente, utilizando poucos recursos materiais e abusando da geometria do ângulo reto: Caracteristicamente, este estilo reduzido era justificado como sendo racional e universal; a caixa de metal e vidro tornou-se a forma mais simples e usada na arquitetura e significa em todos os lugares do mundo edifício de escritórios’. A padronização do ‘estilo internacional’ representaria assim uma adequação das formas arquitetônicas ao industrialismo das sociedades de massa, possuindo a arquitetura uma dimensão integradora do homem a uma sociedade desumanizada. (ORTIZ, 1992¹)

Considerando sua característica de hibridismo – mistura de elementos de diferentes estilos, a arquitetura pós-moderna tende a ser pensada de maneira mais livre, se comparada à arquitetura moderna. Segundo Harvey (2008, p.58), ela “pega partes e pedaços do passado de maneira bem eclética e os combina à vontade”. Além disso, ela também é pensada levando em consideração o espaço físico em que é inserida. Sendo assim, a proposta era construir para pessoas, e não para o Homem, o que significa que a funcionalidade era primordial para se construir um ambiente urbano satisfatório.

De acordo com as ideias de Jencks elaboradas por Harvey (2008, p.77), “a arquitetura pós-moderna tem como raízes duas significativas mudanças tecnológicas”. São elas: a comunicação contemporânea, que derrubou as barreiras de espaço e tempo; e as novas tecnologias, auxiliadas por modelos computadorizados. Ambas as mudanças colaboraram para a criação de formas urbanas mais livres e desconcentradas, diferente do padrão seguido no imediato pós-guerra, e para a produção em massa flexível de “produtos quase personalizados”.

Com isso, abriu-se também um leque de novos possíveis materiais a serem explorados nas construções pós-modernas, muitos deles possibilitam efeitos bem próximos aos estilos antigos, o que favorece a tendência de apropriação do passado que o pós-modernismo busca. Além disso, com as inovações tecnológicas, o custo desses materiais era baixo, viabilizando seu uso a um público maior.

Alguns arquitetos tiveram seus nomes consagrados ao explorarem o estilo pós-moderno em seus projetos, mas neste trabalho nos ateremos, especificamente, a apenas um deles: Frank

¹ ORTIZ, Renato. **Reflexões sobre a pós-modernidade: o exemplo da arquitetura.** Disponível em <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_20/rbcs20_10.htm> Acesso em: 27 Mar. 2017.

Gehry, sobre o qual discorrerei mais a seguir.

2.2 Frank Gehry

Frank Owen Gehry nasceu em Toronto, Canadá, no ano de 1929, mas mudou-se com a família para Los Angeles em 1947, se naturalizando americano. Estudou na Universidade do Sul da Califórnia matriculado no curso de artes plásticas, só mais tarde é que foi descobrir seu talento para a arquitetura. No ano de 1959, iniciou o curso de pós-graduação em urbanismo na Universidade de Harvard, o qual detestou e rapidamente o largou.

O interesse pela arquitetura veio quando se matriculou num curso ministrado pelo escritor e arquiteto Joseph Hudnut. As aulas eram excursões a pé que o professor fazia com os alunos para estudarem de perto a arquitetura da cidade de Los Angeles. E foi a partir dessa experiência que Gehry se sentiu motivado para seguir caminho na área

Deu-me algo porque lutar: criar uma arquitetura americana. Afinal de contas, eu estava nos Estados Unidos, tinha de fazer arquitetura americana. E isso significava que precisava encontrar uma linguagem nova, pois ainda não existia nenhuma. Existia do modo como ele a explicava, mas a graça estava em descobrir uma nova. (GEHRY, apud STUNGO, 2000, p. 12)

Construir um nome no ramo da arquitetura requer tempo, e para Gehry também não foi diferente. Sua carreira profissional começou em 1954, no escritório de um amigo, Victor Gruen Associates, e só mais tarde é que conseguiu ter o seu próprio, mais precisamente no ano de 1962: foi quando abriu em Los Angeles, seu escritório *Frank O. Gehry & Associates Inc.* Foram 20 anos ampliando sua experiência até que Gehry conhecesse a fama de fato. Durante esse tempo ele foi realizando contatos com pessoas do mundo da arte, e assim, pouco a pouco, conseguia algumas encomendas, que acabaram o ajudando a construir uma comunhão entre a arte e a arquitetura. Gehry começava a produzir sua própria linguagem arquitetônica.

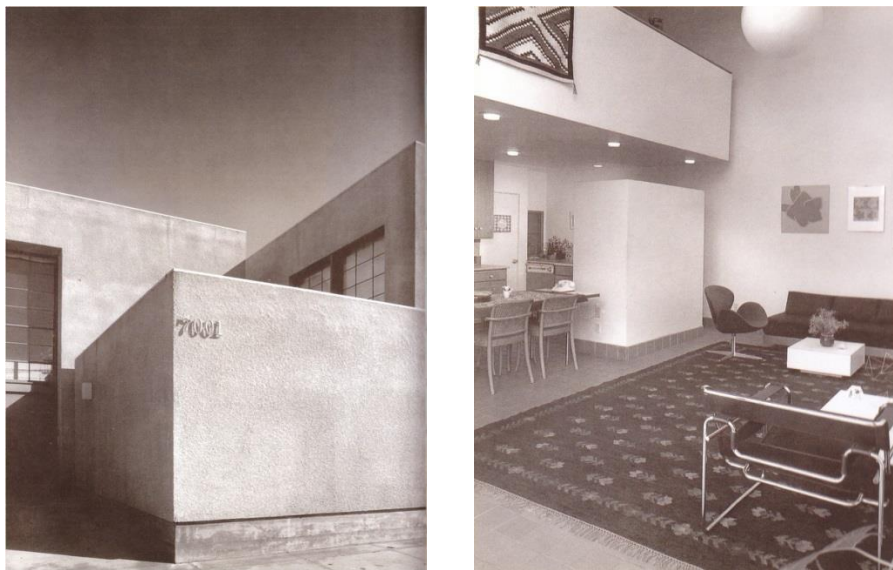
2.3 A arquitetura de Frank Gehry

O primeiro projeto feito por Gehry em que obteve maior reconhecimento foi uma casa e um estúdio para o designer gráfico Louis Danziger e sua esposa Dorothy, no ano de 1964, que seria localizado numa área movimentada na cidade de Hollywood. A inspiração seguia a atmosfera industrial e comercial minimalista do bairro. Esse estilo, que teve seu grande período de afirmação na década de 1960 e 1970, tinha como proposta a simplificação das formas, sem

o uso de muitos adornos, trabalhando a básica geometria e utilizando de materiais industriais como aço, acrílico e vidro.

O diferencial presente nesse trabalho, e que logo foi se repetindo em projetos futuros, foi a ideia de interligar os ambientes. Gehry afirma essa ideia dizendo: “Eu estava [...] interessado na ideia de conexão, na ideia de juntar as peças de um modo, aliás, muito semelhante ao que continuo fazendo vinte anos depois. Acho que a gente só tem uma ideia na vida.” (GEHRY apud STUNGO, 2000, p.13)

Figuras 2 e 3: Estúdio e Residência Danziger (1964-65).

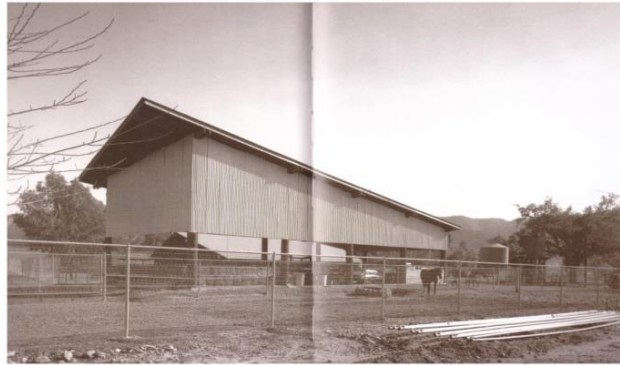


Fonte: STUNGO, Naomi, 2000.

Esse trabalho abriu muitas portas para novos projetos, e cada vez mais Gehry ia crescendo no ramo da arquitetura. Outro importante trabalho do início de sua carreira foi o Celeiro de Forragem O’Neil, localizado em San Juan Capistrano, na Califórnia, no ano de 1968. Esse, por sua vez, foi muito inspirado na escultura contemporânea da época, também associada ao movimento minimalista, que consistia em trabalhar formas simples e geométricas, sem uso de muitos recursos.

A estrutura da obra era simples, mas o detalhe da inclinação do telhado o fez ser comparado às esculturas de Carl Andre e Donald Judd. As composições desses artistas consistiam em trabalhar a geometria simples e a essência expressiva das formas, explorando poucos elementos plásticos, e assim Gehry o fez no Celeiro O’Neil.

Figura 4: Celeiro de Forragem O’Neil (1968).

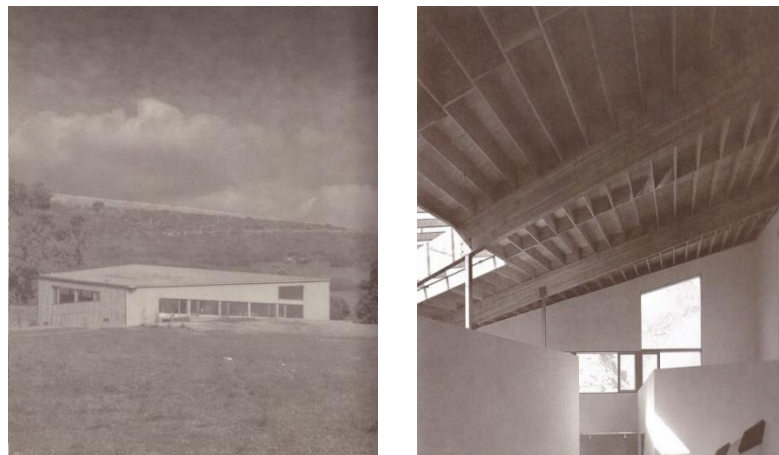


Fonte: STUNGO, Naomi, 2000.

Foi realizando trabalhos cada vez mais ousados que Gehry aumentava seu público de clientes. Uma encomenda de projeto ia chamando por outra, e assim, a fama e a irreverência do arquiteto iam fazendo história. Sobre seu trabalho inovador, Gehry apud Stungo (2000, p. 13) disse: “Eu tive a ideia esquisita de que era possível conceber uma arquitetura na qual a gente esbarrasse antes mesmo de perceber que se tratava de arquitetura.”

Ron Davis, pintor americano conhecido por sua arte geométrica abstrata, ao ver o resultado do Celeiro de Forragem projetado por Gehry, pediu ao arquiteto que realizasse o projeto de sua casa em Malibu. Era a primeira vez que Gehry trabalhava em conjunto com um artista, por isso essa obra específica teve tanta importância para sua carreira. O resultado dessa parceria não seria menos do que algo que rompesse completamente os padrões da época. Segundo Stungo (2000, p.14), tratava-se de “um prédio romboidal, com telhado muito inclinado, que chamava a atenção do visitante para seu ponto de fuga, o lago próximo”.

Figuras 5 e 6: Ateliê e Residência Davis (1968-72).



Fonte: STUNGO, Naomi, 2000.

Colaborações de artistas enriqueceram seus projetos, pois assim conseguia libertar suas ideias com maior facilidade e maior aceitação. Por conta da liberdade em que conseguia

expressar em seus trabalhos, brincando com diferentes materiais, seu ofício foi muitas vezes comparado ao de um pintor. De acordo com Gehry apud Stungo (2000, p.14): “Há uma imediatidade na pintura. A gente sente como cada pincelada foi traçada [...] eu queria ver o que mais se pode aprender com as pinturas. Em particular, como construir um prédio que parecesse ainda estar no processo. ”

Conforme suas ideias iam se ampliando, elas iam transparecendo na sua arquitetura. Tornavam-se cada vez mais recorrentes construções de edifícios em que tinham suas vigas, ferro corrugado – placas de ferro onduladas, alambrado, e outros materiais de que eram feitos, ganhando destaque.

Na década de 1970, a arquitetura vivia o movimento do modernismo, caracterizado pelo uso de formas simples e geométricas, sem muita ornamentação, como era visto nos estilos históricos anteriores, e por isso tão combatido pelos modernistas. A valorização do material em sua essência, deixando-os expostos como realmente são também era prática usual da arquitetura moderna, por essa razão, o concreto aparente se tornou muito usado.

Alguns nomes de arquitetos modernistas fizeram sucesso pelo mundo, como o suíço Le Corbusier, o finlandês Alvar Aalto, o brasileiro Oscar Niemeyer, o americano Frank Lloyd Wright, e o alemão Walter Gropius, fundador da Bauhaus. Todos eles tiveram papel significativo na concepção do estilo moderno arquitetônico. O pós-modernismo seguido por Frank Gehry, por sua vez, vem questionar de diversas formas o estilo precedente. A recuperação dos símbolos arquitetônicos, que transmitissem valores culturais é uma das questões que o pós-modernismo defende. Por isso, o movimento é considerado nostálgico, pois resgata estilos anteriores ao modernismo e os usam de formas diferentes para questioná-lo.

Quando se começa a olhar para os prédios, quando se começa a ter interesse pela arquitetura, a gente vai pela rua e diz: “Oh, veja aquela grande estrutura. Não é fantástica?” Os edifícios feitos por gente comum são horríveis quando ficam prontos, mas, quando ainda estão sendo construídos, são lindos. (GEHRY apud STUNGO, 2000, p.15)

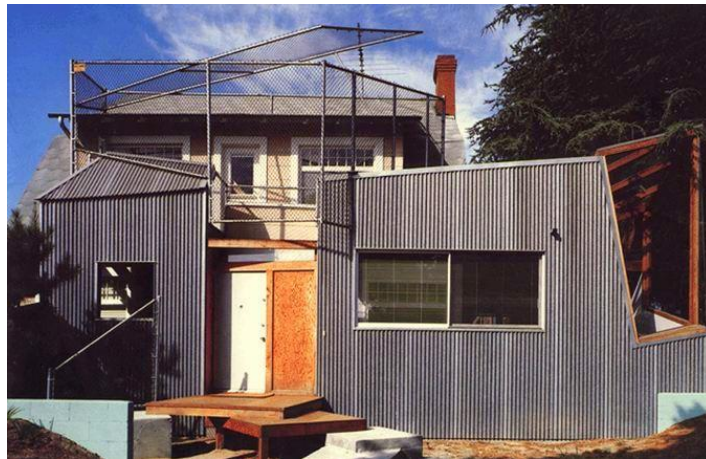
Gehry mantinha a inventividade, e isso o ajudou muito a construir sua reputação. A reforma de sua casa em Los Angeles, nos Estados Unidos, causou tanto impacto que lhe concedeu notoriedade entre os arquitetos da época.

Eu não procuro a coisa suave, a coisa bonitinha. Isso me irrita porque parece irreal. Eu tenho essa atitude socialista ou liberal para com as pessoas e a política: penso nas crianças com fome e nas ideias bem intencionadas e ingênuas com que fui criado. De modo que um salão bonitinho, com belas cores, pra mim é como um *sundae* de chocolate. Bonito demais. Sem relação com a realidade. A realidade, para mim, é bem mais rude; as pessoas se mordem. Minha postura vem desse ponto de vista. (GEHRY apud STUNGO, 2000, p.15)

Esse pensamento poderia justificar o estilo agressivo que foi aplicado na reforma de sua casa:

Nos cinco anos que durou a reforma da casa de Santa Mônica, setenta por cento dos vizinhos se mudaram. Não é difícil entender por quê: a Residência Gehry (1978) é verdadeiramente rude. Utilizando o tosco material do canteiro de obra – ferro corrugado, madeira compensada e tela de alambrado – ele envolveu a parte externa do imóvel com uma nova pele, uma áspera e desajeitada camada angular por trás da qual ainda se podia ver o que restava do original “bonitinho”. (STUNGO, 2000, p.15)

Figura 7: Residência Gehry (1978)



Fonte: STUNGO, Naomi, 2000.

Figuras 8 e 9: Detalhes da Residência Gehry (1978)



Fonte: STUNGO, Naomi, 2000.

Explorar a arquitetura deixando a estrutura de suas construções à mostra era como despir totalmente suas obras até o esqueleto. Esse jeito de brincar com a arquitetura era característico de Gehry.

A Residência Gehry não agradou a todos, mas com certeza marcou uma virada na

carreira do arquiteto. Aos poucos, seu novo estilo foi caindo no gosto do público e, conseqüentemente, atraindo mais clientes. Foi a partir do final da década de 1970 que Gehry foi ganhando fama.

No fim dos anos 70, crescia o desencanto com o modernismo e um número cada vez maior tanto de arquitetos quanto de proprietários de imóveis passou a procurar algo novo. O estilo iconoclástico de Gehry era exatamente isso, um repensar radical do que podia ser a arquitetura. (STUNGO, 2000, p.16)

Pequenos projetos levaram o arquiteto a projetos maiores, e um dos mais importantes, que marcava, definitivamente, sua mudança de estilo foi a nova planta feita para a faculdade de direito da Loyola University, em Los Angeles. O projeto iniciou-se no ano de 1978 e demorou quase 20 anos para ser concluído.

Foi na década de 1970 que o estilo desconstrutivista de Gehry aflorou. Suas composições ganharam novos tipos de materiais e acabamentos. O concreto maciço, muito usado por ele em seus primeiros projetos, dava lugar à madeira compensada e placas de aço. Inspirado pelo movimento da Pop Art, as formas e cores antes muito presentes em seus trabalhos, se modificaram. A paleta de cores industriais era substituída por cores mais vibrantes.

Figura 10: Faculdade de Direito da Loyola University.



Fonte: Architectural Resources Group.

Uma das características que Gehry manteve durante toda sua carreira profissional foi a forma como compunha seus projetos, pensando sempre na relação entre pessoas e edifícios. O transitar entre os prédios das cidades o inspirou a explorar conexões entre ambientes, e foi exatamente isso que ele fez em sua casa, e o fez novamente em Loyola. Na universidade, ele criou um novo campus, com fileiras de edifícios, praças e caminhos, tudo interligado, fazendo com que parecesse uma pequena cidade. Segundo Edwin Chan, sócio do arquiteto por 25 anos,

o projeto da Universidade foi um trabalho muito importante para Gehry:

Loyola Law School é um trabalho muito importante entre os projetos coletivos de Frank. Foi um ponto de partida onde ele começou a fazer projetos institucionais maiores. O projeto é todo sobre criar espaços públicos. Em um dia de aula você vê como o espaço está sendo usado. É sobre arquitetura fazendo uma paisagem urbana. Cada um desses edifícios são salas de aula. Assim, parte da ideia é ter os escritórios separados enquanto as salas de aula têm suas identidades próprias, e começam a formar estes espaços para estudantes. E muitas das escadas aqui são de emergência e feitas como parte da experiência arquitetônica. A maior parte das pessoas colocaria estas escadas no espaço do shaft e se esqueceria delas. Por que não fazê-las parte da experiência urbana? Os edifícios aqui estão em diálogo uns com os outros. (CHAN, 2013²)

Sua maneira inusitada de brincar com a arquitetura ia ganhando cada vez mais admiradores, mas ainda assim continuava a realizar projetos de pequena escala, como casas pequenas e singulares. Segundo Stungo (2000, p.18), “tudo indica que as casas são o campo de teste de Gehry, o lugar onde ele refina muitas de suas ideias. Os resultados costumam ser bastante inusuais.”

Uma delas é a Residência Norton, em Venice, na Califórnia. O projeto foi feito no ano de 1982 e concluído em 1984. O excêntrico começa pelo fato da casa não ser construída a beira da praia, local reconhecidamente barulhento, mas colocada ao fundo de um terreno comprido e estreito, criando assim um ambiente elevado em que o morador, que já havia sido salva-vidas, pudesse ter uma visão do oceano por cima do tráfego.

Figura 11: Residência Norton (1982-84).



Fonte: STUNGO, Naomi, 2000.

O enorme sucesso de Gehry veio com o Edifício Chiat-Day (1985-91), sede da agência

² ANSARI, Iman. **Sobre Arte, Urbanismo, e Gehry em LA:** uma conversa com Edwin Chan. Traduzido por: Naiane Marcon. 21 Out. 2013. Disponível em: < <http://www.archdaily.com.br/br/01-147658/sobre-arte-urbanismo-e-gehry-em-la-uma-conversa-com-edwin-chan>> Acesso em: 13 Out. 2016.

de publicidade West Coast. Juntando-se com mais dois amigos escultores, Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen, a proposta era criar um prédio no qual a arte e a arquitetura tivessem a mesma importância. Na década de 1980, os Estados Unidos vivia uma instabilidade econômica causada pela ineficácia em competir com os concorrentes do mercado internacional e, além disso, vivia-se também um período de instabilidades com o Oriente Médio. A partir do resultado desse projeto, o arquiteto ampliou suas ideias de criação.

A década de 1980 foi marcada por vários acontecimentos importantes no mundo todo. A queda do Muro de Berlim, em 1989, estabelecia o fim da Guerra Fria e reforçava a ideia de capitalismo; a quebra da Bolsa de Nova York, em 1987, afirmava a instabilidade econômica que os Estados Unidos vivenciava. Apesar do cenário conturbado, o mundo teve seu maior avanço tecnológico nos anos 1980, e foi a partir de novas tecnologias adquiridas, como os softwares de computadores CAD (Computer Aided Design) e CATIA (Computer-Aided Three-Dimensional Interactive Application) – utilizados para auxiliar projetos de arquitetos e engenheiros, que grandes construções como o Chiat-Day se tornaram possíveis e cada vez mais procuradas.

Qualquer um que entrar no edifício de três andares, em Venice, precisa antes enfrentar o gigante binóculo de Oldenburg: uma enorme escultura que forma a entrada do prédio e abriga os espaços de reuniões e pesquisa. O edifício se transformou em um logotipo maciço tanto da Chiat-Day quanto do próprio Gehry. Chamando muita atenção, foi reproduzido em incontáveis revistas de todo o mundo. Não surpreende que, pouco tempo depois, o arquiteto tenha recebido uma série de encomendas no exterior. (STUNGO, 2000, p.18)

Figura 12: Edifício Chiat-Day (1985-91).



Fonte: STUNGO, Naomi, 2000.

Seus dois projetos para a empresa de móveis Vitra, um em Weil am Rhein, na Alemanha, e o outro em Basileia na Suíça, marcaram uma nova transição em seu estilo arquitetônico de

criação: as formas geométricas e angulares davam lugar a formas mais curvilíneas e fluidas.

Figura 13 e 14: Vitra Design na Alemanha (1987-89) e Vitra International na Suíça (1988-94).



Fonte: STUNGO, Naomi, 2000.

Na década de 1990, o estilo de Gehry se tornava cada vez mais complexo e difícil de construir. Juntamente com sua equipe, o escritório Frank O. Gehry and Associates Inc., criado em 1962 em Los Angeles, desenvolviam formas complicadas e estudavam maneiras de tentar erguê-las. Com o avanço da tecnologia, programas de computador viraram aliados do arquiteto e sua equipe, facilitando o estudo de construção de suas ousadas criações.

Depois de muito pesquisar, o escritório deu com um programa francês – o CATIA – desenvolvido pela indústria aeronáutica e usado para projetar o jato de combate Mirage. Sua vantagem é permitir a modelagem de formas altamente complexas. Basta movimentar uma caneta a *laser* – parecida com as utilizadas pelos neurocirurgiões – na superfície dos modelos de papelão para que o computador mapeie suas coordenadas para, a seguir, criar o esqueleto do prédio e calcular os componentes com tal precisão que, mesmo que cada peça tenha forma diferente, o conjunto se encaixe como um quebra-cabeça. Foi essa tecnologia que possibilitou a Gehry – ou melhor, a sua equipe de 120 pessoas, que acabava de aprender a usar o computador – a desenhar formas ainda mais impressionantes. (STUNGO, 2000, p.19)

A partir das novidades tecnológicas, foi possível construir o edifício que fez do arquiteto uma celebridade internacional tamanha sua excentricidade. O Guggenheim Museum de Bilbao (1991-97), na Espanha, ficou tão popular que a bilheteria atingiu 0,5% do PIB da região no primeiro ano de sua construção.

O espaço em que o museu seria construído era uma área decadente do centro da cidade, à margem do rio Nervion. Com isso, Gehry pensou em desenvolver um projeto que seria tanto um reflexo da cidade, como algo completamente novo e dinâmico. Assim, explorou materiais que lembravam o passado da cidade, que foi o centro tradicional da indústria siderúrgica espanhola. Por isso a escolha do revestimento de titânio, que ao mesmo tempo em que carregava a memória da região, refletia a luz do sol na área mais seca da Espanha. A suntuosa exuberância

de Guggenheim, até hoje, atrai turistas do mundo todo só para apreciá-la de perto.

Figura 15: Guggenheim Museum de Bilbao (1991-97).



Fonte: David Heald (1997).

Instituições tidas como mais conservadoras, como bancos, há anos vem lhe encomendando projetos na intenção de se reinventar para o século XXI, tamanho é o seu prestígio. O Nationale-Nederlanden Building, na cidade de Praga, é um exemplo disso, seu projeto iniciou-se em 1992 e findou-se em 1996. Sua estrutura impressiona pela “desordem” e combinações de materiais. As duas torres que o compõem ganharam o apelido de “Ginger e Fred” por parecer estarem dançando.

Figura 16: Nationale-Nederlanden Building (1992-96).



Fonte: STUNGO, Naomi, 2000.

Seguindo o mesmo pensamento, Gehry se encarregou de projetar o novo complexo da adega Marqués de Riscal, na região de Elciego na Espanha. A proposta era que, assim como o Guggenheim, o edifício chamasse a atenção para a região, tornando-a a Cidade do Vinho. O

objetivo era divulgar a história e a cultura das vinícolas, tendo, além de uma estrutura funcional de uma adega, um spa de vinhoterapia, um museu, um centro de pesquisas, e além de tudo, um luxuoso hotel.

Figura 17: Hotel Marqués de Riscal (1999-2006).



Fonte: Adolfo Rancaño.

Desde então Gehry continuou se reinventando e desafiando os padrões arquitetônicos. Suas construções criaram um novo paradigma para a arquitetura, uma nova perspectiva, uma ampliação do olhar sobre o espaço, levando em consideração tudo o que ele contém e no que está contido.

3 PÓS-MODERNIDADE NA MODA

Assim como a arquitetura, a moda também sofreu mutações conforme a sociedade se transformava. Esse momento pode ser considerado como o início de uma pós-modernidade da moda, no qual ela deixa de ser a forma de expressão de apenas uma classe social, e amplia seu público consumidor. No final da década de 1950, a Europa se recuperava das carências dos tempos pós-guerra, e durante esse período, crescia um potencial grupo consumidor: os jovens com renda disponível. Não somente na Europa, mas também nos Estados Unidos aumentava o número de adolescentes com poder aquisitivo. Segundo Mendes e Haye (2009, p.159), foram esses grupos que, causando um grande impacto, revigoraram a economia de seus países, e levaram ao “surgimento da sociedade do descartável e do consumismo”.

Modas de curta duração tornaram-se a norma, as roupas eram descartadas bem antes de estarem gastas e uma imagem jovial tornou-se repentinamente desejável. Ao aproximar os EUA da Europa, os voos transatlânticos ininterruptos deram origem ao “*jet set*” e incentivaram a rápida disseminação de tendências da moda. (MENDES e HAYE, 2009, p. 159)

Com a alta-costura perdendo forças na década de 1960, a moda das ruas se tornava cada vez mais presente. Em Londres, Mary Quant surgiu revolucionando a moda, e explorando a modernidade em suas criações. Quant foi responsável por descer as cinturas dos modelos femininos, e juntamente com Courrèges, divide a criação da minissaia, um ícone da década. Além disso, contribuiu com inovações em materiais para a moda, como o PVC e o *tricel* – fibra artificial de acetato.

Figura 18: Mary Quant com modelos exibindo a minissaia no aeroporto de Heathrow, em Londres, no dia 18 de março de 1968, antes de partir para a turnê de moda continental.



Fonte: George Stroud/Express/Getty Images.

O visual marcante da época era composto por minissaias na altura da coxa, com

aparência de menininha, cortes de cabelo geométricos, suéteres canelados e justos ao corpo. Essa moda durou até o final da década de 1960, quando ocorreram mudanças estilísticas que puseram fim a essa imagem.

Figura 19: Twiggy posando com visual menininha.



Fonte: Hulton Getty (1967).

A moda masculina da época era dominada pela alfaiataria italiana. Segundo Mendes e Haye (2009, p.174), “o terno italiano da moda no período era geralmente feito de lã penteada lisa e era composto de um paletó curto com ombros em declive e calças estreitas, de corte reto, sem pregas e geralmente sem a barra italiana”. Esse estilo se tornou popular também na Grã Bretanha com as roupas do estilista londrino John Stephen, que influenciou um grupo de jovens que se intitulavam modernistas, por apreciarem o *jazz* moderno. No ano de 1960, o grupo se ampliou e passaram a ser chamados de “*mod*”.

Nesse momento, a moda se fragmenta atendendo a grupos distintos, deixando de existir apenas uma única possibilidade de aparência. Novas formas de vestir se dão de acordo com o gosto dos diferentes grupos culturais formados, o que ajuda a expressar ainda mais as suas individualidades. Com isso, as mudanças de moda se aceleraram, resultando em transformações muito rápidas em temas de aparência.

Durante a década de 1960, Yves Saint-Laurent inova trazendo para suas coleções elementos do vestuário masculino, que acabaram se tornando padrões da marca, como o conjunto safári, as jponas e capas de chuva. Seu marco se deu quando apresentou o *le smoking*, um conjunto baseado na vestimenta formal masculina, que se fez presente ao logo de sua carreira. A modernidade exibida nos quadros de Mondrian também o inspirou a realizar vestidos retangulares que foram replicados inúmeras vezes em tecidos baratos.

Figura 20: Vestido Mondrian de Yves Sain- Laurent (1965).



Fonte: Pace/MacGill Gallery (1965).

Os ideais modernistas continuaram a inspirar outros estilistas como Pierre Cardin e Emanuel Ungaro. Cardin também ousou com criações de modelos modernos que rompiam com os padrões vigentes da época, criando um visual futurista. Chapéus abobadados, sapatos baixos com biqueira quadrada e suéteres justos acompanhados de seus famosos vestidos aventais, compunham o visual de “mulher do futuro”. A Pop Art e a Op Art também influenciaram Cardin. Segundo Mendes e Haye (2009, p.170), “Cardin enfatizou o visual geométrico colocando chapéus tipo toque, retangulares, sobre cabelos precisamente penteados”.

Figura 21: Coleção Cosmo de Pierre Cardin (1965).



Fonte: Pierre Cardin Archives (1965).

Segundo Fogg (2013, p.377), estilistas como Cardin “além de radicais em sua abordagem dos figurinos, oferecendo uma versão mais cara das roupas jovens da Londres descolada, também foram fundamentais em desmitificar e desafiar os preceitos da alta-costura, tornando-a assim relevante a um público novo.”

Com a década de 1970, a moda foi se tornando cada vez mais diversificada. Havia duas vertentes em voga: o estilo tradicional de roupas clássicas, e os trajes de fantasia, a nova moda que seguia desde os anos 1960. Importantes mudanças ocorreram na vestimenta dessa época: a minissaia em recorte triangular foi substituída pelas longas linhas das saias midi e maxi. Embora os três tipos de saia fossem moda ao mesmo tempo, a novidade da época eram os comprimentos maiores. Além disso, cada vez mais a calça entrava no guarda-roupa feminino. E foi nessa década que Yves Saint-Laurent aprimorou suas técnicas na alfaiataria masculina, e deu continuidade ao seu modelo *le smoking*, o qual se tornou imortalizado pela fotografia de Helmut Newton.

Figura 22: Le Smoking de Yves Saint-Laurent (1975).



Fonte: Helmut Newton (1975).

Foi a partir desse traje que Saint-Laurent deu visibilidade a uma revolução sexual: trazendo a calça para o universo feminino, mas ainda conservando sua feminilidade e sensualidade. Segundo o próprio estilista, uma roupa masculina, quando trajada por uma mulher, necessita de um estilo próprio de quem a veste, uma segurança de feminilidade.

Eu fui muito influenciado pelas fotos de Marlene Dietrich em um terno masculino. Uma mulher que se veste como homem – de smoking ou blazer – tem de ser infinitamente mais feminina para usar roupas que não foram feitas para ela. Ela deve ser linda e refinada nos mínimos detalhes. (SAINT-LAURENT apud PALOMO-LOVINSKI, 2010, p.60)

Durante o final da década de 1960 e o começo dos anos 1970, crescia uma importante corrente feminista antimoda a favor da libertação dos padrões impostos à mulher. Segundo Mendes e Haye (2009, p.195), esse ideal libertário teve “uma influência formadora sobre muitas jovens com consciência de moda e consciência social: o visual menininha foi abandonado por

estilos mais “adultos”. O vestuário de protesto utilizados por seguidoras da vertente feminista, aos poucos foi se tornando a roupa “hippie” estereotipada.

O movimento *hippie* surgiu nos Estados Unidos no ano de 1966, assumindo postura contrária aos valores burgueses urbanos da época. Pregavam o retorno à natureza, e possuíam pensamentos liberais quanto ao sexo e as drogas. A ideia de retomar a natureza fortificou o movimento ecológico que acontecia no país, e também serviu como incentivo para reavivar o artesanato nos Estados Unidos e Reino Unido.

Outra corrente antimoda de grande importância surgiu em Londres, na metade final da década de 1970: o *punk*. Tratava-se de um estilo anárquico, que tinha como objetivo chocar a população com um visual violento. Esse movimento influenciou estilistas como Vivienne Westwood e Marc Jacobs. Sobre esse novo estilo que se instaurava em grupos da sociedade, François Baudot (2008) comenta:

Nascido da crise que atinge mais duramente o proletariado britânico, esse movimento é, uma vez mais, impulsionado por correntes musicais carregadas de furor. Só que dessa vez elas transmitem um ódio mais visceral do que político: *T-shirts* esfarrapadas, Dr. Martens, cabelos cortados à iroquês, figurinos de autoflagelação, a geração *punk* vai espalhar-se por todo o mundo para manifestar-lhe seu nojo generalizado. (BAUDOT, 2008, p. 230)

Segundo Mendes e Haye (2009, p.225), o declínio econômico, causado pela crise do petróleo, que assolava o mundo no final da década de 1970, não foi sentido por todos. Para muitos, tratava-se de uma época promissora.

Embora o período que vai de meados ao fim da década de 1970 geralmente seja caracterizado como um período de declínio econômico, distúrbios políticos e fragmentação social contínuos, para muitas pessoas, a década de 1980 – pelo menos até a quebra do mercado de ações de outubro de 1987 – foi um tempo otimista e próspero. (MENDES e HAYE, 2009, p. 225)

Em contrapartida, no início da década de 1980, começava uma predileção por modas mais caras e ostensivas. Desfile peças caras assinadas por estilistas renomados se tornava cada vez mais chique. As grifes cresciam cada vez mais e produziam a todo vapor. Acessórios como as bolsas Louis Vuitton, cintos Moschino com sua grande fivela que carregava o nome da marca, e as bolsas Chanel com seu símbolo marcante, foram objetos de desejo da época. A década de 1980, definitivamente, foi a década do consumo.

As economias mundiais em ascensão do início da década de 1980 fizeram muito para assegurar a sobrevivência da indústria da alta-costura, embora os clientes ainda não fossem mais do que duas ou três mil mulheres em todo o mundo. Destas, apenas

seiscentas ou setecentas compravam regularmente. Não obstante, seu gasto era considerável. O negócio em Paris foi grandemente impulsionado por americanas ricas (que se beneficiavam da força do dólar americano), pela expansão do mercado japonês de bens de luxo europeus e por uma nova clientela árabe, enriquecida pelo petróleo. (MENDES e HAYE, 2009, p. 236)

Em contrapartida aos ideais do movimento *punk*, que questionavam a sociedade e seus valores, surgia nos Estados Unidos um grupo que, por sua vez, celebrava o consumo dos anos 1980: os *yuppies*. Os jovens profissionais em ascensão (*Young Urban Professionals*), como o próprio nome sugere, se tratava de jovens trabalhadores que investiam seu importante capital financeiro em um estilo empoderador. Segundo François Baudot (2008, p.276), o “valor supremo de uma geração de *yuppies*, a aparência torna-se um fator complementar do desempenho, quando a necessidade de aparentar se alia ao gosto pelo poder.”

Com todo esse consumo movimentado pelos *yuppies*, as grifes ganhavam cada vez mais espaço na moda, e expandiam seus produtos, como Fogg (2013) afirma:

Os *yuppies* – jovens profissionais em ascensão – viviam e trabalhavam nas capitais financeiras do mundo. Uma florescente imprensa da moda e a indústria publicitária enfatizava, a importância de um estilo de vida que incluísse não apenas roupas, mas acessórios icônicos, como o mocassim Gucci, relógio Rolex e a agenda Filofax, popularizada pelo estilista britânico Paul Smith (1946). (FOGG, 2013, p. 437)

Ainda na década de 1980, uma nova geração de estilistas japoneses assumia um importante papel na moda ao apresentarem coleções de vanguarda. Um deles era Issey Miyake, que assumiu uma visão modernista ao criar uma coleção para a temporada de outono/inverno no ano de 1981-82, apresentando, segundo Mendes e Haye (2009, p.237), “bustiês de silício com zíper e calças de jérsei de poliéster coberto com poliuretano”. Ao longo de sua carreira, Miyake seguiu realizando experimentos com diversos materiais sintéticos e naturais.

Figura 23: Modelos vestindo criações de Issey Miyake (1981).



Fonte: Peter Lindbergh (1981).

O japonismo que se instaurava na década de 1980 também foi apresentado por Yohji Yamamoto e Rei Kawakubo. Ambos tinham interesse em contrapor toda aquela moda feminina

da década passada, e criar um estilo mais assexuado e geométrico. Yamamoto ficou muito conhecido por seu corte impecável das peças, e pela predominância da cor preta em suas coleções. Suas roupas eram elegantes, geralmente com bastante volume, e com presença de elementos assimétricos.

Figura 24: Modelo vestindo criação de Yohji Yamamoto (1986-87).



Fonte: Nick Knight.

3.1 O encontro da moda e arquitetura na pós-modernidade

O estilo de vanguarda da década de 1980 explorado pelos japoneses se conecta diretamente com os elementos da arquitetura pós-moderna, tanto pelas formas utilizadas quanto pela espacialidade aplicada. Os volumes e recortes trabalhados nas peças criavam uma nova silhueta para o corpo, o que levou o nome de desconstrutivismo. Rei Kawakubo inovou ao apresentá-lo em seus desfiles, e, conseqüentemente, foi considerada uma das responsáveis pelo pós-modernismo instaurado na moda. Sobre o pioneirismo de Kawakubo, François Baudot (2008) comenta:

De um rigor absoluto, ainda que às vezes seja difícil segui-lo, essa pioneira influencia toda a moda. Arquiteta do vestido, desconstruindo a roupa para reconstruí-la melhor, inovadora em tudo, Rei jamais fala, mas nem por isso deixa de comunicar por meio de seu trabalho opiniático uma emoção, uma surpresa, um desejo inquietante que, em nossos dias, nas coleções de muitos jovens criadores, passam por segredos que se perderam. (BAUDOT, 2008, p. 326)

Assim como Kawakubo e Yamamoto, enredado pelo japonismo, Junya Watanabe, dono de uma modelagem particular, cria experimentos em tecidos tecnológicos montando peças que

mais se parecem com esculturas.

Figura 25: Coleção outono/inverno de Junya Watanabe (2009).



Fonte: Firstview (2009).

Paralelamente ao japonismo que ampliava as fronteiras da moda, Jean-Paul Gaultier, estilista francês que já havia trabalhado nas renomadas casas Pierre Cardin e Patou, iniciou suas primeiras coleções independentes. Segundo Mendes e Haye (2009, p.241), Gaultier criou “modelos pós-modernos inspirados no dadaísmo, no glamour da década de 1950, no pavão macho e na cena dos clubes londrinos”.

Gaultier inovou ao apresentar um novo visual feminino com sutiãs cônicos acompanhados de um estilo sadomasoquista. Na década de 1990, esse mesmo visual foi promovido pela cantora Madonna em sua turnê mundial *Blond Ambition Tour*.

Figura 26: Madonna vestindo o famoso sutiã cônico de Jean-Paul Gaultier (1990).



Fonte: Frank Micelotta/Hulton Archive.

No Brasil, Jum Nakao também explorou a arquitetura das peças, e apresentou roupas

esculturais. Nakao marcou definitivamente a moda brasileira na sua aparição nas passarelas, no desfile da São Paulo Fashion Week de 2004, em que exibiu sua coleção “A costura do invisível”. O desfile consistia em trajes confeccionados em papel vegetal com modelagens impecáveis. Durante uma mudança da trilha sonora e das luzes do desfile, as modelos rasgavam as roupas provocando ao público diferentes reações que iam do inconformismo ao êxtase.

Figura 27: Desfile “A costura do invisível” de Jum Nakao (2004).



Fonte: Fernando Louza.

Outras inovações no campo da moda foram realizadas pelo estilista turco Hussein Chalayan. Ele é considerado o precursor da tecnologia wearable na indústria da moda – nome dado a tecnologia que pode ser utilizada como peças do vestuário. Chalayan se inspira na arquitetura, ciência e tecnologia para criar roupas estruturadas que transformam a moda e a arte em uma coisa só.

As suas criações exploram a relação da tecnologia com o corpo, e também analisam a forma como o vestuário pode envolver o corpo numa relação espacial, não apenas como função de segunda pele, mas ampliando essa função proporcionando a interatividade com outras pessoas e com sistemas computadorizados distantes no tempo e no espaço. Esta função ampliada do corpo foi chamada de terceira pele, que qualifica o corpo para que ele possa se adaptar a condições mais diversas do meio em que está inserido. (GOUTHIER, p. 17 e 18)

Um de seus momentos mais marcantes foi o desfile de primavera/verão *prêt-à-porter*, em Paris no ano de 2007, em que apresentou vestidos metamórficos, criados com tecnologia animatrônica que faziam com que as roupas mudassem de forma diante do público.

Figura 28: Coleção outono/inverno de Hussein Chalayan (2000).



Fonte: British Fashion Council (2000).

A desconstrução da silhueta feminina e a busca por novas formas que possam ser incorporadas à moda, contribuem para um novo pensamento de corpo, uma nova espacialidade. Assim também ocorre na arquitetura pós-moderna, com o auxílio de novas tecnologias, novos desenhos e formatos são projetados e erguidos, criando uma linha tênue entre arquitetura e arte.

4 RELAÇÃO ENTRE A PESQUISA E O PRODUTO

A pesquisa realizada nesse trabalho se orienta por uma moda futurista, muito explorada por Pierre Cardin, Jean-Paul Gaultier e pelos estilistas japoneses. A inovação na reconstrução da roupa explorando novas formas é a vertente da moda pela qual mais me interessa. Com isso, ao escolher trabalhar com uma moda mais escultural, defini como inspiração as obras arquitetônicas de Frank Gehry, que seguem a mesma linha dessa vertente da moda escolhida, no que diz respeito a inovação de espaço e forma.

As peças realizadas compõem uma coleção inspirada nas obras do arquiteto e na transformação de seu estilo arquitetônico. Assim como nos seus primeiros projetos, as peças que dão início à coleção seguem a linha geométrica, composta por formas mais simples. Do mesmo modo que seu processo criativo se modifica com o tempo, as peças da coleção acompanham esse processo: a introdução de diferentes elementos nas composições de Gehry, como as linhas curvas, a diversidade de materiais, e as estruturas de planos sobre planos foram incorporadas a ela.

A intenção da coleção é trabalhar os desenhos de Gehry na modelagem das peças, criando roupas modernas sem deixar de priorizar o conforto. Todas as peças da coleção seguem a mesma ideia do arquiteto de pensar o seu projeto levando em conta o ambiente da cidade, por isso as peças possuem características urbanas.

A cartela de cores também segue a mesma linha: a predominância é de tonalidades neutras, que remetem ao ambiente industrial, como o preto, o cinza, e o ferrugem. Mas também se encontram tonalidades mais vibrantes como o azul, o roxo, o rosa e o amarelo, que servem como pontos de cor entre os tons sóbrios, muito visto nos projetos de Gehry dos anos 1970 e 1980.

O estudo sobre a escolha dos tecidos se deu a partir da ideia de mistura de materiais, prática muito utilizada pelo arquiteto. Tecidos estruturados ganham prioridade por tornar possível a reprodução de formas arquitetônicas nas peças. Outros fatores que também foram levados em consideração na seleção de tecidos foram a textura e a aparência. A opção mais coerente para trabalhar na coleção era a escolha de tecidos frios e opacos. Mas era necessário que alguns tivessem um leve brilho para que captassem a característica dos materiais reflexivos das construções.

Contudo, foram escolhidos a sarja acetinada e o crepe texturizado, pelo seu brilho suave e caimento levemente estruturado, que permitem representar os materiais metálicos utilizados por Gehry - titânio e o cobre - e tal qual as formas exploradas com esses materiais. O neoprene,

por sua vez, foi escolhido devido a sua estrutura encorpada, que permite explorar formas mais arquitetônicas. A lã de poliéster também foi escolhida por sua estrutura, e por sua textura canelada, que se remete ao desenho dos ferros corrugados, muito usados nos primeiros trabalhos de Frank Gehry.

Os looks criados na coleção refletem a mulher moderna e segura dos dias atuais, que busca conforto e personalidade em uma mesma peça. Cada uma delas reúne características presentes nas criações de Gehry colocadas de uma forma mais sofisticada, compondo o estilo urbano *chic*. A predominância de comprimentos *midi* e modelagens mais soltas ao corpo possuem relação direta com as potenciais consumidoras da coleção: mulheres seguras de si, que evitam a exposição demasiada de seus corpos, e que procuram por uma moda que una estética e bem-estar.

4.1 Público alvo

A coleção aqui proposta foi pensada levando em consideração a mulher independente, que luta pelos seus direitos e vem conquistando cada vez mais espaço na sociedade. Para ilustrar o perfil de mulheres consumidoras, realizou-se uma prancha de colagens reunindo recortes de hábitos e lugares frequentados por elas.

As consumidoras são mulheres modernas, autênticas e sofisticadas, com hábitos noturnos, adeptas do ambiente agitado dos centros urbanos das grandes cidades. Além de tudo, são inteligentes e se interessam muito por artes e atividades culturais em geral. Estão informadas quanto às tendências da moda, mas não são vítimas dela.

Essas mulheres costumam frequentar museus, galerias de arte, restaurantes e cinemas. Estão sempre viajando e conhecendo novos lugares, falam vários idiomas e colecionam experiências pelos países que passam. Apesar de vaidosas, são consumidoras conscientes, e prezam pela qualidade das peças que consomem, além do conforto.

Considerando também as inspirações de Frank Gehry para seus projetos, as peças aqui produzidas seguem o mesmo ideal: não se encaixam especificamente nas tendências de moda, mas estendem-se à peças esteticamente conceituais, o que, por sua vez, as tornam atemporais.

O público alvo se concentra em mulheres contemporâneas, com diferentes tipos de corpos. Para isso a modelagem das peças é trabalhada numa grade mais ampla de tamanhos, seguindo a tabela do Paulo Fulco³.

³ FULCO, Paulo. Modelagem plana feminina. São Paulo: Senac Nacional, 2003.

Figura 29: Prancha de público alvo



Fonte: Autor, 2016

4.2 A marca

Carolina Guimarães é o nome que leva a marca, que terá como sede a cidade de São Paulo. Por ser a cidade mais populosa do Brasil, e uma das mais influentes cidades brasileiras no cenário global, São Paulo se tornou a escolha mais coerente para sediar a marca. Além de ser o grande polo de moda no Brasil, e inclusive, sediar o maior evento de moda brasileiro. Toda essa visibilidade que a cidade possui se torna aliada da marca, ajudando-a a crescer e se firmar como uma potencial concorrente para as grandes marcas instauradas na mesma.

O contexto urbano em que está localizada influencia muito nas criações da marca. As peças são todas pensadas na agitação da vida dos moradores dos grandes centros urbanos como São Paulo, e nas grandes construções que permeiam a cidade.

Sempre pensando em praticidade e inovação, a marca Carolina Guimarães busca trabalhar novas modelagens que possam favorecer o corpo feminino, criando peças divertidas e modernas. Assim como Gehry busca criar seus projetos a partir do terreno que irão ocupar, as peças da marca Carolina Guimarães são pensadas a partir do corpo, tomando-o como referência para a produção das roupas, na intenção de formar linhas harmoniosas e modelar o corpo de

maneira sutil e moderna.

Todas as peças são resultado de muitos estudos e testes para que o produto final atinja a qualidade necessária, uma grande preocupação da marca. Outro quesito também muito explorado é o conforto. As modelagens, tecidos e aviamentos são pensados e incorporados de forma que não agrida ao corpo que irá vesti-lo.

A marca leva o nome da *designer* na intenção de afirmar o conceito de exclusividade das peças. Cada uma delas é reproduzida unicamente ou em poucos números, e por isso possuem uma grande carga de personalidade. Assinar o próprio nome em cada uma das criações evidencia a preocupação e cuidado que se tem com cada uma das peças. A letra *Notera*, utilizada no logotipo (Figura 31), foi escolhida por sua forma cursiva e elegante, trazendo à marca a ideia de simplicidade e sofisticação, características muito presentes em suas criações.

Figura 30: Teste de logotipo da marca.

Carolina Guimarães



Fonte: Autor, 2016.

Figura 31: Prancha sobre a identidade da marca.



Fonte: Autor, 2016.

5 A COLEÇÃO

A coleção proposta nesse trabalho é referente à estação primavera/verão 2017-18, composta por 15 *looks*, e busca inspiração nas famosas obras do arquiteto Frank Gehry. As peças foram trabalhadas seguindo as formas das construções e o estilo de construir do próprio arquiteto.

Dessa forma, a coleção se divide em vestidos, blusas, calças e saias. A maioria das peças possuem comprimentos midi, como forma de estabelecer a elegância, velando partes do corpo e revelando outras. A modelagem das peças é simples, porém incrementada com recortes, pregas e exagerados aviamentos.

A coleção foi se baseando de acordo com as transformações do estilo de Gehry. Inicia com modelagens mais geométricas, em tons sóbrios, sem muitos adornos. Logo em seguida, a modelagem começa a agregar linhas mais curvas e a ganhar mais cor. Para facilitar a criação da coleção, ela foi dividida em três grupos de famílias: retidão, fluidez e movimento. Cada grupo explora características diferentes apresentadas por Gehry ao longo de sua carreira.

Para a realização da coleção, foi utilizado o método da matriz referencial, que facilita a construção das peças e o pensamento no conjunto da obra. Esse método foi realizado em 2006 pela professora Mônica Queiroz, da Universidade Federal de Juiz de Fora, e consta na criação de uma tabela, onde são expostos sentimentos tangíveis e intangíveis que são combinados à cores, formas e texturas. Segue abaixo a matriz referencial referente a essa coleção.

Tangíveis Intangíveis	Forma	Textura/Tecidos	Cor
Retidão	Retangular	Acetinada/Lisa	Cinza, Preto, Ferrugem
Fluidez	Triangular	Acetinada/Lisa	Azul, Roxo
Movimento	Curvilínea	Acetinada	Branco, Amarelo, Rosa

Fonte: Autor, 2016.

Figura 32: Prancha referente ao tema da coleção.



Fonte: Autor, 2016.

5.1 Cartela de cor

Para complementar a coleção, a cartela de cores utilizadas também foi baseada nas cores das construções de Frank Gehry. A predominância é de cores sóbrias, como o cinza, o preto, ferrugem e o rosa claro. Da mesma forma que o arquiteto incorpora cores vibrantes às suas criações, também na coleção agregamos tonalidades mais vivas, como o azul, o roxo, o amarelo.

A disposição das cores segue uma ordem coerente às obras de Gehry. Assim como suas construções foram aos poucos ganhando pontos de cor, as peças aqui apresentadas seguem a mesma linha: a coleção começa com os tons mais contidos, e aos poucos vai recebendo tonalidades mais impactantes.

Foi realizada uma prancha referente à cartela de cor utilizada, expondo as cores da cartela Pantone contidas na coleção.

Figura 33: Prancha de Cartela de cor.



Fonte: Autor, 2016.

5.2 Croquis

Figura 34: Primeira família – Retidão.



Figura 35: Croqui 1



Figura 36: Croqui 2



Figura 37: Croqui 3



Figura 38: Croqui 4



Figura 39: Croqui 5



Figura 40: Segunda família – Fluidez.



Figura 41: Croqui 6



Figura 42: Croqui 7



Figura 43: Croqui 8



Figura 44: Croqui 9

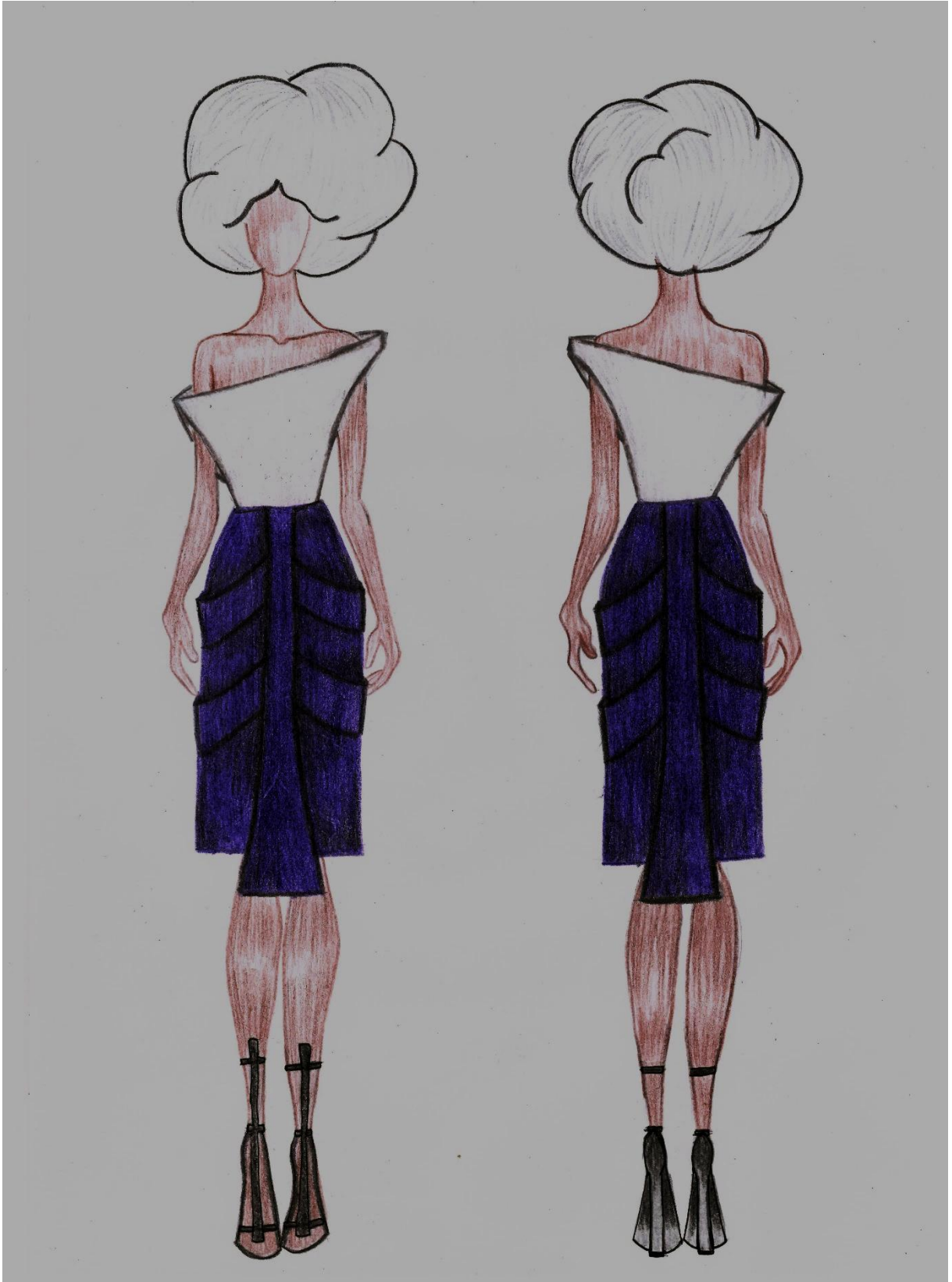


Figura 45: Croqui 10



Figura 46: Terceira família – Movimento.



COLEÇÃO

TERCEIRA FAMÍLIA
MOVIMENTO



Figura 47: Croqui 11



Figura 48: Croqui 12



Figura 49: Croqui 13



Figura 50: Croqui 14



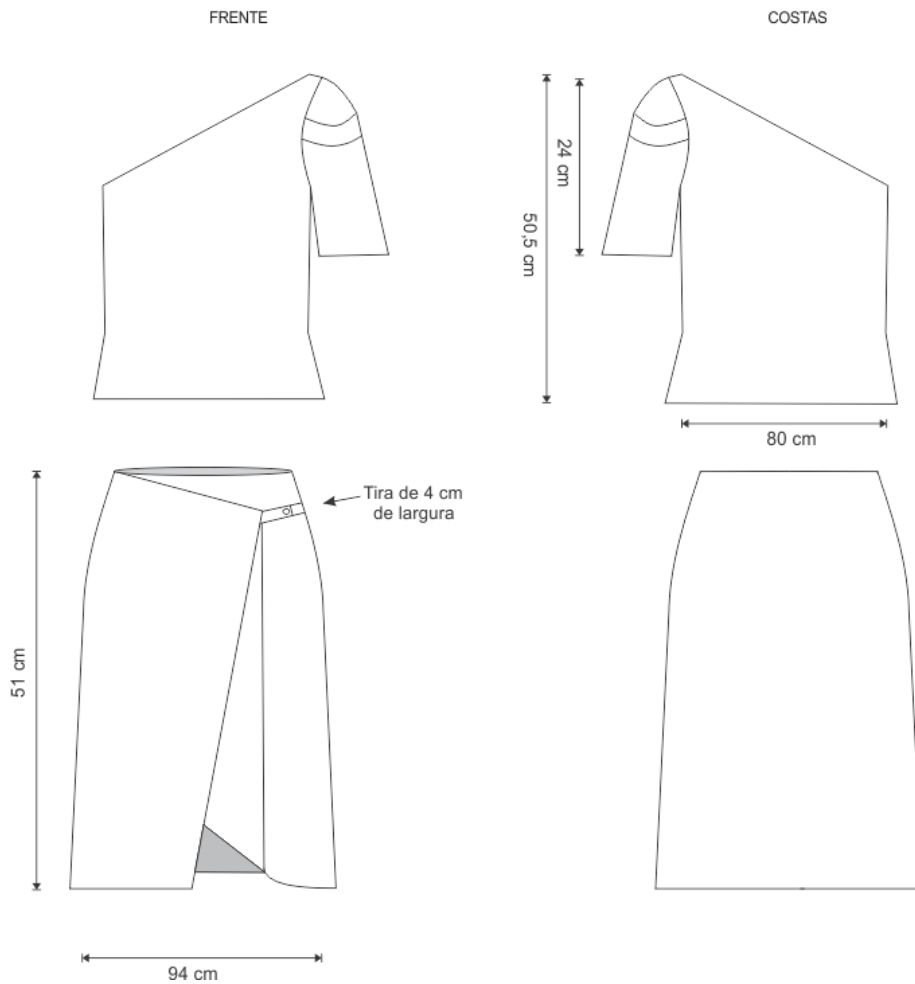
Figura 51: Croqui 15



5.3 Fichas Técnicas

Figura 49: Ficha Técnica *Look 1*

FICHA TÉCNICA	
COLEÇÃO	REF.
Vestindo a pós-modernidade de Frank Gehry	001
DESCRIÇÃO DO MODELO	DATA
Blusa de um ombro só e saia transpassada.	15/06/2017
DESCRIÇÃO DAS ESPECIFICAÇÕES	
Blusa de um ombro só com manga drapeada e saia transpassada com fechamento em zíper invisível e detalhe de botão de pressão.	



GRADE DO MODELO

PP		P		M		G		GG		XXG	
34	36	38	40	42	44	46	48	50	52	54	56
		1									

TECIDO

DESCRIÇÃO	COMPOSIÇÃO		% DE ELASTICIDADE HORIZONTAL X VERTICAL	CORES	FORNECEDOR
	RENDIMENTO				
Sarja Acetinada	35% Poliéster	3% Elastano	3%	Preto	Lojas Franklin
Lã Sintética	100% Poliéster		-	Cinza	Lojas Franklin

AVIAMENTOS

DESCRIÇÃO	COMPOSIÇÃO		CONS. PEÇA	CORES	FORNECEDOR
	RENDIMENTO				
Linha n° 120	100% Poliéster		1 un	Preto	Carretel de Linha
Linha n° 120	100% Poliéster		1 un	Cinza	Carretel de Linha
Viés 5 mm	100% Poliéster		3 m	Preto	Carretel de Linha
Zíper invisível 20 cm	Metal		1 un	Cinza	Carretel de Linha
Botão de pressão	Metal		1 un	Prata	Casa de Couro

BENEFICIAMENTOS/OBSERVAÇÕES

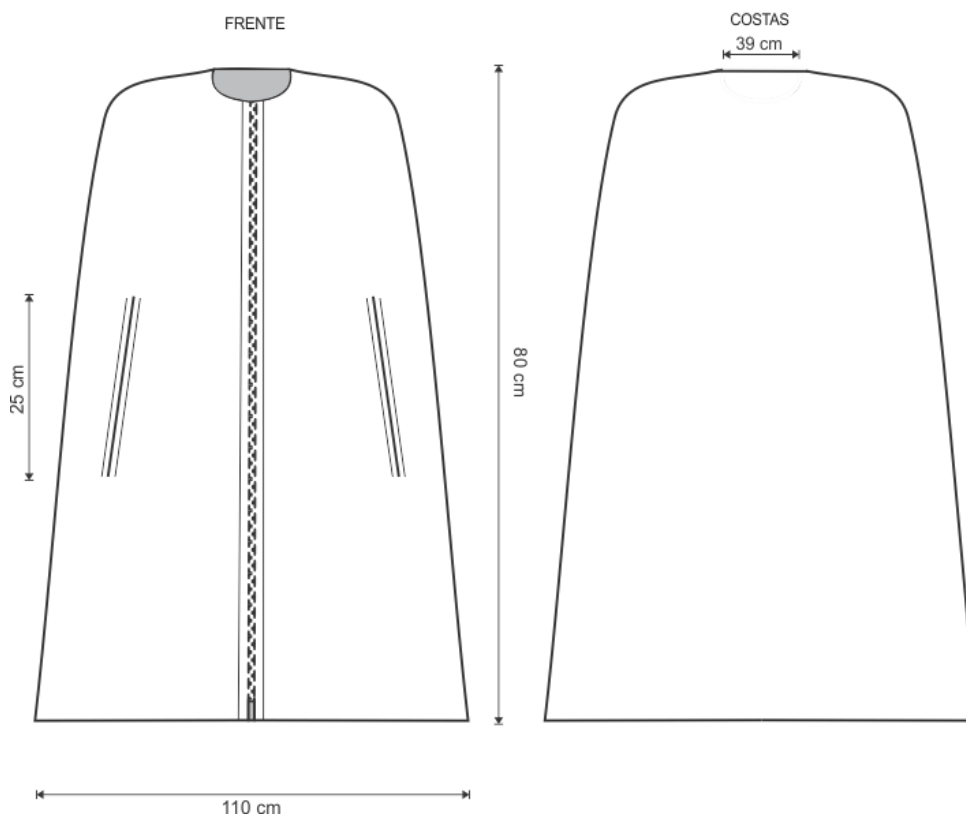
Não possui.

AMOSTRAS



Figura 50: Ficha Técnica *Look 2*

FICHA TÉCNICA	
COLEÇÃO	REF.
Vestindo a pós- modernidade de Frank Gehry.	006
DESCRIÇÃO DO MODELO	DATA
Vestido capa com zíper frontal.	15/02/2017
DESCRIÇÃO DAS ESPECIFICAÇÕES	
Vestido capa azul com zíper frontal e abertura para os braços com acabamento em viés.	



GRADE DO MODELO

PP		P		M		G		GG		XXG	
34	36	38	40	42	44	46	48	50	52	54	56
		1									

TECIDO

DESCRIÇÃO	COMPOSIÇÃO		% DE ELASTICIDADE HORIZONTAL X VERTICAL	CORES	FORNECEDOR
	RENDIMENTO				
Neoprene	94% Poliéster	6% Elastano	6%	Azul	Casa Chic

AVIAMENTOS

DESCRIÇÃO	COMPOSIÇÃO		CONS. PEÇA	CORES	FORNECEDOR
	RENDIMENTO				
Linha nº 120	100% Poliéster		1 un	Azul	Zig-Zag
Zíper destacável 80cm	Metal		1 un	Prata	Fios & Cia
Viés 5 mm					

BENEFICIAMENTOS/OBSERVAÇÕES

Não possui.

AMOSTRAS

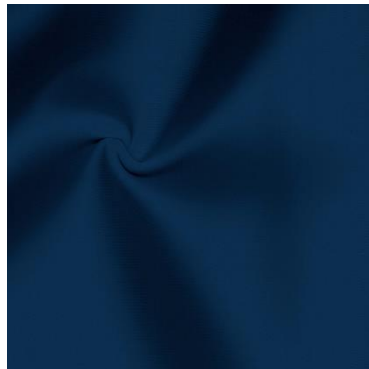
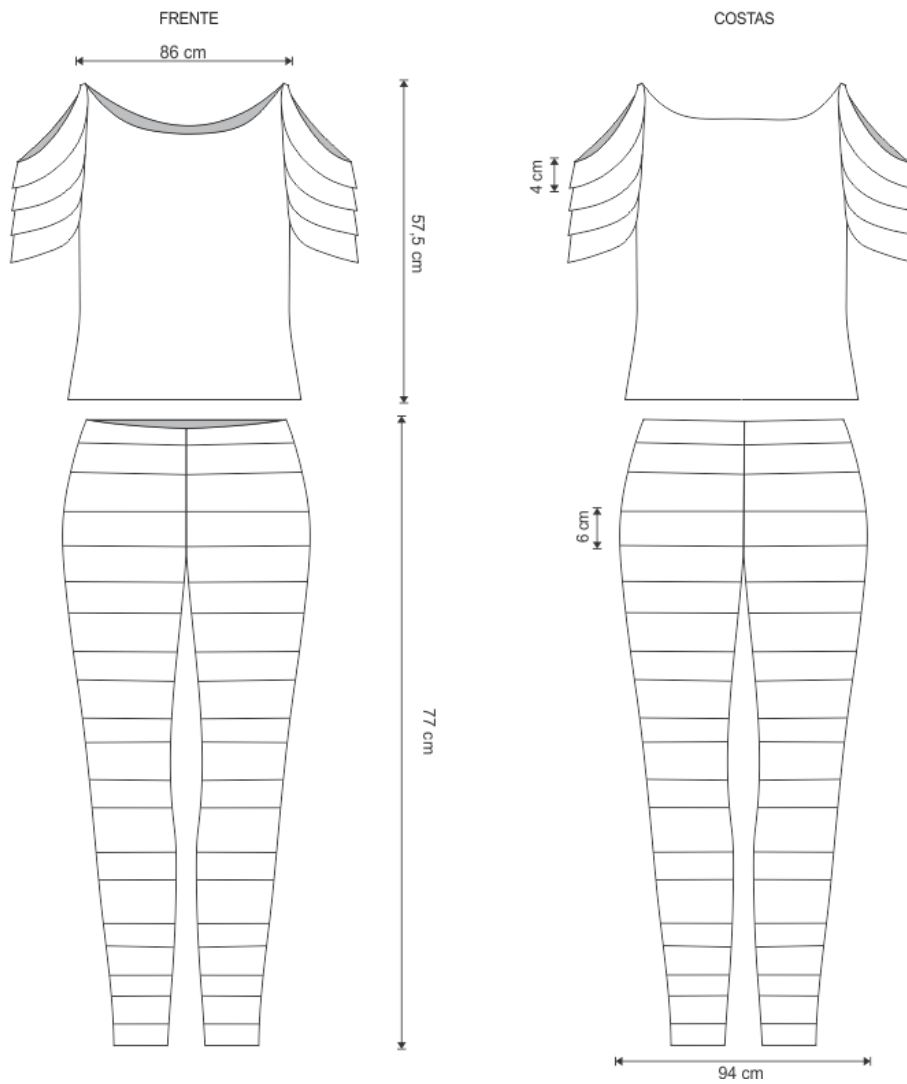


Figura 51: Ficha Técnica *Look 3*

FICHA TÉCNICA	
COLEÇÃO	REF.
Vestindo a pós-modernidade de Frank Gehry.	0012
DESCRIÇÃO DO MODELO	DATA
Blusa com mangas recortadas e calça com tiras.	15/06/2017
DESCRIÇÃO DAS ESPECIFICAÇÕES	
Blusa branca reta com tiras marrons recortadas pregadas à alça, e calça cinza modelo skinny com tiras pregadas nas pernas e fechamento em zíper invisível lateral.	



GRADE DO MODELO

PP		P		M		G		GG		XXG	
34	36	38	40	42	44	46	48	50	52	54	56
	1										

TECIDO

DESCRIÇÃO	COMPOSIÇÃO		% DE ELASTICIDADE HORIZONTAL X VERTICAL	CORES	FORNECEDOR
	RENDIMENTO				
Sarja Acetinada	35% Poliéster	3% Elastano 62% Algodão	3%	Branco	Lojas Franklin
Sarja Acetinada	35% Poliéster	3% Elastano 62% Algodão	3%	Cinza	Lojas Franklin
Crepe com textura	100% Poliéster		-	Ferrugem	Lojas Franklin

AVIAMENTOS

DESCRIÇÃO	COMPOSIÇÃO		CONS. PEÇA	CORES	FORNECEDOR
	RENDIMENTO				
Linha n° 120	100% Poliéster		1 un	Branco	Carretel de Linha
Linha n° 120	100% Poliéster		1 un	Ferrugem	Carretel de Linha
Linha n° 120	100% Poliéster		1 un	Cinza	Carretel de Linha
Zíper invisível 20cm	Metal		1un	Cinza	Carretel de Linha

BENEFICIAMENTOS/OBSERVAÇÕES

Não possui.

AMOSTRAS



6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização deste trabalho propiciou ampliar e praticar os conhecimentos da área de moda, tanto sobre processo criativo quanto modelagem. Além de possibilitar o aprofundamento em questões do campo da arquitetura.

Desde o início, o maior desafio deste trabalho era criar uma coleção inspirada nas obras de Frank Gehry de maneira menos óbvia. Para isso foi preciso um estudo da espacialidade explorada nos seus projetos, considerando formas, linhas, cores e matérias utilizados. Contudo, para facilitar o processo de criação, a coleção foi dividida em três grupos de famílias. Cada grupo explorando características intangíveis diferentes, essas apresentadas por Gehry ao longo de sua carreira.

Dessa forma tornou-se possível a produção de uma coleção que captasse suas transformações de estilo ao longo do tempo. E, principalmente, evidenciar os elementos que o caracteriza como arquiteto da pós-modernidade.

REFERÊNCIAS

ANSARI, Iman. **Sobre Arte, Urbanismo, e Gehry em LA:** uma conversa com Edwin Chan. Traduzido por: Naiane Marcon. 21 Out. 2013. Disponível em: < <http://www.archdaily.com.br/br/01-147658/sobre-arte-urbanismo-e-gehry-em-la-uma-conversa-com-edwin-chan>> Acesso em: 13 Out. 2016.

BAUDOT, François. **Moda do século.** 4 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. Tradução de: Maria Teresa Resende Costa.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Minimalismo. Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3229/minimalismo>> Acesso em: 12 Out. 2016.

FERREIRA, Bruna. **Frank Owen Gehry:** arquiteto, expressionista pós-moderno e desconstrutivista. 7 Mai. 2011. Disponível em: < <http://portalarquitetonico.com.br/frank-owen-gehry/>> Acesso em: 14 Out. 2016

FOGG, Marnie. **Tudo sobre moda.** 1 ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2013. Tradução de: Débora Chaves, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski.

Fredric Jameson - Pós-modernismo ou pós-modernidade?. Fronteiras do Pensamento. São Paulo: Okna Produções, 2011. Duração: 3m32s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nSNAhib3B_M> Acesso em: 10 Set. 2016.

GOUTHIER, Priscila. **Interatividade: moda, corpo e tecnologia: Hussein Chalayan.** Disponível em < <http://www.fumec.br/revistas/achiote/article/view/1644/1040>> Acesso em: 10 Mai 2017.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna:** uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 17.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008. Tradução de: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos CEBRAP.** São Paulo, n. 12, jun. 1985. Tradução de: Vinícius Dantas. Disponível em: < http://novosestudios.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/46/20080623_pos_modernidade.pdf > Acesso em: 9 Set. 2016.

LIMA, Raymundo. **Para entender o pós-modernismo.** *Revista Espaço Acadêmico*, São Paulo, n. 35, Abr. 2004. Disponível em: < <http://portalarquitetonico.com.br/frank-owen-gehry/>> Acesso: 15 Out. 2016.

MENDES, Valerie; HAYE, Amy de la. **A moda do século XX.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

ORTIZ, Renato. **Reflexões sobre a pós-modernidade: o exemplo da arquitetura.** Disponível em < http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_20/rbcs20_10.htm> Acesso em: 27 Mar. 2017.

PALOMO-LOVINSKI, Noël. **Os estilistas de moda mais influentes:** a história e a influência

dos eternos ícones da moda. 1 ed. São Paulo: Girassol, 2010. Tradução de: Rodrigo Popotic.

RUBINO, Silvana Barbosa. **Quando o pós-modernismo era uma provocação.** *Resenhas Online*, São Paulo, n. 20.1, Ago. 2003. Disponível em: < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/02.020/3207>> Acesso em: 10 Set. 2016.

RUCHAUD, Guilherme. **Puitt-Igoe: O mito em torno de um conjunto habitacional.** 20 dez. 2011. Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3229/minimalismo>> Acesso em: 12 Out. 2016.

STUNGO, Naomi. **Frank Gehry.** São Paulo: Cosac e Naify Edições, 2000. Tradução de: Luiz Antônio Araújo.