

Fazer como Saber: Epistemologia e Técnica na Criação Manual

Making as Knowing: Epistemology and Technique in Craft

Ulrich Lehmann

Abstract

The essay employs the orthodox canon of philosophical discourses in order to inquire into the relationship between episteme and techne. Platonic and Aristotelian postulates are used to trace the historical understandings of the connection between knowing and making in the development and execution of a craft. The metaphor of weaving—instrumental in Platonic discourse—is employed as the thread running through the discussion; this metaphor is also employed to guide the application of episteme and techne to textile production, in particular through a structural analysis of the pleated fabrics used by Mariano Fortuny and Issey Miyake.

Keywords: epistemology, technique, craft, weaving, Aristotle, Plato.

Resumo

O ensaio emprega o cânone ortodoxo dos discursos filosóficos para investigar a relação entre episteme e techne. Postulados platônicos e aristotélicos são usados para traçar os entendimentos históricos da conexão entre saber e fazer no desenvolvimento e na execução de um ofício. A metáfora da tecelagem - fundamental no discurso platônico - é empregada como fio condutor da discussão; essa metáfora também é empregada para orientar a aplicação da episteme e da techne à produção têxtil, em particular por meio de uma análise estrutural dos tecidos plissados usados por Mariano Fortuny e Issey Miyake.

Palavras-chaves: epistemologia, técnica, ofício, tecelagem, Aristóteles, Platão.

Introdução

Este texto reflete sobre a estrutura básica dos processos de trabalho dentro do ofício manual. Ele investiga os fundamentos teóricos da avaliação do “fazer” e do “saber”, e aplica essa reflexão a exemplos selecionados de tecelagem têxtil voltados à criação de vestuário, em que a tecelagem é definida tanto como base de habilidade, quanto como técnica estrutural. Os tecidos, com sua evocativa intersecção entre trama e urdidura, e seu

Ulrich Lehmann estudou filosofia, sociologia, história da arte e línguas modernas em Frankfurt am Main, Paris e Londres. Obteve o seu mestrado no Courtauld Institute of Art em 1992 e o seu doutoramento na Universidade de Essex em 1996. Trabalhou no Royal College of Art e no Victoria and Albert Museum, onde continua como Pesquisador Honorário. Juntou-se à University for the Creative Arts em 2007 como Professor Pesquisador e líder do Mestrado em Moda na UCA Rochester

caráter essencial na formação da cultura, servem como ponto de referência para as fontes contextuais empregadas no presente argumento, que se desenvolvem a partir da filosofia grega clássica. O caráter fundamental da tecelagem se torna mais específico por meio de exemplos materiais, nos quais o tecido é posteriormente tratado e processado para gerar formas culturalmente específicas, que retêm uma forte marca de sua produção técnica, ao mesmo tempo em que se impõem estruturalmente em sua disciplina, dentro das artes aplicadas.¹

Ampliando a interconexão entre o material e o conceitual, o texto analisa as maneiras pelas quais o trabalho criativo transforma o processo do fazer em um conceito em si. Esse processo pode ser separado em pelo menos duas áreas distintas: uma é estrutural e a outra é cognitiva. O aspecto estrutural reside na substituição de histórias visuais e simbolismo por um foco nas bases de conhecimento e habilidades, que são empregadas na criação de um objeto. O processo e a construção do objeto ou texto são favorecidos em relação à sua narrativa; da mesma forma, conceitos puramente formalistas (como a decoração) são considerados apenas em relação à gênese material de uma coisa. Ao apresentar a fabricação de um objeto como um conceito, entramos no debate entre episteme (episte'meme) e techne (tekhne), entre “conhecimento” e o que pode ser traduzido como “ofício” ou “arte”. Na história da filosofia, essa aparente divisão entre teoria abstrata e prática experimental tem sido, muitas vezes, apenas retórica, pois o interesse estava em descobrir relações produtivas entre a teoria e a prática, e não em separá-las em entidades cognitivas. ²Platão, por exemplo, falou do conhecimento como a base necessária para o ofício do filósofo de ensinar ou governar; para ele, a techne constitui um exemplo notável de conhecimento, de modo que ofícios como carpintaria ou tecelagem podem servir como modelos para estruturar a aquisição do pensamento filosófico.³Aristóteles discutiu a probabilidade de a techne ou o ofício existirem como uma episteme sob os auspícios da prática que está dialeticamente conectada à compreensão teórica.⁴Cada termo, portanto, forma um vínculo discursivo com o outro, com uma percepção variável sobre qual deles depende (ou, inversamente, é capaz de governar) o outro. No entanto, deve-se fazer uma distinção entre episteme e techne, a fim de considerar as principais preocupações epistemológicas: como adquirimos o conhecimento artesanal? Que condições precisam estar presentes para que

possamos conhecer? Quais são os limites do nosso conhecimento, tanto em termos práticos (fisiológicos) quanto teóricos? Partimos de uma posição de distinção entre *techne* e *episteme* e avançamos para uma fusão das duas.

Pode-se perguntar se o conhecimento precede o exercício do ofício ou da arte, ou se a experiência da prática produz conhecimento em primeiro lugar. Por outro lado, partindo da fusão da teoria e da prática e avançando para o exterior, a questão está em como a arte é expressa como conhecimento e vice-versa. Platão considerava a capacidade de explicar uma técnica ou um processo como essencial para a arte.⁵ Transmitir o conhecimento sobre a fabricação era visto como uma virtude equivalente ao ensino do discurso abstrato (teórico). É importante observar que, nesse contexto, a tecelagem e a confecção de roupas eram vistas como ofícios singularmente apropriados para evocar.⁶ A ênfase na atividade cotidiana (nos diálogos socráticos encontramos exemplos adicionais de sapataria e carpintaria, que dão a Platão a oportunidade de exaltar as virtudes dos processos táticos na aquisição de conhecimento⁷), juntamente com a noção de interconectividade que liga o têxtil ao texto, torna o ofício da tecelagem um ponto de referência particularmente rico.⁸ As páginas a seguir empregam as metáforas platônicas da tecelagem e da confecção de roupas na tentativa de universalizá-las, aplicando-as ao artesanato e à indústria moderna (na moda). Essa transposição temporal e conceitual deve nos permitir perguntar como uma técnica (ou “arte”) pode se tornar produtiva além da criação material e, assim, constituir conhecimento conceitual.⁹

O Processo

O conhecimento de um processo não implica necessariamente a percepção consciente de uma *episteme* - de como o próprio conhecimento é adquirido e construído. Se fazer é saber, não significa que todos os fabricantes “sabem” o seu ofício. Eles podem saber como produzir um resultado eficaz, econômico ou detalhado. Mas isso não significa que eles possam mudar completamente, reverter ou desconstruir sua técnica, de modo a desafiar o pensamento estabelecido sobre esse ofício. Aqui, a distinção entre trabalhos manuais, ofícios e categorias culturais é útil. Quando trabalham em um *métier* específico, por exemplo, cerâmica, tecelagem ou alfaiataria, é provável que os artesãos sigam regras e diretrizes tradicionais. Estruturas de trabalho, como aprendizes, sindicatos

e corporações, codificaram historicamente a prática em sistemas definidos de treinamento e exercício, de modo que as técnicas e o uso de materiais são repassados e o conhecimento é transmitido por meio de canais há muito tempo e tradicionalmente estabelecidos. A prática desenvolvida dessa maneira, obviamente, não favorece a inovação; somente uma ruptura deliberada permite a geração de um conhecimento genuinamente novo. Nesse momento de ruptura, o próprio ofício pode superar o trabalho manual mecânico e progredir para o conhecimento propriamente dito. Na história das artes aplicadas e industriais, mesmo em ramos das artes plásticas como a pintura acadêmica, tais desvios muitas vezes se mostraram econômica e politicamente perigosos e, portanto, permaneceram relativamente raros, mesmo que sejam habitualmente distinguidos e celebrados nas historiografias modernas. Os historiadores da ciência, em particular, têm se debruçado sobre a relevância das rupturas ou "mudanças de paradigma" (na expressão antimaterialista de Thomas Kuhn), e costumam defender um progresso de inovação gradual, por meio de experimentos de estúdio/laboratório e padrões de adaptação contínua.¹⁰ No entanto, essa "inovação" está longe de desconstruir a tecnologia para desafiar uma episteme. Em vez disso, é uma demonstração do funcionamento dos cânones científicos e técnicos. Poderíamos citar exemplos óbvios, como a primeira produção industrial de corantes de anilina, os raios X de Röntgen ou as observações de Becquerel/Curie de elementos radioativos, para enfatizar a ruptura ontológica fundamental afetada pelas "descobertas" de processos materiais. Nesses processos, os elementos de inovação estrutural e reutilização adaptativa geram um ao outro. O desafio a um ofício vindo "de fora" de seu próprio métier, por exemplo, a transferência de materiais específicos ou habilidades de trabalho da impressão têxtil para a fabricação de móveis em meados do século XVIII são uma demonstração mais persuasiva de techne como episteme. Nesses casos, o conhecimento da fabricação é comunicado não como uma tradição material, mas, ao contrário, como uma base, a partir da qual se parte para formas ou conceitos radicalmente diferentes. Outro desafio à noção de expressar a aquisição (aprendizado) da técnica como conhecimento em si - da techne como episteme - emerge do conceito de intuição. Platão e Aristóteles concordam amplamente com a posição da intuição na hierarquia formal do conhecimento. Para Platão, a intuição proporciona um apogeu epistemológico que avança na aquisição do conhecimento progressivamente por meio da imaginação, da crença e

do entendimento. A intuição (*nóēsis* ou *nous*) é a inteligência que apreende diretamente objetos permanentes de conhecimento, como a verdade, a igualdade, a beleza e o que é moralmente "bom". Assim, ela marca a capacidade da razão humana (*dianoia*) de compreender a verdadeira natureza da realidade. Em *A República*, Platão distingue "a parte do real e do inteligível que é estudada pela episteme [a ciência] da dialética como tendo maior clareza do que aquela estudada pelo que é chamado de *technai* [ciências]".¹¹ Ao contrário do que poderíamos esperar, a *techne* é descrita aqui como usando a razão (*dianoia*) e não a percepção dos sentidos em relação ao seu objeto de estudo, porque sua forma característica de análise procede de suposições e não de um primeiro princípio (*intuitivo*). Para Aristóteles, também, as virtudes intelectuais podem ser classificadas em valor epistemológico, desde o conhecimento necessário até a excelência na arte, que marca a "forma mais acabada de conhecimento"; o entendimento científico (*episteme*) difere da arte/habilidade técnica (*tekhne*), que, por sua vez, é distinta da prudência/sabedoria prática (*phronesis*), que difere da inteligência/ intuição (*nous*) e, finalmente, da sabedoria (*sophia*).¹² Nessa diferenciação, a intuição é marcada como a capacidade de apreender os primeiros princípios em contraste com a compreensão científica como a capacidade de extrair deles julgamentos necessários e universais.¹³ No primeiro livro de *A Ética a Nicômaco*, Aristóteles abre - em um diálogo crítico com a "forma do bem" de Platão - uma dimensão ética para essa aquisição de conhecimento que deve ser de responsabilidade do praticante.

Talvez se possa pensar que é melhor adquirirmos conhecimento do Bem como um meio de alcançar os bens que podem ser adquiridos e realizados na prática; porque se o tivermos como padrão, obteremos um melhor conhecimento das coisas que são boas para nós e, assim, sabendo, as obteremos. O argumento tem uma certa plausibilidade, mas parece colidir com o procedimento das ciências [práticas]; pois todas elas, embora visando a algum bem e buscando suprir sua deficiência, negligenciam o conhecimento dele. No entanto, não é razoável que todos os artesãos ignorem um auxílio tão potente e nem mesmo tentem obtê-lo.¹⁴

Para Aristóteles, então, a intuição assume um papel fundamental na formação do conhecimento ao apreender definições que não podem ser demonstradas cientificamente (logicamente). No entanto, uma aplicação desse princípio pelo artesão, empregando sua *techne*, correria o risco de

negar seu próprio fundamento ontológico. A intuição não está condicionada às origens do conhecimento, mas, como veremos, é ela mesma um “degré zéro” para a produção de formas culturais. A intuição é a base fundamental a partir da qual as habilidades e técnicas podem ser transferidas, tanto verticalmente dentro de um ofício quanto horizontalmente entre diferentes ofícios, mantendo a consciência da dimensão ética desse processo. Ela pode ser considerada como uma vontade compartilhada de uma expressão “estética” essencial.¹⁵

A intuição nos processos técnicos pode, é claro, ser espontânea e subjetiva. Portanto, às vezes, ela tem sido alinhada com um entendimento de “arte”, que é a busca pela originalidade em vez da perfeição técnica.¹⁶ É uma questão de debate determinar se a separação dos dois é um conceito modernista. Historicamente, a originalidade era vista como fundamentada no domínio de uma base de habilidades - como, por exemplo, nas “obras-primas” que documentam o progresso do status de trabalhador para o de mestre. Entretanto, a originalidade subjetiva associada à reflexão estrutural sobre uma episteme deve ser diferenciada da inovação técnica e material da techne. Nesse contexto, o contraste entre a intuição, a observação científica e a experimentação continua sendo muito significativo até hoje.

O posicionamento antitético de techne e episteme surge porque o exercício mecânico de gestos e movimentos, pelo qual a techne é transformada em mera técnica, é adquirido por meio de uma longa prática. Somente uma investigação consciente da estrutura do fazer durante essa rotina pode levar à sua compreensão analítica. Essa análise pode assumir formas radicais. Pode ser uma divisão estrutural de gestos e movimentos para tornar o trabalho manual mais eficiente em termos de tempo, como no taylorismo. Nesse caso, a divisão da techne em componentes discretos não é feita para construir uma nova episteme, mas sim para reconstruir um procedimento existente de modo que ele se torne mais econômico dentro da estrutura de trabalho capitalista. Além disso, uma nova episteme resultante da techne pode ser socialmente benéfica quando facilita as condições de trabalho ou alinha as redes de distribuição para economizar energia. Por outro lado, a inovação pode ser uma reversão dos processos existentes para criticar as tradições estabelecidas, por exemplo, quando um designer usa tiras de couro finas e quadradas para tecer o tecido de um terno, como no caso de um trabalho recente de Carol Christian Poell.¹⁷ Isso

envolve reconsiderar a estrutura dos processos de trabalho como base para a inovação do design. Nesses casos, o pensamento conceitual emerge de uma análise da *techne* existente.

Para explorar brevemente as distinções acima entre intuição e a reversão conceitual das práticas de trabalho e a pesquisa resultante sobre inovação estrutural, alguns exemplos do tratamento de fibras e tecidos podem ser úteis. Desde 1988, Issey Miyake usa tecidos feitos com fios de poliéster de alta qualidade em suas coleções “Pleats Please”.¹⁸ Esses tecidos são cortados e costurados juntos como padrões que são duas vezes e meia a três vezes maiores do que a peça final. O material é dobrado, passado a ferro e costurado para criar linhas retas. Em seguida, ele é colocado entre duas camadas de papéis que, sob uma prensa térmica, o dão forma. As roupas surgem com uma textura de superfície específica e com pregas permanentes, que são direcionadas de modo a permitir movimentos verticais, horizontais ou diagonais específicos para os tecidos e proporcionar-lhes flexibilidade concreta. Elas criam um espaço ao redor do corpo no qual os movimentos são contidos; um gesto específico pode estar vinculado à carapaça do tecido ou contrastar com ela, como, por exemplo, quando o passo à frente de uma usuária resulta no balanço vertical de um vestido por meio de uma série de aros dentro do tecido que se elevam da bainha até a linha do busto.

Na genealogia da moda, o tipo de plissado de Miyake remete aos experimentos materiais do designer espanhol Mariano Fortuny y Madrazo. Em 1906-1907, junto com sua esposa Henriette Negrin, Fortuny desenvolveu uma técnica de prensagem de sedas intrincadamente fiadas e multifilamentadas, aquecidas e umedecidas com vapor de água, sobre rolos de porcelana e estênceis de papelão para impregná-las com dobras verticais irregulares.¹⁹ Os tecidos resultantes produziam uma estrutura de superfície linear semelhante a colunas gregas. Eles foram adaptados em vestidos, coletivamente intitulados “Delphos”, aludindo à cultura da antiguidade clássica, representada por vestimentas como os peplos e chitons, as túnicas soltas da Grécia, que eram ajustadas por dobras e pregas. Fortuny adotou um estilo de pintura baseado na elaboração subjetiva da moda, com o objetivo de criar uma impressão decorativa em vez de uma solução pragmática de design. No entanto, o desenvolvimento meticoloso do método de impressão e sua aplicação prática à mão nas sedas fiadas

destacam o trabalho técnico contido nos vestidos, não apenas seu estilo ou referências históricas.

As abordagens de Miyake e Fortuny imbuem a trama com uma estrutura para proporcionar uma redefinição espacial do corpo. Nesse contexto, a técnica de Fortuny pode ser considerada uma impressão intuitiva em uma superfície - uma analogia tridimensional, talvez, às pinturas de gênero do século XIX de seu pai, Mariano Fortuny, em que a superfície da tela era coberta por pinceladas subjetivas de acordo com convenções técnicas estabelecidas. Fortuny criou um efeito de superfície que permitiu um alongamento fluido, mas direcional, da forma feminina ao longo de linhas verticais. Assim, ele se referiu ao paralelo entre coluna e corpo que serviu como episteme para a pesquisa proporcional na arquitetura clássica.²⁰ Fortuny primeiro preparou o tecido e personalizou a trama para projetar a forma da roupa e a confecção - por meio de um processo artesanal e principalmente personalizado pelo "artista/designer" e sua esposa -, orientando uma perspectiva estética que posteriormente transformou o conceito da moda.

Em contraste, Miyake cria a peça de roupa primeiro como um objeto (expandido) e depois a remodela por meio de um dispositivo de estruturação para ajustá-la ao usuário. Aqui, a integridade do vestuário tem uma marca de determinismo tecnológico, pois o advento de certas fibras sintéticas e o desenvolvimento de prensas de tecido industrializadas permitem uma progressão teleológica.²¹ Esses tecidos podem ser usados por qualquer pessoa e são "personalizados" de acordo com o tamanho e o movimento do usuário,²² em vez de depender diretamente da estetização localizada e do estilo sazonal. Como consequência, a linha "Pleats Please" tem sido notavelmente consistente por mais de duas décadas e tem ostensivamente "reciclado" seus próprios designs anteriores.²³ Fortuny e Miyake empregaram a mão na confecção e ambos obtiveram resultados comparáveis em termos de superfícies visuais e associações espaciais, mas o fato de Miyake inverter o processo, preparando a trama antes de costurar a roupa, aloca o conceito no domínio da epistemologia.²⁴ O processo de conhecimento - nesse caso, a metodologia de estágios sucessivos (esboço, folha de especificações, padrão, etc.) dentro da transformação de fibras têxteis em roupas da moda - é radicalmente alterado para um visual de superfície inovador. O desenvolvimento conceitual aqui precede a intuição

e a *techne*, mesmo enquanto prática de trabalho estabelecida, e fornece o ponto de partida para novos designs.

O Fazer

Pode-se argumentar que a essência do fazer está na criação (da vida). Há uma dimensão ontológica distinta no fazer, já que implica o surgimento do novo, de algo que é completo, a partir de componentes separados, muitas vezes disjuntivos e opostos. Platão, em muitos de seus diálogos, tomou o ofício de tecer como uma metáfora ontológica, além de usá-lo para uma análise mais específica do próprio conhecimento.²⁵ Além da produção material distinta da lã e da qualidade fenomenológica dos tecidos que criaram o caráter persuasivo dessa metáfora para os contemporâneos de Platão, em primeiro lugar, o significado da tecelagem estava, para o filósofo, na interseção de dois fios, a urdidura e a trama, que correm em ângulo reto um em relação ao outro, indo em direções diferentes, mas se conectando para formar um todo substancial e flexível. Platão equiparou a trama com o flexível e o feminino e a urdidura que a atravessa com o masculino: uma óbvia metáfora sociosexual.²⁶ Uma variante dessa analogia entre sistemas artesanais e epistemológicos é o “fuso da necessidade” de Platão em *A República*, em que o mecanismo de funcionamento do fuso é usado para ilustrar a revolução dos corpos celestes em anéis.²⁷ Mais uma vez, não é apenas a familiaridade contemporânea do objeto, mas o caráter essencialista e universal da habilidade de processar a lã que confere potência à analogia.

O emparelhamento do feminino e do masculino é ontológico, pois sua relação sexual sugere o nascimento de uma nova vida. De forma análoga, pode-se dizer que a trama de tecidos está na origem da cultura (tanto quanto a cerâmica e a metalurgia, talvez), pois garante a produção de objetos que fornecem cobertura para a pele, abrigo para o corpo e distinção dentro dos discursos sociais. O arquiteto Gottfried Semper escreveu em seu trabalho pioneiro sobre a evolução do estilo (1860) sobre a tecelagem como a base dos esforços humanos para construir a civilização.²⁸ Para ele, a arquitetura tem suas origens na tecelagem. Desde o entrelaçamento de galhos para criar cabanas até a alvenaria moderna, o princípio estrutural e visual da tecelagem mantém uma presença visual e

estrutural constante. Essa transferência de uma técnica para outra, de um *métier* (têxtil ou cestaria) para outro (construção de casas e arquitetura), permitiu, por sua vez, a proclamação da *techne* como *episteme*. Conforme discutido acima, essa transferência aumenta a consciência de diferenças e relações estruturais essenciais que vão muito além do exercício tradicional do próprio ofício. No entanto, em *Semper*, a presença discursiva da notação na tecelagem e o caráter processual do ofício acrescentaram a sociabilidade e as formas de comunicação comunitária por meio da prática ao significado evolutivo desse ofício específico. Assim, para Platão, *Semper* e outros²⁹, o conhecimento material detalhado cria o potencial para elevar o artesanato a uma *episteme*, ou seja, a um sistema epistemológico no qual as metáforas materiais são abstraídas como teoremas para a existência social e cultural. Isso demonstra, por sua vez, que a tentativa de metaforizar ofícios como cardar, tecer e confeccionar roupas, conforme levada à modernidade, ocorre não apenas por causa das tradições dos discursos filosóficos clássicos e da literatura, mas por causa do potencial inerente à conceituação de técnicas como processos e sistemas de pensamento.

A união de trama e urdidura como direções opostas de fios (de pensamento) para formar o (conceito do) todo pode, de fato, ser vinculada a modelos discursivos.³⁰ A tensão inerente às visões opostas torna-se produtiva na criação de um tecido - leia-se: discurso - que é flexível, porém consistente. O produto final, a conclusão do discurso, aparece como um composto que funciona por meio da força de seu entrelaçamento, mas mantém os componentes opostos que foram usados em seu processo de criação. A trama e a urdidura permanecem identificáveis, mas não podem ser desvendadas sem destruir o discurso. Aqui, é possível traçar um progresso histórico que leva dos diálogos platônicos, que formal e epistemologicamente enfatizam a existência de dois (ou mais) argumentos e modos de falar para gerar o discurso completo - implicitamente harmônico - à dialética hegeliana e marxista, em que a síntese contém os elementos opostos como princípio construtivo, indicando que o discurso funciona apenas no alinhamento da tese com a antítese.³¹ Inversamente, isso implica que a dependência mútua entre a trama e a urdidura é necessária para resistir à separação ou à desconstrução do discurso. Devido às forças direcionais separadas dos dois fios que são tecidos juntos, a tensão sobre um tecido em uma direção é contrabalançada pela força que se estende

perpendicularmente em relação a ela. Especialmente quando cortado no viés, um tecido retém a tensão essencial de sua construção trançada e, nesse caso, ele até mesmo obtém potencial criativo a partir dela.

Na década de 1920, os tecelões de seda da Lyonnaise Bianchini-Férier produziram, em teares especialmente ampliados, rolos extensos de *crepe de chine* para a modista Madeleine Vionnet usar em seus complexos cortes de padronagem. As novas câmaras de tingimento desenvolvidas em Lyon no início daquela década também permitiram que os fios torcidos, como o crepe, pudessem ser tingidos com objetos, evitando a antiga desvantagem de desenrolar os fios que só podiam ser tingidos antes da tecelagem. Para Vionnet, isso permitiu o emparelhamento de fios torcidos no sentido horário e anti-horário (S/Z)³² para seus famosos cortes em viés, equilibrando assim a respectiva flexibilidade da urdidura e da trama da seda. Essa inovação e o aumento do potencial material foram transpostos para designs com faixas ampliadas de crepe de seda, em cores contrastantes e padrões pressionados em direções opostas, que se entrelaçavam de modo a representar a base material da trama e da urdidura no fio original. A *techne* é aqui mediada pela intuição como conhecimento sobre os primeiros princípios (de produção). Esses designs não funcionam como simples ilustrações de uma técnica, mas têm uma fenomenologia rigorosa em sua base: o tecido de um vestido de 1921, por exemplo, foi cortado em linha reta e depois disposto em quatro painéis retangulares sobrepostos. Esses grandes painéis são enrolados ao redor da usuária e as costuras que unem os painéis em pares, embora retas em si, são colocadas na diagonal para acompanhar os movimentos da figura. O corte geral é simétrico, mas, acentuado por um cinto que conecta a seção solta de uma metade do design, parece assimétrico, criando assim uma dinâmica baseada em um movimento em espiral ao redor do corpo.³³

Traçando um paralelo entre o exemplo acima de Vionnet/Bianchini-Férier e um modelo discursivo, podemos dizer que um discurso se torna maximamente dialético e, portanto, mais forte, quando o fio argumentativo que sustenta a tese é atravessado em uma direção antitética, unindo-o ao levantar cada fio e passar por baixo dele. A força do discurso está localizada em toda e qualquer interseção de tese e antítese, onde um fio (discursivo) é carregado e definido por seu oposto. Enquanto Hegel, baseando-se nos diálogos platônicos e refutando o absolutismo da lógica Aristotélica, buscaria uma síntese que emergisse da oposição dos discursos, enfatizando mais a

noção do todo do que a do composto que ressalta elementos separados³⁴, a percepção de Marx da dialética é determinada pela manutenção do conflito como força criativa e persuasiva que existe de forma destrutiva e (com menos frequência, infelizmente) construtiva ao longo da história para gerar movimento social.

Essa mudança de tecer fios juntos tecnicamente para uma episteme marcada pela dialética também rebate qualquer acusação de formalismo que possa ser levantada contra a analogia do discurso e do tecido. Não se trata de equiparar a tecelagem a uma forma dialética de argumentação, mas sim de traçar o caminho da aproximação formal em direção ao sistema epistemológico.³⁵ A tecelagem não deve ser considerada no presente contexto como uma construção simples e análoga a um discurso sociopolítico ou de gênero, mas como um exemplo para apresentar techne como episteme, fazer como saber. A consciência do simples entrelaçamento de fios pode servir perfeitamente para elucidar a relação sexual feminina e masculina, mas, significativamente, é a compreensão da tecelagem como um princípio estrutural que permite uma visão que vai da técnica e do método ao modo de conhecimento, a uma investigação sobre os limites do conhecimento, que em Platão, Hegel e Marx, com ênfases diferentes, torna-se uma extensão do tecido (social) em direção a um objeto projetado, como um manto ou casaco.³⁶ Seu caráter material leva a uma leitura materialista da criação. A maneira pela qual o tecido e a roupa são produzidos reflete uma forma de pensar. O fazer gera o saber.

O Saber

Persistindo no tema do fazer como saber, podemos perguntar: a construção de uma peça de roupa pode contribuir para a leitura epistemológica da tecelagem? Quando a peça de roupa é colocada no suporte a partir de um pedaço extenso de tecido, sem o uso de moldes e com apenas uma intervenção limitada de costuras ou pences, pode-se dizer que a integridade da tecelagem é mantida. A episteme do artesanato é preservada, e uma base epistemológica sustenta a subsequente transformação do tecido em uma peça de roupa. Por outro lado, a intervenção estrutural extensa por meio do corte de uma modelagem plana e da montagem subsequente não apenas distancia a peça de roupa da forma corporal que deve ocupá-la, mas também a remove da integridade

da episteme da tecelagem. No último caso, a confecção do vestuário parece ter o potencial de criar uma episteme separada, um conhecimento distinto sobre o fazer, baseado somente nos processos de corte e alfaiataria. Aqui, um conhecimento sobre a confecção informa um segundo.

Essa observação ajuda a entender os princípios de design que proclamam tanto uma conexão estreita com a figura humana quanto a inovação construtiva. Esses designs são baseados em drapeados e no corte em viés, como tentativas de demonstrar princípios materiais básicos como características constituintes que fogem da dependência de detalhes ou ornamentação. Nesses exemplos - construindo uma tipologia de vestuário em vez de constituir um movimento histórico na moda -, a pureza da superfície é mantida para destacar os princípios do fazer. A consciência da modelagem do corpo por meio de processos específicos de drapeado e construção é evidenciada na superfície do vestido, e o conhecimento de como fazer é, portanto, comunicado do estilista ao costureiro, do usuário ao observador.

Na história ocidental, existe um paralelo cultural fortemente construído entre a base da investigação teórica, da investigação epistemológica na filosofia grega na época de Platão e Aristóteles, e as vestimentas da antiguidade grega como traje original. O conhecimento - episteme - e a habilidade de construção de roupas - techné - coincidem em uma origem histórica (reconhecidamente bastante ampla). As roupas da antiguidade grega eram drapeadas ou, pelo menos, tinham o caráter de serem drapeadas. Idealmente, o peplo ou chiton usava um tubo de tecido, cuja metade superior era dobrada para baixo e colocada em volta da cintura, sobre o peito e fixada nos ombros. O formato do corpo, como Hegel também observou em relação à escultura clássica, determina o formato da roupa, e as intervenções de alfaiataria permanecem mínimas.³⁷ Na história do vestuário do Ocidente, sempre que um discurso pronunciava um retorno às "virtudes cívicas" da polis grega (por mais dependentes de divisões sociais institucionalizadas - como a escravidão - que elas se revelassem) e um apelo a alguma forma de "democracia", geralmente havia uma remodelação simultânea dos estilos de vestuário grego (ou romano). Os exemplos a serem citados nesse contexto são a moda neoclássica do final do século XVIII, coincidente com a emancipação burguesa emergente que levaria a revoluções na Europa,³⁸ e o "retour à l'ordre" da década de 1930,

que encontrou um paralelo igualmente claro na política daquela década. Em ambos os casos, a ligação entre o discurso e o vestuário foi especialmente acentuada na França. Tanto os artistas quanto os reformadores do vestuário elogiavam os trajes gregos e romanos por seu senso de propósito moral, que poderia neutralizar o excesso cultural e as ameaças políticas da época. Portanto, era intuitivo que o corte enviesado que foi defendido nas décadas de 1920 e 1930 por algumas modistas parisienses trazia uma aproximação estilística do traje grego.³⁹ O drapeado complexo desses tecidos, trançados e plissados em tons puros, foi empregado para enfatizar sua origem material na trama. O conhecimento sobre tecidos e roupas foi expresso em uma demonstração de técnicas de confecção. A techne foi pronunciada, dentro do período limitado desse exemplo histórico, como uma episteme para a construção de roupas. Uma lógica cultural, portanto, parecia exigir a referência à vestimenta da antiguidade, uma representação material do paralelo entre a tecelagem e o poder de Estado que Platão havia indicado.

Há uma sequência de fotografias do final da década de 1980 em que um estilista contemporâneo, Azzedine Alaïa, tenta decodificar a linguagem da modelagem contida nos designs de Vionnet de 1935, que transpôs a estética da antiguidade grega para a alta costura contemporânea.⁴⁰ O designer primeiro vê a peça como um objeto histórico armazenado como um rolo de tecido em um museu. Ele precisa desembrulhar a étoffe plissada em tom creme⁴¹ e usar um manequim para experimentar várias maneiras de usar a forma do corpo para dar volume e significado ao tecido. Somente depois de algumas horas de testes é que o “vestido” se assenta adequadamente no manequim. Nesse momento, o observador se depara com uma inversão do processo anterior. O tecido agora dá significado ao “corpo”, enquanto antes era completamente abstrato. O processo de confecção permite que Alaïa, e implicitamente o observador, conheça o design, entenda sua forma estética e, portanto, uma vez que estamos lidando com o discurso exclusivamente estetizado da alta-costura, aprecie sua função em uma indústria cultural.

Ainda há questões a serem exploradas: se o conhecimento é expresso por meio da prática criativa - alfaiataria ou modelagem tridimensional, como no exemplo acima - ou seja, se uma episteme é criada por meio da techne, como a originalidade conceitual é produzida? Pode-se afirmar que as novas tecnologias ou o uso de novos materiais vêm da prática de fazer e criar? Ou

eles são produzidos por meio de experimentos teóricos? Existe uma arte tão mecânica que requer apenas quantidades mínimas de conhecimento, e a episteme como pensamento puramente teórico pode ser expressa adequadamente por meio da fabricação de um objeto? Por si só, isso se torna uma questão epistemológica: será que realmente aprendemos sobre um objeto, "o conhecemos", por meio da compreensão de como ele é feito?

Conclusão

Esse argumento troca a preocupação principal com as narrativas visuais e o simbolismo pela base de conhecimento e habilidade que é empregada para criar um objeto. O contexto não é o ambiente em que o objeto nasceu, mas sim sua gênese intelectual ou, mais significativamente, sua gênese material. Essa não é uma questão de simplesmente colocar a técnica em primeiro plano, mas exige uma metodologia que eleve a criação de um objeto como constituinte de sua forma essencial.

Historicamente, uma tendência significativa nas artes aplicadas e industriais tem sido a visualização direta de materiais e tecnologias. Uma invenção tecnológica traria consigo uma tentativa de encontrar uma forma que representasse materialmente a invenção da maneira mais apropriada. Certos materiais ou métodos de trabalho exigiam aparências correspondentes. A "verdade em relação ao material" tornou-se um princípio para os artistas aplicados que buscavam combinar a parte externa de um objeto com o material de que ele era feito, bem como seu funcionamento interno. Isso, por sua vez, implicava uma integridade e honestidade em relação a uma coisa - na verdade, uma ordem para não esconder suas características atrás de uma máscara historicizada ou estetizada. Polemicamente, os modernistas declarariam que a ornamentação era um "crime", embora o famoso ditado de Loos deva ser contextualizado como sendo o gerente de um tipo específico de arquitetura que era certamente decorativa, se não ornamental.⁴²

Quando os aspectos processuais de um design se tornam características integrais do objeto, esse discurso essencial usurpa qualquer narrativa visual ou plástica. A criação é o conhecimento dos princípios subjacentes, uma consciência íntima da base da criação, nada menos que isso. Isso apresenta outro problema epistemológico. Como o estudo

Tradução
Ulrich Lehmann

do conhecimento, a epistemologia se preocupa com as condições de sua origem, com sua estrutura e seus limites. Ao criar um objeto, cria-se conhecimento: conhecimento sobre materiais e técnicas e, muitas vezes, também conhecimento sobre distribuição e consumo. Como, então, um objeto, especialmente aquele em que o artesanato articula o processo de criação, constitui condições de conhecimento, bem como o próprio conhecimento? Se fazer é saber, sua base condicional pode ser separada e avaliada de forma independente? As técnicas de artesanato, as estruturas comunitárias dos artesãos, a sociabilidade do artesanato e o consumo de formas artesanais devem ser vistos como condições para a geração do conhecimento? Aristóteles escreve em *A Ética a Nicômaco*:

O conhecimento científico [episteme] é um modo de concepção que lida com universais e coisas que são necessárias; e as verdades demonstradas e todo o conhecimento científico (já que isso envolve raciocínio) são derivados dos primeiros princípios. Consequentemente, os primeiros princípios dos quais as verdades científicas são derivadas não podem ser alcançados pela ciência; nem são apreendidos pela arte ou pela prudência. Para ser uma questão de conhecimento científico, uma verdade deve ser demonstrada por dedução de outras verdades, enquanto a Arte e a Prudência se preocupam apenas com coisas que admitem variação.⁴³

Considerando o papel fundamental que a intuição desempenhou para Platão e Aristóteles (que adotou o termo “primeiro princípio” de seu tutor), a episteme deve ser obtida por meio de uma abstração do conhecimento de suas condições. Mas será que essa visão isola o princípio do fazer-como-saber como um formalismo intelectual? E isso, por sua vez, torna o fazer como um conceito uma noção finita? No ofício da tecelagem, o “raciocínio” no uso de técnicas específicas (apreensão do conhecimento científico, até certo ponto) pode se tornar a condição do fazer que leva à mudança conceitual. Uma trama têxtil que veste o corpo humano em uma forma específica altera a percepção e, no caso do “Pleats Please” de Miyake, começa a mudar o ritmo da moda por meio da permanência de seu discurso. Em um nível socioeconômico, as roupas de Miyake estão

Tradução
Ulrich Lehmann

sujeitas às preferências estilísticas persistentes dos consumidores, que são influenciados pelas estratégias de marketing e pela lealdade declarada a uma marca, mas seu trabalho também tem um significado duradouro ao alterar a percepção de como os vestidos são usados; uma mudança que foi criada inicialmente pela maneira como o tecido foi trançado. Uma investigação exclusiva sobre a técnica pode deixar narrativas e significados simbólicos perdidos; mas, dialeticamente, pode cumprir uma função auxiliar necessária para completar a leitura de um objeto e, assim, aproximar o conhecimento sobre seus princípios reais (ou primeiros).

Notas

1. Sou grato pelos comentários e sugestões de Peter Adamson (King's College, Londres) e Victoria Mitchell (NUCA, Norwich) na preparação deste ensaio para publicação.
2. Isso já está sinalizado no sentido cumulativo de Aristóteles da episteme cobrindo tanto a filosofia "teórica" quanto "prática": matemática e metafísica (episteme *theoretike*) e ética e política (episteme *praktike*). Veja Olav Eikeland, *The Ways of Aristotle: Aristotelian Phronesis, Aristotelian Philosophy of Dialogue, and Action Research* (Berne:Lang, 2008), pp. 81–92 e 299–326.
3. Nos diálogos platônicos, *techne* e *episteme* parecem, às vezes, quase intercambiáveis, apesar de seu significado poder ser diferenciado em respectivos contextos. Richard D. Parry, em seu livro *Plato's Craft of Justice* (Albany, NY: State University of New York Press, 1996), lista um número de exemplos em Cármenes (165c-d). Sócrates diz que a medicina, i.e. o ofício do médico (*iatrike techne*) é o conhecimento (*episteme*) da saúde da mesma forma que a arquitetura é a ciência da construção. Em Eutidemo (281a), Sócrates diz que o que guia o uso correto de materiais na carpintaria é o conhecimento da carpintaria (*techtonike episteme*). Em *Íon* (532c), Sócrates diz "que não da arte e do conhecimento vem seu poder de falar acerca de Homero", e em *Protágoras* (356d-e), ele se refere a medição tanto como um ofício quanto um tipo de conhecimento - referências são dadas a edição padrão de *Plato's Complete Works* de Henricus Stephanus com J. Serranus (Paris, 1578); citações aqui de *The Collected Dialogues of Plato*, eds. E. Hamilton e H. Cairns (Princeton: Princeton University Press, 1973 [1961]), pp. 111, 394–95, 218 e 347. Pode-se acrescentar aqui a crítica de Platão à retórica contemporânea em *Fedro*, onde ele discute *techne* como *episteme* em conjunção com técnica aplicada; veja *Plato's Phaedrus*, trad. e com uma introdução e comentário por R. Hackforth (Cambridge: Cambridge University Press, 1972), p. 138ff.
4. A concepção de ética de Aristóteles é baseada em grande parte na dialética platônica da *techne* enquanto ciência teórica e prática. No sexto livro de *Ética a Nicômaco*, Aristóteles distingue a arte do conhecimento científico (livro VI, vi.1–vii.2) e separa a criação de algo (*poieton*) da ação (*praktikon*). No entanto, ele estabelece o argumento diferenciando entre criar e fazer dentro da *techne*: "Toda Arte [techne] lida com trazer algo à existência; e seguir uma arte significa estudar como trazer à existência algo que pode ou não existir, e cuja causa eficiente está no criador e não nas coisas criadas; porque a Arte não lida com coisas que existem ou vêm a existir por necessidade, ou de acordo com a natureza, uma vez que estas têm sua causa eficiente em si mesmas. Mas, como fazer e criar são distintos, segue-se que a Arte, estando preocupada em criar, não está preocupada em fazer" (livro VI, iv.4–5); Aristóteles, *The Nicomachean Ethics*, trad. H. Rackham (London and New York: Heinemann/Putnam's Sons, 1924), pp. 341 e 335.

Recentemente, Tim Ingold discutiu a criação (em ofícios como a carpintaria) através de uma reversão crítica do modelo aristotélico da criação hilemórfica - um agente com um projeto em mente impõe forma (morphe) à matéria (hyle) - em favor da deriva processual da "dar-forma". Ver Tim Ingold, "The Textility of Making," *Cambridge Journal of Economics* 34(1): 91–102, aqui p. 92. O mesmo autor também destaca a fundamentalidade da tecelagem na formação cultural: Tim Ingold, "Making Culture and Weaving the World," in: Paul Graves-Brown (ed.), *Matter, Materiality and Modern Culture* (London and New York: Routledge, 2000), pp. 50–71.

5. Uma instância em que Platão sustenta esta equação é conectando a tecelagem à habilidade e astúcia do estadista. Neste exemplo, as noções de conectividade e parentesco entre cidadãos apontam para a significância estrutural do entrelaçamento entre urdidura e trama também para a criação de um tecido social. Ver Eve Browning Cole, "Weaving and Practical Politics in Plato's Statesman," *The Southern Journal of Philosophy* 21(2): 195–208, aqui esp. pp. 201–205.
6. Platão, *The Statesman* (281–84), in: Plato, *Parmenides, Theaitetos, Sophist, Statesman*, trad. com introdução de John Warrington (London and New York: Dent/Dutton, 1961), pp. 258–62.
7. Jean-Pierre Vernant, em seu volume *Mythe et penseé chez les grecs: Études de psychologie historique* (segunda edição, Paris: Maspero, 1966), discute na Parte Quatro, "Work and Technological Thought," a estrutura e significância política do trabalho artesanal; sobre isso, com ênfase na techne, ver pp. 191–59, 203–17, and 222–25; no nível do pensamento artesanal, com particular referência a Platão e Aristóteles, ver pp. 227–47.
Há uma tradução para o inglês: *Myth and Thought Among the Greeks* (Brooklyn, NY: Zone Books, 2006), que é baseada na reedição francesa de 1985 do texto de Vernant, ver em pp. 271–73, 282–92, 295–98 e Capítulo 13, pp. 299–318.
8. Para uma análise da conexão entre linguagem e tecelagem, ver: Victoria Mitchell, "Textiles, Text and Techne" in: Tanya Harrod (ed.), *Obscure Objects of Desire: Reviewing the Crafts in the Twentieth Century* (London: Crafts Council, 1997), pp. 324–32.
9. Veja a este respeito a divisão (e subdivisão) de Platão da techne em um ramo "aquisitivo" e um "ramo produtivo"; *The Sophist* (265–67), in *Plato, Parmenides, Theaitetos, Sophist, Statesman*, pp. 220–23.
10. Veja, por exemplo, o recente trabalho interdisciplinar de Pamela H. Smith, *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution* (Chicago: University of Chicago Press, 2006); e também a história econômica clássica de Abbot Payson Usher, *A History of Mechanical Inventions* (Boston: Beacon Press, 1959 [1929]); a história cultural de Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben: Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte* (Berlin: Wagenbach, 1992); e o trabalho historiográfico de John Staudenmaier, *Technology's Storytellers: Reweaving the Human Fabric* (Cambridge, MA: MIT Press, 1985).
11. Platão, *A República* (511c), p. 315.
12. *The Ethics of Aristotle: The Nicomachean Ethics*, trad. J. A. K. Thomson, rev. e notas de H. Tredennick, introdução e bibliografia de J. Barnes (Harmondsworth: Penguin, 1976 [1953]), pp. 206–13 [1139b2–1141b25] (aqui, e no seguinte, estou citando de uma tradução mais recente e atualizada, baseada na versão anterior de Rackham.).
13. *The Ethics of Aristotle*, pp. 210–11 [1140b30–1141a1]. Isso também fica claro na conclusão de *Posterior Analytics* (100b10–15) de Aristóteles, onde ele propõe o silogismo que: "Nenhum outro tipo de conhecimento exceto a intuição é mais preciso que o conhecimento científico. Também os primeiros princípios são mais conhecíveis que as demonstrações, e todo conhecimento científico envolve razões. Segue-se que não pode haver conhecimento científico dos primeiros princípios; e uma vez que nada pode ser mais infalível que o conhecimento científico exceto a intuição, deve ser a intuição que apreende os primeiros princípios... Portanto, como não possuímos nenhuma outra faculdade infalível além do conhecimento científico, a fonte da qual tal conhecimento começa deve ser a intuição." Aristóteles, *Posterior*

Tradução
Ulrich Lehmann

Analytics, trad. H. Tredennick (London and Cambridge, MA: Heinemann/Harvard University Press, 1960), II.19, p. 261.

14. The Ethics of Aristotle, p. 72 [109b26–1097a14].

15. Para o papel da intuição na formação de conhecimento, ver Klaus Oehler, *Die Lehre vom noetischen und dianoetischen Denken bei Platon und Aristoteles* (Munich: Beck, 1962); Victor Kal, *On Intuition and Discursive Reasoning in Aristotle* (Leiden: Brill, 1988); e Jyl Gentzler, "How to Know the Good: The Moral Epistemology of Plato's Republic," *The Philosophical Review* 114(4): 469–96.

Para Semper sobre a tecelagem, por favor, veja a seção "O Fazer" neste artigo.

16. Na República de Platão, a seção sobre a intuição na episteme e techne citada acima precede imediatamente a famosa alegoria da caverna, que contempla a natureza da ilusão nos processos sociopolíticos e culturais.

17. Em 2008-9, Poell, um designer de Milão, teceu jaquetas masculinas de tiras de couro cru (incluindo detalhes como os bolsos internos do forro), que ele torceu em pontos selecionados para mostrar tanto o "interior" quanto o "exterior" da trama. O tecido resultante foi construído de forma que pudesse ser adaptado para atingir um ajuste personalizado para a jaqueta. A "jaqueta de couro", um significante habitual da masculinidade, foi aqui combinada através do processo de tecelagem original com o significante feminino do terno ajustado de dândi.

18. A exploração de pregas recebeu posteriormente sua própria linha de difusão em 1993, chamada "Pleats Please Issey Miyake."

19. A técnica de estampagem mecânica de tecidos em pregas verticais onduladas permanentes foi patenteada por Fortuny em novembro de 1909 (Office National de la Propriété Industrielle, Paris, brevet d'invention no. 414.119).

20. Veja, por exemplo, o levantamento do tema feito por Joseph Rykwert, *The Dancing Column: On Order in Architecture* (Cambridge, MA and London: MIT Press, 1996).

21. As pregas são criadas exclusivamente em algumas fábricas adaptadas no norte do Japão.

22. Isso, apesar dos preços extravagantes dos designs de Miyake, é de certa forma mediado pelo caráter de difusão da linha menos custosa "Pleats Please", em comparação com as coleções principais de Miyake (de 2006 por Dai Fujiwara e, desde maio de 2011, por Yoshiyuki Miyamae). Miyake também foi pioneiro em uma abordagem "igualitária" à moda em 1995, enviando modelos com idades entre 62 e 92 anos para sua passarela "Beautiful Ladies".

23. Veja, por exemplo, os vestidos em camadas nas coleções "Bouncing Dress" ou "Flying Saucer" de Miyake (ambas Primavera/Verão 1994), cujos princípios de funcionamento reapareceram em virtualmente toda a coleção "Pleats Please".

24. O mesmo se aplica aos experimentos em andamento com a alfaiataria de tecidos por meio da marca A-POC de Miyake (com Dai Fujiwara) desde 1993, na qual um tubo teoricamente interminável de fibras tecidas pode ser separado numa multiplicidade de roupas e acessórios.

25. Ver *The Being of the Beautiful: Plato's Theaetetus, Sophist, and Statesman*, traduzido e comentado por Seth Benardete (Chicago and London: University of Chicago Press, 1984), parte III, pp. 105–07. Na verdade, em *A República* (428a-d), Platão denota o conhecimento da carpintaria, metalurgia e agricultura como epistemes por si mesmas — para serem contrastadas negativamente com a sabedoria filosófica. Platão, *The Republic*, trad. D. Lee Harmondsworth: Penguin, 1974, segunda ed. rev.), pp. 197–98. Veja também Browning Cole sobre *Statesman*, pp. 199 e 204–5.

26. Para uma boa visão geral do uso da metáfora da tecelagem em textos clássicos, cf. John Scheid e Jesper Svenbro, *The Craft of Zeus: Myths of Weaving and Fabric* (Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1996 [1994]); pp. 21–28. Eles veem a interrolocação do feminino e do masculino ter surgido do uso de Platão da atividade feminina da tecelagem para demonstrar a forma correta da arte de governar (uma atividade masculina), que ele tomou emprestado da comédia Lisístrata de Aristófanes; a metáfora sexual de unir trama e urdidura é analisada em pp. 13, 29–30 e 88.

- 27.** Platão, *A República*, Apêndice II, pp. 462–66.
- 28.** Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstdenkmäler* (Frankfurt am Main: Verlag für Wissenschaft und Kunst, 1860), vol. 1 (*Die textile Kunst*), pp. 13–14, 188–93, e 209–469 (sobre a conexão entre indumentária e construção); trad. H. F. Malgrave e M. Robinson, *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2004), pp. 113, 224–28, and 237–394.
- 29.** O discurso de Semper sobre a tecelagem foi fundamental para o curador têxtil vienense Alois Riegl, que visava emancipar o ofício de sua posição subordinada às belas-artes em seu livro *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Berlim: Siemens, 1893), trad. E. Kain, *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament* (Princeton: Princeton University Press, 1992), e para seu compatriota, o arquiteto Adolf Loos, em seu ensaio “Das Prinzip der Bekleidung,” in: *Ins Leere gesprochen 1897–1900* (Paris and Zuric: Crès, 1921 [1898]), pp. 108–13; trad. J. O. Newman e J. H. Smith, “The Principle of Cladding,” in: *Spoken Into The Void: Collected Essays 1897–1900* (Cambridge, MA and London: MIT Press, 1982), pp. 66–69.
- 30.** Num nível linguístico, um discípulo do semiólogo Ferdinand de Saussure, Charles Bally, havia considerado já em 1909 “moda [em roupas] em si uma forma de linguagem”; Bally, *Traité de stylistique française*, vol. 1 (Geneva: Georg, 1970, quinta ed.), pp. 11–12.
- 31.** De fato, Platão sugeriu essa tensão na compreensão dialética da techne — como conhecimento prático e teórico — com e através da episteme em *Sofista* (253a–2554d–e) e *Político* (258d–259d).
- 32.** Num contexto modernista tardio, poderia se perguntar se Roland Barthes conhecia essa definição de fios direcionais quando se esforçou para desvendar estruturalmente o romance de Balzac, enquanto também analisava a linguagem da moda (*Système de la mode*, 1967, seguido por *S/Z*, 1970).
- 33.** Modelo 905 (verão 1921), crepe romain rosa claro, *Les Arts Décoratifs, Union Française des Arts du Costume* (presente de Vionnet, 1952), inv. UF 52-18-31.
- 34.** Veja, por exemplo, a definição de “*Vorstellung*” (ideia/imaginação) em G. W. F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830), in: *Gesammelte Werke*, Band 20 (Hamburg: Meiner, 1992), §451, pp. 445–46.
- 35.** O livro de Lisa Pace Vetter, “*Women’s Work as Political Art*”: *Weaving and Dialectical Politics in Homer, Aristophanes, and Plato* (Lanham, MD: Lexington Books, 2005), é um contrastante caso em questão, uma vez que baseia uma investigação sobre o aspecto literário da filosofia política na analogia material e formal entre tecelagem e os diálogos platônicos.
- 36.** Marx famosamente se utilizou do casaco como o principal exemplo para elucidar o caráter duplo da mercadoria em *Das Kapital*. Erster Band (1867 e 1890), Karl Marx/Friedrich Engels, *Werke*, Band 23 (Berlim: Dietz, 1993), pp. 56–66; trad. ing. *The Capital*, vol. 1, in Karl Marx/Friedrich Engels, *Collected Works*, vol. 35 (London: Lawrence & Wishart, 1996), pp. 59–69.
- 37.** G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik II* (1817–29), in: *Werke*, Band 14 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986), pp. 401–12; trad. ing. T. M. Knox, *Aesthetics: Lectures in the Fine Arts*, vol. 2 (Oxford: Clarendon, 1975), pp. 740–51.
- 38.** Uma moda que o jovem Hegel observou na Universidade de Tübingen (Wurtemberg), onde ele se tornou amigo do poeta Hölderlin (o autor de *Hyperion or The Hermit in Greece*), e que em seguida determinou o aspecto estilístico de suas referências à vestimenta observado acima em *Aesthetics*.
- 39.** Os exemplos mais conhecidos aqui seriam, novamente, Mariano Fortuny em Veneza e Madeleine Vionnet e Alix Grès em Paris.
- 40.** Ver Jacqueline Demorix, *Madeleine Vionnet* (London and New York: Thames and Hudson, 1991 [1990]), pp. 115–20; o vestido de noite é para o inverno de 1935 (modelo 4062), produzido pelo ateliê Renée, *Les Arts Décoratifs, Union Française des Arts du Costume* (presente de

Vionnet, 1952), inv. UF 52-18-94. A mesma apropriação do “clássico” discurso sobre o moderno aparece no próprio retiro de Vionnet em Sanary, o Maison Blanche, que foi projetado como uma caixa arquitetônica modernista com um pórtico grego anexado à sua frente.

41. O termo francês para “tecido”, como o alemão *Stoff* e o italiano *estoffa*, mostra uma dimensão ontológica por meio do elo etimológico com “stuff” [em português, “matéria” ou “substância”, embora perca o vínculo etimológico a que o autor do artigo se refere], com a matéria do próprio Ser.

42. A citação é, claro, de Adolf Loos, “Ornament und Verbrechen,” in *Trotzdem 1900–1930* (Innsbruck: Brenner, 1931 [1908]); trans. by M. Mitchell, “Ornament and Crime,” in: *Ornament and Crime: Selected Essays* (Riverside, CA: Ariadne, 1998). Loos, como Mies depois dele, usou os grãos de mármore e madeira exclusivos como ornamentação materialmente inerente que seria controlada discursivamente pelo arquiteto, em vez de constituir um discurso estruturalmente independente de motivos ou padrões como tal.

43. Aristóteles, *A Ética a Nicômaco* (1924 ed.), p. 341. Estou retornando à tradução anterior, mais evocativa, dessa passagem da ética de Aristóteles.

Tradução:

Luísa Moraes Friaça Silva
Jonathan Luís Hipólito Ferreira

Tradução
Ulrich Lehmann