Universidade do Minho
Escola de Arquitectura

Tiago Filipe Olaio Teixeira

Ironia, Interpretação e Reprogramação

outubro de 2019

Tiago Filipe Olaio Teixeira Ironia, Interpretação e Reprogramação

UMinho | 2019

Universidade do Minho
Escola de Arquitectura

Tiago Filipe Olaio Teixeira

Ironia, Interpretação e Reprogramação

Dissertação de Mestrado
Ciclo de Estudos Integrados Conducentes ao
Grau de Mestre em Arquitectura
Cultura Arquitetónica

Trabalho efetuado sob a orientação do
Professor Doutor José Manuel Couto Ramos Capela

outubro de 2019

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

Atribuição-NãoComercial-SemDerivações
CC BY-NC-ND

AGRADECIMENTOS

Devo um agradecimento ao Professor José Capela.

Aos meus pais, aos meus irmãos, ao Francisco, ao Pedro e ao Nuno.

A todos os que de alguma forma me inspiraram, provocaram e aconselharam ao longo do percurso.

À Liliana.

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Ironia, Interpretação e Reprogramação

RESUMO

"Ironia, Interpretação e Reprogramação" é uma investigação em torno do entendimento de arquitetura na contemporaneidade. À volta do conceito de arquitetura, medem-se os limites e confrontam-se perspetivas numa contínua procura de compreender a disciplina. Perceber a sua extensão é tocar as relações que a agarram a outras matérias como a arte, a filosofia, a economia e a política.

A ironia, é o mote e o método processual que se constrói perante a procura desse entendimento. Como exercício crítico e de autorreflexão, a ironia constitui um campo instável, fluído e rizomático onde a prática da investigação se dá por múltiplas conexões e desconexões. Assumida essa complexidade, ela apresenta-se como um desafio à interpretação que por usa vez é problematizada através da relação entre indivíduo e esfera pública. Esta dimensão de comunicação importa ser explorada como um processo aberto de participação tanto do ponto de vista do indivíduo de comunica como do público que acolhe e lhe reage. É nessa interação que encontramos a ação irónica.

A reprogramação é vista como um estado resultante após a ação irónica, uma reorganização das ligações, uma evidência da instabilidade, da efemeridade e da contínua transformação dos acordos pré-estabelecidos.

A relação da reprogramação com a arquitetura procura fazer com que centremos o foco na função política da disciplina e do arquiteto, repensando a dinâmica das duas práticas internamente, mas sobretudo a pertinência crítica do seu discurso e capacidade de interpretação e intervenção ativa sobre a realidade. Importa descobrir como pode ser a arquitetura reprogramada e como pode ela ser também uma força reprogramadora.

Palavras Chave: Crítica, Interpretação, Ironia, Ligação, Reprogramação.

Irony, Interpretation and reprogramming

ABSTRACT

"Irony, Interpretation and reprogramming" is an investigation on the understanding of Architecture in contemporary times. Around the concept of Architecture, limits are measured and perspectives are challenged in a continuous search to comprehend the discipline. To understand its extension is to reach out to the relationships that connects it to other themes like Art, Philosophy, Economy and Politics.

The Irony, in this case, is the motto and the procedural method that comes about in face of this search for understanding. As a critical exercise, and of self-reflection, irony builds an unstable field, fluid and rhizomatic where the practice of investigation happens via multiple connections and disconnections. Assumed it's complexity, it(irony) presents itself as a defiance to interpretation, considering how it becomes problematized through the relation between the individual and the public sphere. This dimension of communication is important to explore as an open process of participation, so much so from the point of view of the one who communicates, as from the public who receives and reacts. It's in this interaction that we find the ironic action.

The reprogramming is then the result state of the ironic action, a reorganization of connections, an evidence of instability, of ephemerality and continuous transformation of the pre-established notions.

The relation of Reprogramming and Architecture seeks to focus the interest in the political function of the discipline and the architect, rethinking the dynamic between the two practices internally, but mostly the pertinent criticism of it's speech and capacity to interpret and intervene actively over reality. It matters to find how we can reprogram Architecture and how it can be a reprogramming force in itself. It matters to find how we can reprogram Architecture and how it can be in itself a reprogramming force.

Key-Words: Criticism, Connection, Interpretation, Irony, Reprogramming,

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS iii

RESUMO iv

ABSTRACT v

INTRODUÇÃO 1

1.Ironia e Investigação 9

Crítica 12
Dúvida 14
Autorreflexão 16

1.1. Investigação e Conhecimento 21

Do conhecimento e do êxtase 24

1.2. Ironia e Método 25

Sujeito, Método e Movimento 27
Conectividade Rizomática 29
Método e Caminho: a errância enquanto ação 31

1.3. Ligações e Reprogramação 33

Desligação e Crise. 33
Ironia, Ação livre e Impermanência 35
Pós-Corpo e ligações 36
Programação 37
Ironia e Contingência 38
Reprogramação 41

2. Ironia e Interpretação 47

2.1. Ironia como *processo aberto* 49

Comunidades Discursivas 50
Intenção e Interpretação 53
Públicos e receção 55

2.2. Ironia e Anti-ironia 57

Representatividade e Alienação 59
Ironia e Comunicação de massas 60

2.3. Reprogramação e Interpretação 63

3. Ironia e Arquitetura 65

3.1. Bernard Tschumi e Rem Koolhaas 66

3.1.1. Transgressão e Tschumi 71
3.1.2. Implosão em Koolhaas 77

3.2. Reprogramação e Arquitetura 81

BIBLIOGRAFIA 87

INTRODUÇÃO

Tema

Perante a complexidade dos possíveis entendimentos de arquitetura na contemporaneidade torna-se difícil definir uma única postura reflexiva e operativa, e é incontornável admitir a multiplicidade, a contrariedade e a ambiguidade da disciplina, bem como a possibilidade de múltiplas perspetivas sobre ela. Esta tese assume esse facto, procurando uma abordagem que seja passível de desdobrar-se e refratar-se em sucessivas aproximações aos temas propostos. Essa abordagem escolhida é a ironia.

A ironia é uma crítica experimental, um diálogo aberto, que nos permitirá o encontro com outras disciplinas como a arte, a linguística, a política, a economia, a sociologia e a filosofia. Esta forma de acolher e relacionar problemas de outros campos contribui para o desenho de um campo próprio da arquitetura segundo uma autonomia reprogramada que se reconhece como sistema aberto perante outras esferas da produção humana. Promovemos ao longo de grande parte do texto uma expedição aos seus limites com o objetivo de promover um retorno crítico ao seu meio.

Através da ironia, atrairemos e seremos atraídos por núcleos teóricos e fenómenos do discurso tais como a crítica, a investigação, o método, a interpretação, a comunicação e a contingência. Da ironia, esperamos uma visão reflexiva sobre o mundo que cite a descontinuidade, os paradoxos da realidade e uma atitude disjuntiva que promove a reprogramação.

Método

O método assenta na produção de uma intertextualidade que conta com a importação de procedimentos da filosofia, da estética, da crítica literária e da análise política e sociológica. A tese ganha forma pela presença de três percursos à deriva num campo de influências comum. As ideias envolvem-se segundo associações, ligando-se livremente, como partículas que se excitam e reagem perto de outras e que com a mesma liberdade se desconectam devido a outra proximidade influente. É um campo livre de temas e vozes. Um quase rizoma onde tomamos três percursos com perspetivas, focos e ritmos diferentes: 1. A investigação pela ironia enquanto formulação; 2. A interpretação, focando o confronto de intenções entre

produtores de ironia e os seus reagentes; 3. O terceiro acolhe os pontos presentes das duas linhas anteriores e transporta-os para o campo da arquitetura, expandindo-o. Pela copresença no mesmo campo, os três percursos entrelaçam-se, causam interferências entre si e abordam, por vezes, os mesmos núcleos teóricos sob diferentes olhares promovendo fricções distintas e insinuando relações.

Estrutura

A dissertação é composta por três capítulos: 1. ***Ironia e Investigação***, que trata da ironia enquanto investigação, método e produto; 2. ***Ironia e Interpretação***, que foca a interpretação de ironia enquanto parte constituinte do processo ironista; 3. ***Ironia e Arquitetura***, que promove a relação das questões tratadas nos dois anteriores no âmbito da arquitetura.

Ironia e Investigação

O primeiro capítulo aborda a ironia enquanto produção, focando-se no agente ironista enquanto introduz grande parte da problemática de toda a tese.

Em *investigação e conhecimento,* a pesquisa centra-se numa procura epistemológica através da ironia e da sua presença em práticas artísticas. A segunda parte do capítulo trata a questão metodológica que defendemos para o processo ironista, baseado na subjetividade, no movimento errante e na conectividade rizomática. Em *Ligações e Reprogramação* desenvolve-se o conceito de Reprogramação como abordagem às conexões presentes num sistema cultural procurando a sua reorganização. É ainda abordada a *contingência* enquanto problemática da comunicação e da necessidade de *redescrição* tendo por base a teoria de Richard Rorty em *Contingência, Ironia e Solidariedade.*

Tornam-se, ainda, neste capítulo, influências centrais Ludwig Wittgenstein, Félix Guattari, Gilles Deleuze, Ernest Gellner, Paul Feyerabend, Friedrich Schlegel, entre outros. E referências permanentes como Fernando Rosa Dias, Bragança de Miranda, Henk Slager, Nicolas Bourriaud e Jacques Rancière.

Ironia e Interpretação

O segundo capítulo aborda a ironia enquanto reação, passando o foco do ironista para o intérprete e a sua relação com o contexto. Começaremos por introduzir a relação que se pretende

desenvolver entre Ironia e Método Aberto cruzando referências da *Obra Aberta* de Umberto Eco e *Teoria e Política da Ironia* de Linda Hutcheon. Procuraremos entender fenómenos políticos resultantes da ironia e estruturas comunitárias sobre as quais ela atua. Pretende-se demonstrar a variabilidade de sujeitos intérpretes e a necessidade de entender complexidade dos seus comportamentos com diferentes abordagens. *Em Intenção e Interpretação* desenvolveremos a problemática presente na variabilidade de cenários de entendimento e desentendimento entre autor e leitor – entre ironista e intérprete. Passaremos posteriormente a apresentar a ironia como uma ação pública onde serão questionados princípios de cooperação, empatia, partilha de poder e de conhecimento durante a ação irónica.

A segunda parte deste capítulo centra-se sobre a reação anti-irónica, uma antimatéria da ironia. Sob influência de *Ironia On* de Santiago Gerchunoff, procuraremos um contexto contemporâneo da reação negativa à ironia bem como a exploração de exemplos históricos em contexto literário e político que serão úteis para perceber o fenómeno paralelo no campo da arquitetura no capítulo seguinte.

No âmbito da interpretação e da relação entre performances discursivas, abordaremos, também, no correr do texto, autores como Paul Ricoeur, Hans Jauss, Jonh Dewey, Daniel Dayan e Hannah Arendt.

Ironia e Arquitetura

O terceiro capítulo representa o "regresso" ao campo de estudo, retomando os temas abordados anteriormente – ironia como crítica, ironia como ação, ironia como reprogramação, ironia como política – relacionando-os com a arquitetura.

Procuraremos, em primeira instância, uma breve contextualização da ironia no movimento pós-moderno, sob a orientação da obra *Irony; or, The Self-Critical Opacity of Postmodern Architecture* de Emannuel Petit, mostrando o processo do movimento pós-moderno de estabelecer e questionar os limites da disciplina.

No sentido de entender a crítica em Arquitetura, seja dirigida para o interior da disciplina, seja como meio de análise de questões que lhe são externas, tomaremos como casos de estudo dois métodos irónicos: *transgressão* e *implosão*. Observaremos a *transgressão* na arquitetura como relação disjuntiva entre espaços e eventos formulada por Bernard Tschumi e a *implosão* como operacionalização da arquitetura segundo uma relação estratégica, presente na lógica cultural, entre espaços e eventos praticada por Rem Koolhaas. Pretendemos posteriormente

apresentar uma terceira via, a arquitetura como relação política entre ação irónica e reprogramação. Este entendimento resulta assim dos temas teorizados nos dois primeiros capítulos e da sua relação com arquitetura, e é também influenciado pelas obras *The Adventure of French Philosophy e Being and Event de* Alain Badiou.

"Representar algo significa representar as suas relações com outras cem coisas diferentes, (...) da mesma maneira que o entendimento científico surge apenas mediante uma atividade de comparação e relação, igual à que surge em qualquer compreensão humana. E ainda que essas outras cem coisas sejam, uma vez mais, indecentes e doentes: as relações não o são, e a descoberta de relações não o é nunca"

Robert Musil

"Desde o momento em que uma investigação se interessa pelo texto (...) a investigação torna-se texto, produção."

Roland Barthes – O rumor da língua

1. Ironia e Investigação

"Não basta, pois, o espanto imóvel, o espanto contemplativo, precisamos de um espanto agressivo, que ameace, que questione." [1]

"Questionar é a tradução do espanto em ação" [2]

Na sua aceção estética, a noção de ironia possui um significado diferente daquele que podemos encontrar no âmbito da retórica – a substituição do que se quer dizer pelo seu contrário – bem como da noção da tradição filosófica – a dissimilação e desvalorização das próprias capacidades relativas ao interlocutor iniciada pela ironia socrática.[3]
A ironia na estética tem início no período do romantismo alemão onde desempenhava um papel central na sua teoria. O termo indica a distância que o autor deve manter na sua obra, uma relação simultânea de proximidade e distanciamento, adesão profunda e afastamento.

Através de Schlegel, o primeiro a utilizar o termo neste contexto, percebemos a complexidade que o conceito começa a concentrar uma vez que o autor não rejeita a aceções tradicionais socráticas e não nega a relação de ironia com a sátira próxima da performance retórica. Sublinha, Schlegel, o seu caracter contraditório em unir opostos: "nela tudo pode ser brincadeira e seriedade", é paradoxal especialmente na obra de arte onde atua entre a liberdade e necessidade de autocontrolo, criação e destruição. Ainda no romantismo alemão, A. Muller adota a ironia como a capacidade de não ficar fixado a um determinado conteúdo, de saber penetrar mas profundezas e, ao mesmo tempo, manter a liberdade de observar a partir do exterior, acrescenta o autor que este entendimento de ironia estende-se ao próprio ideal de vida do artista. K. Solger em *Erwein* centraliza o tema de ironia quase como uma noção pessoal de estética. Apresenta a estética como uma sede de arte afirmando que nos movemos numa dimensão finita, que não podemos alcançar a ideia e a beleza que são infinitas.

---

[1] TAVARES, Gonçalo M. – *Atlas do Corpo e da Imaginação*, 2013, p 24

[2] STEINER, George –*Heidegger*, 1990, p. 53

[3] CARCHIA, Gianni; D'ANGELO, Paolo*, Dicionário de Estética*

A aproximação a elas acontece, contudo pela arte, que permite a passagem de ideias para o domínio do finito. Ironia é para Solger como uma espécie de consciência da nossa limitação. Já no século XX Thomas Mann é responsável por retomar o conceito no contexto da crítica literária influenciando visões da ironia posteriores como a de Booth, Muecke, Almansi e Hutcheon.

De destacar são ainda os contributos da segunda metade do Sec. XX de David Foster Wallace e de Jankélevitch[4] e Richard Rorty que abordaremos ao longo da dissertação.

Como escreve Isabel Machado:

> "A ironia começa por ser uma palavra com que convivemos no discurso comum, depois um conceito com uma pesada história na filosofia e na retórica e finalmente uma ideia tão aberta que se pode convocar em regimes cognitivos muito diversos. Ironia não quer dizer o mesmo para todos e mesmo que possamos ultrapassar um certo relativismo histórico, crítico e psicológico procurando traços ou parâmetros comuns, é necessário assumir que o conceito se pulverizou." [5]

Usaremos a ironia como caminho para questionar a sua própria existência e os conceitos que relacionaremos com ela. Neste primeiro capítulo, espreita-se atrás da cortina da própria ação.[6] Procuramos, assim, afirmar a ironia como um conceito em movimento. Não se pretende esboçar uma definição exaustiva ou historiográfica do conceito num determinado contexto, procura-se, sim, a sua relação com outras problemáticas e a abordagem de diferentes planos possíveis e sobreponíveis para estrategicamente negociar fricções entre ironia e ideias, entre as quais as interações de contrastes entre ceticismo e metafísica, a linguagem em metamorfose contemporânea, a subjetividade imaginativa e construtiva da sua ação política da ironia e posteriormente a relação entre ironia e arquitetura.

Contrariando a física tradicional, a física quântica, em determinados contextos linguísticos também ela *metafísica*, abre a porta para que uma coisa possa "ser duas coisas diferentes simultaneamente e estar em dois espaços diferentes ao mesmo tempo."[7]. A partícula muda na

---

[4] A primeira públicação de *L'ironie* é de 1936 mas é em 1964 que a obra, reeditada, ganha mais relevância no contexto teórico da ironia.

[5] MACHADO, Isabel – *Travessia e travessura: arte e ironia na investigação*. In Investigação em artes: Ironia, Crítica e Assimilação dos Métodos. coord. José Quaresma, Alys Longley, Fernando Rosa Dias, Lisboa: Centro de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015, p. 131

[6] *"Escreve Schlegel em Fragmentos Filosóficos que a ironia é uma parábase permanente. A parábase remete-nos para a tragédia grega, para o momento em que o coro interrompe o diálogo com as personagens do drama cómico, a fim de se voltar para o público."* Idem. p. 131

[7] Idem. p. 135

reação às outras, nas suas ligações e embates. Relacionando a incerteza de Heisenberg e a relatividade de Einstein, o entendimento quântico afirma que as partículas não têm propriedades físicas definitivas e que se definem apenas pelas probabilidades de estar em diferentes estados. Tal como as partículas, a ironia precisa de se relacionar com outros conceitos para ser entendida.

Esta postura de permanente relação deve ser tida em conta tanto ao nível do discurso como da prática ironista. Paul De Man via a ironia como uma interação recíproca entre teoria e prática do discurso. O ironista é entendido como aquele que habita perpetuamente o espaço entre; constantemente em oscilação entre filosofia e arte. Como afirma João Maria Mendes:

> "Ironia, crítica, método e investigação aproximam arte e filosofia: são dispositivos cognitivos e desconstruídos/reconstruídos herdados da longa duração e que suscitam a instauração dos sentimentos do mundo (...) hoje a ironia é a política das artes e o seu poder vem-lhe do distanciamento crítico (...) a ironia encena um desvio escatológico, um reexame de pontos de vista correntes ou comummente aceites e propõe, em paralaxe, a reconfiguração do objeto do seu interesse, apreciando a partir de novos ângulos." [8]

Para além de ser um espaço de transição, a ironia carrega uma dimensão ambígua[9], ao mesmo tempo está aberta ao acaso, ao acidente e ao risco, através de valores como desarticulação, complexidade, absurdo e provocação, baseadas no seu potencial dissonante.
Entendemos, desta forma, que a ironia comporta constantemente a presença de três estados, os quais estarão também presentes em toda a problematização que faremos à sua volta. São eles: **Crítica, Dúvida e Autorreflexão**.

---

[8] MENDES, João Maria – *Da logofilia & da logofobia na Arts-Based Research*. In Investigação em artes: Ironia, Crítica e Assimilação dos Métodos. coord. José Quaresma, Alys Longley, Fernando Rosa Dias, Lisboa: Centro de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015, p. 74-75

[9] *"Estudos sobre a ironia tomam frequentemente como metáfora desta irredutível ambiguidade, o célebre trompe-l'oil do coelho-pato: dependendo do ângulo sob o qual olhamos o desenho, vemos aparecer um coelho ou um pato. Não há nenhuma escolha a fazer, o coelho e o pato estão os dois representados. Esta imagem é conveniente para fazer entender que a ironia não se pode analisar como a substituição de um enunciado (subjacente) por outro enunciado (aparente, mas falso). Na ironia o declarado e o implícito estão os dois presentes, e a especificidade da noção implica esta copresença."* MERCIER-LECA, Florence, L'ironie, 2003, p. 11

Crítica

"Toda a ironia é crítica, mas nem toda a crítica é irónica, a crítica é um exame de princípio, de um facto, de um objeto ou de um estado de coisas para formular a seu respeito um juízo de apreciação"[10]

A Crítica parte da lógica para avaliar a verdade, "um livre e público exame" como lhe chamou Kant[11] "instalando-a entre os fundamentos do filosofar e tornando-a num método de discussão do que seriam razão pura, razão prática e juízo de gosto."[12]. Sendo dotada de cultura especializada do contexto em que atua e no qual se propõe como mediador de ideias e fazedor de teses e esclarecimentos de conhecimento, a crítica como mecanismo propõe-se como ensaio reflexivo ou como uma obra artística procedendo por referenciação analítica, comparações e analogias.
Diz-nos Mendes, aludindo para os textos de Duchamp, Breton e Tzara que "nas artes, a postura crítica interessou tanta à prática como à teoria que sobre ela se faz, muitas vezes associadas à ironia."[13]

A crítica na ironia, como veremos pode assumir diversas faces segundo um espetro de "intensidade" que provoca a variação entre cargas positivas e negativas. A ironia pode ser: atacante e corretiva (positiva) ou destruidora e agressiva (negativa). Do ponto de vista da sua função de oposição, a ironia varia entre transgressiva/subversiva (positiva) e insultante e ofensiva (negativa). Sob um entendimento temporal ela pode ser: não dogmática e desmistificadora (positiva) ou evasiva e hipócrita (negativa). Pretende-se assim, explicar que sua dimensão crítica a ironia tem tido e pode ter na contemporaneidade usos e consequências distintas nos discursos e que é sua característica uma capacidade transideologica ou transmoralista dependendo dos seus agentes e da forma como é utilizada.

---

[10] MENDES, João Maria, op. cit. p. 74

[11] KANT, Immanuel - *Crítica da razão pura*. 8.ª ed . Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2013

[12] MENDES, João Maria, op. cit. p. 75

[13] Idem p.75

Posteriormente, no segundo capítulo, veremos que a crítica ultrapassou o âmbito científico e académico passando a ocupar um lugar quotidiano na postura do homem contemporâneo gerando um estado de crise permanente. Diz-nos Umberto Eco que:

> "O homem da crise tem naturalmente uma arte em crise, uma ciência em crise, e assim por diante (...) Mas pensar que a indeterminação e complementaridade da física o puseram em crise porque lhe roubaram os parâmetros do verdadeiro e do falso é presumir que uma lógica com dois valores é o único modelo de racionalidade e (...) a única imagem possível da humanidade."[14]

A *Contestação da hierarquia de ideias*[15] tem uma influência significativa na noção de verdade a que se chega pelo raciocínio. Discutir verdade e falsidade é questionar as ligações escolhidas, as referências preferidas e as autoridades instaladas, *multiplicar as possibilidades de verdades.*[16] Sobre o fim da incerteza diz-nos Arendt que "Uma única verdade absoluta, se pudesse existir, representaria a morte de todas as discussões"[17] (...) o fim da amizade, e por consequência o fim da humanidade."[18] A propósito de Lessing, diz-nos, ainda, Arendt que grandeza da sua incerteza crítica não residia apenas na sua intuição de que não existia uma única verdade no mundo, mas na sua satisfação por ela não existir. Este é o *prazer* da ambiguidade que encontramos na ironia, *o prazer da dúvida.*

---

[14] ECO, Umberto – *A Definição de arte*, Lisboa, Edições 70, 1981

[15] TAVARES, Gonçalo M. – *Atlas do Corpo e da Imaginação*, 2013, p. 67

[16] Idem p.67

[17] ARENDT, Hannah – *Homens em tempos sombrios*, 1991, p. 39.

[18] Idem, p37

Dúvida

"Um pensamento segue o outro porque o segundo duvida do primeiro, e porque o primeiro duvida de si mesmo. Um pensamento segue o outro pelo caminho da dúvida. Sou uma corrente de pensamentos que duvidam"[19]

Contra o sentido de uma continuidade ontológica e contra a ideia de que se poderia definir a arte *à priori*, Duchamp defende a aproximação individual a cada obra como se fosse a primeira peça de arte. Diz Henk Slager, que tal postura, "implica que a definição - e, portanto, também o método da obra de arte só é determinável, mais uma vez, durante o processo artístico."[20] Torna-se simultâneo ver, interpretar, investigar e agir sobre o objeto.

Anteriormente, o pós-modernismo em geral e o pós-estruturalismo em particular colocaram claridade sobre o facto de já não sabermos com certeza o que sabemos e o que não sabemos.[21] Lourel Richarson chamou a esse estado *The postmodern context of doubt.* [22]

Como Bruno Latour argumentou, o mito moderno da razão, que resolve de uma forma total os problemas científicos, diminuiu consideravelmente o seu impacto[23] e, portanto, cada vez será exigido mais espaço para a investigação, para novas procuras, entre as quais a investigação artística. Sobre as especificidades da investigação artística, escreve Slager:

> "A ciência é certeza, a investigação é incerteza. A ciência põe fim aos reveses e caprichos dos debates entre os homens; a investigação alimenta as controvérsias com mais controvérsias. A ciência produz objetividade escapando tanto quanto possível aos grilhões da ideologia, paixões e emoções; a investigação alimenta-se de todos aqueles que se esforçam por tornar novos objetivos familiares à investigação."[24]

---

[19] FLUSSER, Vilém – *A dúvida*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2012, p. 24

[20] SLAGER, Henk – *Estética Experimental*. In *Investigação em artes: Ironia, Crítica e Assimilação dos Métodos*. coord. José Quaresma, Alys Longley, Fernando Rosa Dias, Lisboa: Centro de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015, p. 61

[21] GEERTS, Bart – *Research in doubt*, In *Investigação em artes: Ironia, Crítica e Assimilação dos Métodos*. coord. José Quaresma, Alys Longley, Fernando Rosa Dias, Lisboa: Centro de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015

[22] RICHARDSON, Laurel; ST. PIERRE, Elizabeth Adams – Writing: A Method of Inquiry. In The sage handbook of qualitative research. 3rd ed. Thousand Oaks: Sage, cop. 2005.

[23] LATOUR, Bruno – *From the World of Science to that of Research?* Science, Vol. 280, p 208 1999

[24] SLAGER, Henk op. Cit. p. 62

Emerge assim na primeira década do séc. XXI a arte como investigação, ou investigação artística. Diz-nos Slager:

> "A relação entre cientistas e artistas já não é aquela em que o segundo grupo toma o que resta após o primeiro ter devorado a realidade no seu todo. Em vez disso, ambas as áreas têm de competir para demonstrar a particularidade, multiplicidade, quantas realidades podem ser extraídas por intermédio da prática"[25]

A investigação artística pela dúvida não está preocupada com formular verdades ou estabelecer (diferente de produzir) conhecimento[26], mas com tentar oferecer novas formas de observação e experimentação na tentativa de alargar ou quebrar pontos de contingência da experiência artística e da perceção do mundo.

O estado de dúvida não deve ser entendido como um ceticismo constante ou totalitário, mas um estado de alerta e de escolha criteriosa dos pontos fixos de apoio a partir do qual se investiga. "Não deverei eu começar a confiar nalgum ponto?" pergunta Wittgenstein[27] ,"num certo ponto tenho de começar a não duvidar". A ironia na dúvida será uma força que testa a tensão das ligações entre esses pontos. Não apenas refletindo sobre o caminho traçado, mas também pré-esforçando a matéria, sedimentando-a.

---

[25] Idem, p.62

[26] GEERTS, Bart, op. cit.

[27] WITTGENSTEIN, Ludwig – *Da certeza*. Lisboa: Edições 70, 1996, p. 55

Autorreflexão

> "O processo autorreflexivo e autocrítico de um artista faz parte de um processo de significação no seio da arte contemporânea, de tal forma que ele se comunica com a área de onde é proveniente, onde se encontra neste preciso momento, e para onde pretende ir futuramente."[28]

Para Peter Sloterdijk o indivíduo está no mundo implicado na "aventura da conversação de si próprio", o indivíduo quer "determinar de maneira experimental qual é a melhor vida para si" uma "experimentação sobre si mesmo" no extremo uma construção de identidade.[29]
A autoconsciência, a construção que temos de nós mesmo é um produto da reflexão. Há em cada um uma imagem apaziguadora do que somos que pode intencionalmente ter os seus contornos questionados.

O funcionamento subversivo da ironia costuma estar ligado ao conceito de que ela é um modo de autocrítica, autoconhecimento, autorreflexão que tem o potencial de desafiar a hierarquia dos próprios locais do discurso, uma hierarquia baseada em relações sociais de dominação.
Na ironia socrática, a ironia - *eirein* deveria interrogar, como modo de desfazer pré-conceitos e a relatividade da opinião a *doxa* do *Alazon* [30]. Assim, requeria uma introspeção e reflexão interna, proporcionando a criação de novos juízos.[31] O *Eiron* pretendia ainda provocar reflexão interna no *Alazon* através do fingimento de ignorância, da ostentação da humildade, deixando que o *Alazon* se autoafirmar até perceber o erro das suas afirmações dogmáticas – nas palavras Kierkegaard – de "despertando-o para as suas próprias existências." Kierkegaard destacou na ironia socrática uma relação entre o visível e o invisível, procurando uma existência irónica, não vendo a ironia apenas como um dispositivo de discurso no qual o ironista opera, mas um movimento em direção à interioridade a partir da sensibilidade. Ou seja, via na autorreflexão um estado interior e central da ironia.

---

[28] HANNULA, Mika – *Artistic Research: theories, methods and practices*, 2005, p. 5

[29] SLOTERDIJK, Peter – Ensaio Sobre a Intoxicação Voluntária, 2001, p. 11

[30] *Alazon* é na comédia grega uma personagem pretensiosa que finge saber mais do que realmente sabe, opom-se ao *Eiron* – ironista - que finge desconhecimento e que tem como função desmascarar o *Alazon.*

[31] DIAS, Fernando Rosa – *Tempos de Investigação em Arte: caminhar no método entre a dúvida, a crítica e a ironia*. In *Investigação em artes: Ironia, Crítica e Assimilação dos Métodos*. coord. José Quaresma, Alys Longley, Fernando Rosa Dias, Lisboa: Centro de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015, p. 44-58

Schlegel inicia uma apropriação do conceito de ironia herdado desde a ironia socrática num movimento que originaria a ironia romântica que se afasta da linguagem para se caracterizar como um modo de vida no qual o artista reflete através do diálogo consigo próprio, no interior na obra de arte numa tentativa de se distanciar do assunto para poder voltar a ele, elevando-se acima da sua criação na procura da lucidez[32]. Neste processo de distanciamento a ironia torna-se um elemento para a criação, procurando um certo desinteresse pelo assunto a questionar , "é preciso já não se interessar por ele, o pensamento que se deve exprimir com lucidez já tem de estar totalmente afastado, já não ocupar totalmente alguém"[33]. Ato que podemos observar, por exemplo, na obra *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* de Goethe.

Como processo de subjetivação e de autorreflexão pela ironia, Schlegel propõe três movimentos do espírito criador – três instâncias da ironia – a **autocriação:** momento de criação espontânea, **autoaniquilamento:** reflexão autocrítica sobre a sua obra elevando-a e **autolimitação:** distanciamento que o criador necessita para a reflexão.[34] Através deste processo a ironia transforma a obra em problematização metacrítica e filosófica.[35]

A história do conceito de ironia interessa-nos aqui pela constatação da constante associação, por vezes essencial, da ironia a um estado reflexivo, método através do qual é possível entender e testar os conhecimentos sobre uma determinada verdade.
Diz Valeriano Bozal:

> "A ironia tem a capacidade de desmascarar alguns equívocos de categorias estéticas: que o kitsch não é pitoresco, que o consumo não é experiência estética, que a história não é natureza. Por isso a ironia impregna a dúvida para ser um instrumento de lucidez."[36]

---

[32] MEDEIROS, Constantino Luz de – *A forma do paradoxo: Friedrich Schlegel e a ironia romântica*. In *TransFormAção,* vol. 37, n. 1, 2014

[33] SCHLEGEL, Friedrich – *O dialeto dos fragmentos.* Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 25

[34] Idem, p.103

[35] BENJAMIN, Walter – *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011

[36] BOZAL, Valeriano – *Necesidad de la ironía*. Madrid: Visor, 1999, p. 100-101

Podemos identificar-lhe a habilidade de minar e derrubar ordens estabelecidas e um poder politicamente transformativo.[37] O conceito de ironia como *contra discurso*[38] fez-se a base de teorias que atacam hierarquias. Na sua face de modo de combate, a ironia torna-se uma força negativa, para deslocar e alterar uma representação dominante do mundo. Segundo esse conceito, a fricção da ironia com os discursos estabilizados e dominantes que ela contesta, usa a própria linguagem desses discursos como meio para a sua força, permitido ao discurso irónico, tanto ganhar tempo e atenção sobre si, como ser consentido e até ouvido, mesmo que não entendido, enquanto torna relativas a autoridade e a estabilidade do discurso dominante,[39] em parte apropriando-se do seu poder.[40] Como explicou Siegle, "está vulnerável a ser absorvida pelos modos de poder e conhecimento que se busca contradizer."[41] Esta vulnerabilidade da ironia como discurso crítico será central na análise feita no terceiro capítulo. Há na ironia um carácter *transideológico* que acarreta um risco de invocar, recriar ou estabelecer noções de hierarquia e subordinação e até de superioridade moral[42] ao mesmo tempo que tenta desconstruir outras.

Explica Linda Hutcheon:

> "A Ironia pode ser provocatória quando a sua política é conservadora e autoritária tão facilmente quando a sua política é de oposição e subversiva: depende de quem a está a usar/atribuir e às custas de quem se acredita que ela está a funcionar."[43]

Ou seja, a carga provocatória da irónica depende da relação de todos os seus agentes, o intérprete[44], a ironia (ou o ironista) e o contexto. Ao intérprete cabe detetar a presença da ironia e decidir o seu significado. Este processo pode ocorrer à revelia das intenções do ironista, um problema de intencionalidade que se levanta pela ausência de garantias de que o intérprete e a intenção do autor estejam alinhadas.[45] Cremos que esse risco levanta mais questões sobre a

---

[37] STALLYBRASS, Peter – *The Politics and Poetics of Transgression*. London: Methuen, 1986, p. 201

[38] TERDIMAN, Richard – *Discourse/Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century*. New York: Cornell University Press, 1989

[39] Idem

[40] CHAMBERS, Ross – *Room for maneuver : reading (the) oppositional (in) narrative*. Chicago: The University of Chicago Press, cop. 1991

[41] SIEGLE, Robert – *The politics of reflexivity : narrative and constitutive poetics of culture*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986, p. 390

[42] CHAMBERLAIN, Lori – *Bombs and Other Exciting Devices, or the Problem of Teaching Irony*. In *Reclaiming Pedagogy: The Rhetoric of the Classroom*, edited by Patricia Donahue and Ellen Quandahl. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1989, p. 97-112,

[43] HUTCHEON, Linda – *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000, p. 53

[44] Na versão portuguesa do livro de Linda Hutcheon o termo "*interpreter*", original de Wayne Booth, é traduzido para "Interpretador", por adequação adotaremos a versão do português europeu do termo: "intérprete".

[45] FISH, Stanley – *Short people got no reason to live: reading irony*. Deadalus, 1983

comunicação e a contingência que existe na partilha de ideias entre o indivíduo e o coletivo, do que sobre a própria ironia. No reconhecimento deste grau de indeterminação hermenêutico abordaremos no segundo capítulo a problemática das disparidades e complementaridades entre a *intentio operis* (a intenção da obra) e *intentio lectori* (a intenção do leitor) e de que maneira as entendemos como uma forma de abertura do processo de criação ao público.

Como aponta Eco:

> "O uso e a interpretação são certamente dois modelos abstratos. Todas as leituras resultam sempre de uma mistura destes dois comportamentos. Por vezes acontece que um jogo, iniciado como sendo uso, acabe por produzir uma criativa e lúcida interpretação – ou vice-versa. Por vezes interpretar mal um texto significa descascá-lo de muitas interpretações canónicas anteriores, descobrir-lhe novos aspectos, e neste processo, o texto resulta muito melhor e muito mais produtivamente interpretado."[46]

Pretende-se, assim, contribuir para o debate sobre a compreensão da prática artística enquanto produtora de conhecimento de forma 'aberta' para prestar contas e submeter-se a uma revisão pública.

Mika Hannula diz-nos que:

> "investigação artística significa que o artista produz um trabalho artístico e investiga o processo criativo, acrescentando saber e conhecimento ao existente" (...) "conduz a uma comunicação autorreflexiva e autocrítica, que se refere (...) ao seu percurso e objetivos, incluindo (...) métodos de investigação e modelos de apresentação."[47]

Acreditamos que a investigação em artes se pode assumir como um meio de uma comunicação distinta e compreensível, que vise contribuir para o debate sobre o entendimento artístico e a produção de conhecimento sobre o mundo tal como apresentar-se no espaço público num estado capaz de estimular reações e sucessivas abordagens. Esta postura é observável a partir da década de 1950 do Séc. XX, através da arte conceptual, menos preocupada na produção de novas formas, mas de atribuir novos sentidos às formas já conhecidas.

---

[46] ECO, Umberto – *Os Limites da Interpretação*. Trad. José Barreiros. Lisboa: Difel, 1992, p. 41

[47] SLAGER, Henk op. Cit. p. 63

1.1 Investigação e Conhecimento

> "A investigação (...) pode incluir, entre os seus objetivos, a produção de novos conhecimentos, a discussão do conhecimento existente para determinar as suas limitações, a reconstituição de conhecimentos perdidos e/ou a compreensão pública da investigação."[48]

Pensamos que a investigação em arte contribuiu para o debate sobre a produção de conhecimento através de metodologias experimentais resultantes do pensamento artístico, partindo do objeto artístico ou da sua prática até ao entendimento e pensamento reflexivo desviando a investigação para o fazer e no devir da criação artística (*artistic skills*) ao invés da tradicional análise teórica (*critical knowledge*).

A postura resiliente ou herdeira de teorias mais conservadoras, diz-nos que a arte "*produz conhecimento, mas...*" Umberto Eco diz em 1968 que:

> "a arte propõe-nos de facto conhecimento, mas de maneira orgânica, isto é, faz-nos conhecer coisas resumindo-as numa forma (...) numa configuração, numa gestalt que se pode apenas colher no seu conjunto e não deve ser verificada nos seus elementos isolados, mas aceite como proposta de visão intuitiva, válida a nível imaginativo, mesmo se racionalmente analisável nos seus vários aspetos."[49]

Defendendo uma instrumentalização da obra de arte como meio para o alcance de descobertas sobre a realidade. Karl Popper, através da sua teoria de conhecimento propunha uma forma de gerar entendimentos pela arte explicando a existência de três instâncias, um *mundo 1* (estado físico exterior), um *mundo 2* (estado mental interior) e um *mundo 3* que corresponde às obras de arte, produtos da mente humana. Segundo Popper o *mundo 3* é um modo de o *mundo 2* interagir com o *mundo 1*, considerando assim a arte como um meio para o entendimento da relação entre o interior do indivíduo e o seu exterior.[50]

---

[48] HASAN (coord.) et al , Reforming Arts and Culture Higher Education in Portugal – Report of International Panel of Experts for the Education, Portugal, 2009 consultado em http://fct.pt/apoios/unidades/docs/Final_A_C_Report.pdf, Agosto de 2019

[49] Eco, Umberto , A Definição de arte, Lisboa, Edições 70, 1981 p. 253

[50] DIAS, Fernando Rosa – *A Investigação em Arte. Entre a aura e poiesis da obra.* In *Investigação em artes: Ironia, Crítica e Assimilação dos Métodos*. coord. José Quaresma, Alys Longley, Fernando Rosa Dias, Lisboa: Centro de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015, p. 35-59

A Investigação que visa a procura de conhecimentos sobre o mundo não é exclusiva da ciência, como vimos anteriormente, a clivagem radical entre arte e ciência já não é tão evidente. E nelas podemos encontrar várias semelhanças, tal como indica James McAllister, "há muitos aspetos em comum entre a arte e ciência, um deles é que a arte contém conhecimento sobre o mundo"[51], bem como diferenças; a primeira é particular, a segunda comunica afirmações gerais. Enquanto a ciência procura estabelecer conclusões de consensos de verdade, a arte é uma afirmação inconclusa.[52] Todavia interessa-nos trazer que estas comparação pode ser feita num contexto epistemológico.

Diz Jacob Bronowski[53] que a arte é um modo de conhecimento apesar de não ser explicativa, por ser mais profunda na sua utilização da imaginação ou no modo intenso como penetra com imaginação na experiência. A contribuição artística para a produção de conhecimento resulta, assim, num processo singular. Vemos essa singularidade da investigação artística como uma forma ativa de fazer investigação estética.[54]

No sentido de perceber melhor o debate sobre a produção artística enquanto investigação estética vejamos as obras de Rancière e Alain Badiou, *The politics of aesthetics e Handbook of Inaesthetics,* respectivamente. A teroria de Rancière situa a arte de novo no domínio da estética. Aponta Slager:

> "A estética argumenta Rancière não é de forma nenhuma um domínio em si mas um conjunto de regras para a identificação de arte, isto é, como a arte é definida como arte numa determinada constelação histórica."[55]

Por outro lado, Badiou propõe uma reavaliação da noção de estética. Segundo a sua visão, a estética havia sido uma instrumentalização da Filosofia desde Platão e que tal ato implica uma forma de pensamento hierárquico em nome da arte mas não um pensamento conjunto com a arte. A obra de Badiou, não define regras para pensar a arte dentro de um sistema filosófico, pelo contrário, coloca a questão de como pode a arte influenciar a filosofia. A proposta de Badiou

---

[51] MCALLISTER, James – *Seven Claims*. In *Artistic research. Series of philosophy of art and art theory*. V. 8, New York, 2004, pp. 19

[52] Rosa dias op. Cit. pp. 35-59

[53] BRONOWSKI, Jacob – *Arte e conhecimento: ver, imaginar, criar*, 1983, p. 149-158

[54] SLAGER, Henk op. cit. p.63

[55] Idem, p.64

opõe uma estética experimental a uma estética teórica[56], sem criar hierarquia entre elas, na procura de uma relação de **"contaminações", "ressonâncias"** e **"interferências"**.[57.]

Tendo como base a posição de Badiou, acreditamos que a influência entre a arte e filosofia, na produção de conhecimento, se deve processar tendencialmente no sentido da primeira para a segunda.

Como vemos a ironia neste contexto?

Acreditamos que a ironia é uma ferramenta de produzir investigação artística contribuindo com a sua carga autorreflexiva e com distância crítica e no processo de investigação bem como extensão desse processo ao público.

Isto é, a Ironia como meio de comunicar e integrar públicos é promotora do que Bourriaud chamou de estética relacional.[58]
Defendemos que a arte relacional é renovada pela ironia através do papel preponderante que dá ao intérprete provocando-o a agir em co-autoria, é sintoma da renovação da prática ironista contemporânea. A ligação entre arte e público transforma-se o espectador não observa apenas a obra pelo exterior- como veremos no segundo capítulo – e passa a integrar-se dela, formando uma união micropolítica de caracter efémero.

Desta forma, em concordância com Badiou, acreditamos que pela ironia, a investigação artística coloca questões que influenciam a forma de observarmos o mundo, e nesse sentido, a filosofia, promovendo novos entendimentos do conceito de arte e das suas atuações e, reciprocamente, renovando o próprio entendimento do uso da ironia na contemporaneidade.

---

[56] Idem, p.64

[57] RAJCHMAN, Jonh – *The Deleuze Connections*, 2000, p.114

[58] BOURRIAUD, Nicolas – *Relational Aesthetics,*, 2002

Do conhecimento e do êxtase

Em *O paradigma da arte contemporânea*, Nathalie Heinich, diz-nos que "tal como a arte moderna transgredira a figuração clássica, a arte contemporânea transgredia as fronteiras da arte", essa transgressão opera "nos modos de conceber e pensar a arte mas sobretudo de a mostrar, distribuir e vender."[59] Assim, inerente aos processos contemporâneos - que permitem forças da conceção e reflexão entre obra e ao público, tornando-a um veículo de conhecimento – surgem sistemas de consumo desses veículos de conhecimento. O entendimento deste "mercado epistemológico" permite-nos especular sobre uma função para a arte: promover e distribuir conhecimento.[60]

Uma outra função da arte-investigação, na relação dúvida-crítica-autorreflexão onde enquadrámos a ironia, é a sua capacidade discursiva disruptiva, expondo problemas em vez de os neutralizar.

Contraria a esta tendência, de procurar a concordância política, a ironia tende a transformar o *'prazer"* [61] do público perante a obra de arte em *êxtase* como o entendeu Barthes. Opondo o conforto ao inquietante. Diz Barthes:

> "Texto de prazer: aquele que contenta, preenche, dá euforia; aquele que vem da cultura e não quebra com ela, está ligado a uma prática confortável de leitura.
>
> Texto do êxtase: aquele que impõe um estado de perda, que desconforta (...), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consciência dos seus gostos, dos seus valores e das suas lembranças, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem."[62]

Ou seja, a relação entre arte-investigação e ação irónica é promotora do conhecimento *êxtase* que acreditamos ser mais profundo que o conhecimento do *prazer* por atuar de forma mais subjetiva, reflexiva e crítica sobre o mundo.[63]

---

[59] HEINICH, Nathalie – Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico, sociologia & antropologia, Rio de janeiro, V04.02 P. 373–390, outubro, 2014, Tradução de Markus Hediger Consultado em: http://www.scielo.br/pdf/sant/v4n2/2238-3875-sant-04-02-0373.pdf em Agosto de 2019

[60] Neste sentido o argumento que autonomiza a arquitetura como arte útil pela sua carga funcional ou pela utilidade prática quotidiana da arte inútil torna-se obsoleto.

[61] HAAR, Michel – *Le chant de la terre: Heidegger et les assises de l'histoire de l'être.* Paris: L'Herne, 1985, p. 194

[62] BARTHES, Roland – *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987, p. 23 (tradução livre para português europeu)

[63] Veremos posteriormente de que forma este êxtase se torna também ele produto de mercado.

1.2 Ironia e Método

> "Numa definição tradicional, o método procura estabelecer uma sequência de fases, uma articulação de regras definindo uma ordem das ações. Tendo uma ordem temporal de organização supõe um ritmo ou concatenação. As suas vantagens elementares são a economia de esforços e a proteção ao erro. É por princípio metódico, cumulativo e exaustivo, permitindo crescer progressivamente, normalmente a partir de uma formulação inicial de problemas e hipóteses. De certo modo emerge de um leque de hipóteses que procura ir reduzindo, mesmo que surjam outras durante o processo."[64]

Wittgenstein vê na palavra "metodologia" pode também designar a uma "investigação conceptual",[65] um trabalho da imaginação. Também neste sentido, Popper considera que o ponto de partida para uma investigação nunca deve ser um facto empírico, dada a não "inocência" do espectador. Em alternativa o ponto de partida deve ser um trabalho mental, um problema encontrado perante o qual o observador propõe várias hipóteses de dedução de teses que serão confrontadas com a experiência.

O paradigma de *método* em investigação tem vindo a ser alterado a ponto de não entender determinadas características formais do método clássico como pré-requisito de validação de uma pesquisa. O método clássico pode ser visto como uma tecnologização do pensamento, que não é garantia direta de rigor nem tampouco da sua ausência. Esta mudança, presente no sec. XX, é observável em metodologias dialéticas (Marx), da "compreensão" (Weber), genealógicas (Nietzshce), estruturais (Levi-Strauss), arqueológicas (Foucault), desconstrucionistas (Derrida e De Man) metafórológicas (Blumenberg), comunicacionais (Habermas), problematológicas (Meier)[66] entre outras. Em comum têm a procura de metodologias que questionem as anteriores, sendo gradual o ecletismo, a multidisciplinaridade e transdisciplinaridade uma constante.

---

[64] DIAS, Fernando Rosa – *Tempos de Investigação em Arte: caminhar no método entre a dúvida, a crítica e a ironia*. In *Investigação em artes: Ironia, Crítica e Assimilação dos Métodos*. coord. José Quaresma, Alys Longley, Fernando Rosa Dias, Lisboa: Centro de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015, p. 53

[65] TAVARES, Gonçalo M., Atlas do Corpo e da Imaginação, 2013, p. 37

[66] MIRANDA, José Bragança de – *Teoria da cultura*. 2ª ed. Lisboa: Século XXI, 2007, p. 48

Feyerabend, em *Contra o método* (1975), apresenta uma das teorias mais radicais: "a ideia de um método fixo, de uma racionalidade fixa, surge de uma visão demasiado ingénua do homem e do seu contorno social"[67]. Sugere que o mundo é caracterizado pela diversidade e pelo caos, uma visão que transforma a crença absoluta do método científico monolítico numa mera autoilusão. Argumenta que "é importante defender a ideia de que todos os métodos e formas de perceção, nas suas premissas básicas, são possíveis e que nenhuma se deve excluir quando se trata da compreensão global do mundo."[68]

A atitude extrema de Feyerabend serviu sobretudo para enfraquecer a pertinência da atitude cegamente científica e minimizar o seu caracter universal, um enfraquecimento que não se traduz diretamente na negação da tentativa de clarificar ideias, mas sim numa posição que começa imediatamente na estratégia de refletir.

Tal como afirma Bragança de Miranda:

> "Tal mudança levará a uma mudança conotativa do próprio termo [método], readquirindo a sua aceção de caminho, de trajeto (...) "método" como " caminho" (...) um caminho, uma dado trajeto , é diferente de seguir um método, pois, enquanto este, na sua tradução pós-cartesiana, nos ajuda a ter ideias claras e distintas para não nos perdermos nos recessos do mundo da experiencia, (...) a outra opção, não recusa trabalhar com intuições e ficções de todo os género para nos orientarmos no labirinto (...)"[69]

O enfraquecimento do método pode atrair críticas de arbitrariedade, relativismo niilismo e excesso de subjetivismo. Acreditamos, todavia, que a desconstrução da tendência metódica pressupõe o conhecimento do discurso do método e o que,

> "No mínimo, tal conhecimento tem o rigor daquilo que ele próprio critica e de que resulta como alternativa. Essa é a razão porque a analítica da atualidade se configura como uma crítica, só que não aceita parar esta crítica a meio caminho. É preciso estendê-la ao próprio método."[70]

---

[67] FEYERABEND, Paul – *Against Method: outline of anarchistic Theory of Knowloedge*. London: Verso, 1978, p. 21

[68] Idem, p. 32

[69] MIRANDA, José Bragança de, op. cit p. 49

[70] Idem, p.51

Como vimos anteriormente esta postura contemporânea que temos vindo a associar à ironia parte dos problemas da experiência e é dirigida para a ação; é política. É altamente conhecedora dos processos que crítica e parte deles, quebrando as suas *ligações* sedimentadas para as reorganizar. É uma capacidade construtora a que chamaremos de capacidade *reprogramadora*.

Sujeito, Método e Movimento

> "Os factos são sonoros mas entre os factos há um sussurro. É o sussurro que me impressiona."[71]

A carga subjetiva do *método como caminho*[72] pode ser observada nas noções de movimento e cinética de Peter Sloterdijk. A noção de variação no espaço torna-se para o autor um tema na construção de ideias.

> "Aquilo que parecia ser o mais vazio, o mais exterior, o mais mecânico, o movimento, que se havia deixado para investigação, penetra nas ciências humanas e revela-se, de repente, como categoria principal igualmente na esfera moral e social. (...) Sob o signo do movimento, as aventuras estético-políticas do espirito humano tornar-se um ramo da física."[73]

Trata-se de projetar no trajeto uma interação entre reflexão e ação, na qual o espaço se torna mutável ao homem que caminha. "Quem se move, move sempre mais do que apenas a si próprio"[74] tal como diz Sloterdijk. Entendemos aqui o movimento de um sujeito que marca subjetivamente o seu percurso, o seu método, o espaço mutável à sua passagem.

Diz Heidegger :

> " Avançar não quer dizer aqui meramente o método, o procedimento, pois qualquer avançar precisa já de uma área aberta na qual se movimente. Mas precisamente o abrir de uma tal área é o processo fundamental da investigação."[75]

---

[71] LISPECTOR, Clarice – *A hora da estrela*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002, p. 27

[72] Note-se o pleonasmo, "método": advém do grego: "seguir um caminho"

[73] SLOTERDIJK, Peter – *A mobilização infinita: para uma crítica da cinética política*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002, p. 202

[74] Idem, p.202

[75] HEIDEGGER, Martin – *O Tempo da Imagem no Mundo*. In *Caminhos da Floresta*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1938, p.71

A força do método como um caminho, afirma Heidegger, reside no facto da chegada se mostrar uma partida em potencial, abrindo perspetivas e horizontes. "É neste sentido que mesmo quando supostamente o caminho está terminado, há um inacabado que se desdobra abrindo a necessidade de um novo caminho."[76]

A defesa deste caminho passa por ver a investigação em arte e a investigação em ironia como despojadas de expectativas de chegar a uma obra final e entendê-las, por oposição, pela exploração de possibilidades segundo um processo rizomático. Tal traçado rizomático não tem necessariamente de reivindicar qualquer originalidade nem a ansiedade de chegar a um estado de verdade. Acrescenta, neste sentido, Bragança de Miranda que "é antes um saber interpretativos de sinais, de traços, que, mais do que um "meio saber", se esforça por atingir um "saber do meio" um saber que passa entre - o passado e o futuro, os saberes e os não-saberes, o método e o não método, os fragmentos e o todo."[77]

O ato rizomático mantém o produto final em estado *de Privação*. Conceito original de Aristóteles que corresponde a uma instância de possibilidade de tornar uma coisa noutra coisa diferente, no seu devir. Um estado virtual de trânsito em pausa que cessa com a obra final. A investigação artística explora, na obra, esse estado de privação. O fazer torna-se mais importante que o feito. O método do caminhar processual caracteriza-se pela valorização da dimensão inacabada, expondo-se enquanto processo no sentido de ser instrumento de interrogação e problematização dispondo do que se pode chamar de *método aberto.*

---

[76] Idem, p. 53

[77] MIRANDA, José Bragança de – *Teoria da cultura*. 2ª ed. Lisboa: Século XXI, 2007, p. 53

Conectividade Rizomática

O conceito surge na obra de Deleuze e de Guattari *A Thousand Plateau* na qual concebem uma forma de pensamento capaz de substituir o pensamento-árvore hierarquizado cartesiano. Neste sentido propõem "uma forma de pensamento que desde Platão visa uma lógica binária, é substituída por um pensamento rizomático vocacionado para o movimento de trajetórias, interferências, ressonâncias, zonas, mapeamento e interconectividades."[78]

Como explica Annette Balkema, nesta rede de multiplicações podem ser encontrados dois componentes basilares. Um modo de análise de fluxo, baseado no pensamento de filosofo Henri Bergson "e na forma de movimento produzido pela mecânica quântica e respetiva emissão de partículas e troca de porções de energia, dando origem ao conceito de não-localização."[79]

Ou seja, parte sempre da relação entre partículas, fragmentos ou conceitos. Não se analisa o elemento no seu estado isolado, muitas vezes invisível, mas pelas consequências da sua ligação a outros elementos.[80] Deleuze propõe um sistema permeável de dois movimentos de conceitos que interagem e criam relações entre si apoiados em linhas interpostas, dimensões, estratos, planos, espaços e plataformas.[81]

O pensamento Rizomático é um movimento desterritorizalizante é comparável com o método apresentado na já referida obra de Roland Barthes *The pleasure of the text,* na qual apresenta um contínuo entre a reterritorialização académica da semiótica e um processo desterritorializante de significação.

Como afirma o próprio autor:

> "São criadas duas extremidades: uma obediente, conformista, plagiante (a linguagem é para ser copiada no seu estado canónico como foi estalecido pela escolaridade, com uso, literatura, cultura) e outra extremidade, móvel, branca, (pronta a assumir quaisquer contornos), que nunca é outra coisa a não ser o lugar do seu efeito: o lugar

---

[78] SLAGER, Henk, op. cit., p. 65

[79] BALKEMA, Annette W. – *Perception and the Lines of Light*. In MaHKUzine, Journal of Artistic Research, 2006, p. 23

[80] Ver no âmbito da física "o campo de Higgs".

[81] BALKEMA, Annette W. op. cit. p.23

onde a morte da linguagem é vislumbrado. Estes dois extremos, o compromisso que provocam, são ambos necessários."[82]

Em *Thinking,* também Hannah Arendt compara dois tipos de pensamento distinguíveis, o pensamento especulativo dirigido para a aplicação de regras e o pensamento dissonante: uma forma de pensamento consciente da sua própria atividade na busca continua de significação filosófica ou artística da natureza. [83]

O foco do pensamento artístico deve estar em linha com a linha explorada por Barthes ligado a uma intensidade não-discursiva, um significante produtivo, um deslocamento para-discursivo, uma performatividade que relaciona o prazer da investigação e o êxtase da contestação. O pensamento artístico pode ser incómodo, irritante, posicionar-se como irrelevante e assim por diante.

Como se coloca a ironia neste entendimento?

É através da ironia que emerge a figura do artista-investigador. Que Slager considera "a manifestação do Sec. XXI da Gaya Scienza [uma nova "poesia"] que visava Nietzsche - pelo menos se não se deixar levar pelos perigos de formatação de produção de conhecimento, mas sim gerar espaço para processos artísticos de pensamento."[84]

Acreditamos que a ironia enquanto prática discursiva é fundamental para a manutenção destes pressupostos, desde a subjetivação de um movimento nómada de especulação rizomática, a desterritorialização evasiva do pensamento, o prazer racional e o êxtase do discurso disruptivo. Como diz Friedrich Durrenmatt: "trata-se de sondar a realidade, de medir exatamente os efeitos de determinado ato" [85] Trata-se do prazer de inserir numa ordem pré-estabelecida de carga negativa, medindo a força de determinada ligação.

---

[82] BARTHES, Roland – *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987, p. 23 (tradução livre para português europeu)

[83] ARENDT, Hanna – *The Life of the Mind*. New York: Harcourt, 1978

[84] SLAGER, Henk, op. cit., p. 67

[85] DÜRRENMATT, Friedrich – *Justiça*. Lisboa: Relógio D'Água, 1987, p. 75

Método e Caminho: a errância enquanto ação

"As minhas dúvidas formam um sistema" [86]

"Eis um método, avançar; não em linha recta mas numa espécie de linha exaltada, que se entusiasma, que vai atrás de um certa intensidade sentida; avanço que não tem já um trajeto definido, mas sim um trajeto pressentido, trajeto que constantemente é posto em causa; quem avança hesita porque não quer saber o sítio para onde vai – se o soubesse já, para que caminharia ele?" [87]

As explicações de Steiner sobre Heidegger apontam-nos uma atitude sobre o pensamento que questiona, dizendo que "não há nem um forçar nem uma investida programática da inquirição para obter uma resposta"; questionar pelo contrário "é entrar em concordância harmónica com o que está a ser questionado (...) a errância, a peregrinação em direção ao que é digno de ser questionado "[88] Um ato de especulação, que parte da dúvida do caminho a ser seguido.

Wittgenstein explica-nos esta errância*:*

> "É como se me tivesse perdido e perguntasse a alguém o caminho para casa. Ele diz que mo vai mostrar e acompanha-me ao longo de um caminho agradável e tranquilo. Este finda de repente. E então o me amigo diz-me 'agora, tudo o que tens de fazer é procurar o caminho para tua casa a partir daqui."[89]

Errar é assim uma intenção. Ou melhor, uma ação assumida. O caminho não acontece, faz-se. Agir implica uma determinada novidade, uma surpresa no estado antigo. O que se move, muda. O movimento errante produz compreensão enquanto acontece. Veremos de seguida que a imobilidade é uma ligação fixa, uma ligação ao passado, um excesso de memória do corpo.

---

[86] WITTGENSTEIN, Ludwig – *Da certeza*. Lisboa: Edições 70, 1996, p. 70

[87] TAVARES, Gonçalo M. – *Atlas do Corpo e da Imaginação*, 2013, p. 49

[88] STEINER, George – *Heidegger*. Lisboa: Dom Quixote, 1990, p. 54

[89] WITTGENSTEIN, Ludwig – *Cultura e Valor*. Lisboa: Edições 70, 1996, p. 74

1.3 Ligações e Reprogramação

"São as relações que constituem os seres. Não existe mundo em si: ele é essencialmente um mundo de relações" [90]

A experiência pode ser considerada como uma soma de fragmentos com uma conexão difícil de representar. Aceitar a prioridade da experiência sobre o restante é aceitar que o essencial são as ligações que a constituem. [91]

Temos vindo a explorar o método enquanto sistema mutável. As alterações, como diz Barthes, "fazem-se como se respira; investe-se, desinveste-se, reinveste-se: as conversões intelectuais são a própria pulsão da inteligência, desde que esteja atenta às mudanças do mundo."[92]

As ligações, caracterizadas assim pela sua mutabilidade, configuram-se segundo um estado de relação. Diz Novalis que "toda a ligação é simultaneamente liberdade".[93] Por sua vez, a linguagem é o conector universal através dos conceitos. A experiência na linguagem, e fora dela poderíamos especular, é a relação entre conceitos, a ligação. O conceito é a matéria da linguagem e o fragmento da experiência.

Desligação e crise.

O estado de crise advém da desligação: algo que estava articulado, que não constituía problema, que era estável, torna-se problemático. A ironia provoca a crise. Não há nova ligação sem uma desligação. Diz José Bragança de Miranda, em *Teoria da Cultura*, que:

> "A crise moderna, bem expressa pelo fenómeno do niilismo, faz das ligações a questão política por excelência, permanentemente em aberto. De certo modo, torna-nos responsáveis pelas ligações que até então nos limitáramos a "herdar" ou a sofrer. Isso por duas razões principais: em primeiro lugar por abalar, fragmentar, etc. A

---

[90] MIRANDA, José Bragança de – *Teoria da cultura*. 2ª ed. Lisboa: Século XXI, 2007, p. 178

[91] Idem, pp. 127-129

[92] BARTHES, Roland – *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 247

[93] NOVALIS – *Fragmentos de Novalis*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1992, p. 57

imagem unificada, centrada e simbólica do Mundo medieval; em segundo ligar, para tornar provisória, transiente e efémera toda a ligação."[94]

Há na crise moderna um paradoxo apontado por Berman quando sustenta que na modernidade "todos são movidos, ao mesmo tempo, pelo desejo de mudança – de transformação do mundo. À sua volta – e pelo terror de desorientação e da desintegração, o terror da vida que se faz em pedaços."[95]

Urge um aparente desejo de rutura, de progresso, correção ou aperfeiçoamento acompanhado de um atrito à mudança caracterizado por um estado melancólico de perda, um sentimento de descontextualização expresso nas palavras de Foucault: "Alguma coisa com um querer ou uma força vai surgir na experiência moderna."[96]

A Modernidade foi sobretudo uma força que rasgou com o passado, com a história e com a tradição. Uma força que fragmentava e que quebrava ligações. O impacto desta força foi muitas vezes violento e indicava que " a idade clássica acaba de morrer e com ela o reino do discurso representativo, a dinastia de uma representação significando-se a sim mesma e enunciando na sequência das suas palavras a ordem adormecida das coisas" [97] Paralelamente a este choque, os desenvolvimentos tecnológicos, indiretamente, ligaram-se a grandes catástrofes, incluindo a primeira e segunda guerra mundial, a tecnologia assustava, a inquietude era sintoma de uma destruição significativa do mundo até então conhecido.

Construiu-se, também, assim o atrito à destruição de ligações e à melancolia da perda do conhecido. Colidiam perspetivas frenéticas perante o *admirável mundo novo* e um alheamento nostálgico. Uma crise permanente.

Ironia, Ação livre e Impermanência

[94] MIRANDA, José Bragança de, op. cit. p 30

[95] BERMAN, Marshall – *Tudo o que é sólido se dissolve no ar: a aventura da modernidade.* Lisboa: Edições 70, 1989, p. 13

[96] FOUCAULT, Michel – *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.* Lisboa: Edições 70, 2014, p. 225

[97] Idem, p. 225

O pensamento tecnicista favoreceu uma obsessão pela ligação perfeita, absoluta, a verdade. Eis o primeiro problema, aponta Bragança de Miranda: "As ligações perfeitas, sem qualquer tensão, dispensariam a política, que se funda na incompletude e no inacabado. A ligação perfeita seria o fim da ligação."[98]

A ironia é uma ordem inesperada. Uma reorganização de fragmentos. Uma atuação sobre as ligações. Um modo de desligação. Uma ação voluntária entre memória e esquecimento.

Cada gesto por mínimo que seja implica pequenas roturas da continuidade da experiência.[99] Aquilo a que Hannah Arendt chamou de *ação livre* como capacidade para interromper, para originar.[100]

A ironia, como temos visto, defende o princípio de que só podemos conhecer aquilo que nós próprios fizemos, que age sobre o que já está feito permitindo o inacabado, processo de fazer e desfazer continuado mas sobretudo pessoal, subjetivo e autorreflexivo. Através dela aprendemos as ligações que questiono. A ironia é um ato de liberdade.

A ligação tende a manter-se pelo atrito do conforto: a permanente angústia com a desligação, que ameaça a origem existente, que causa melancolia, que abre o estado de crise.

Marcel Mauss lembra-nos que todos os objetos estão num estado de impermanência. Os objetos são representações ou *veículos de relações.* A Ironia atua sobre esse estado de impermanência, modificando a ordem das ligações do objeto e mudando o olhar sobre ele ou o seu significado no mundo.

A surpresa e a imprevisibilidade caracterizam esta forma organizada de impermanência. A ação programada, é previsível ou assenta numa velocidade constante. A ironia pressupõe uma

---

[98] MIRANDA, José Bragança de, op. cit. p. 132

[99] Idem, p.131

[100] BOWEN-MOORE, Patricia – *Hannah Arendt's Philosophy of Natality.* London: Palgrave MacMillan, 1989.

velocidade imprevisível. A ironia é uma ação não programada ou que pressupõe uma programação diferente da existente.

Pós-Corpo e Ligações

Perceber a existência de uma matriz de ligações que constitui todos os corpos e toda a nossa representação deles, simbólica ou conceptual, permite-nos ver que a tecnologia contemporânea não é mais do que um adensar dessa malha conectada. Aponta Bragança de Miranda:

> "Tudo indica que está em curso a apropriação do imaginário teológico e mítico de uma ligação absoluta e perfeita como uma via subterrânea do pensamento metafísico e teológico ocidental. Numa espécie de primitivismo ultra-tech, tudo está a ficar ligado: coisas, imagens, objetos, corpos e máquinas. Ora, o humano expressa-se na tensão que liga e desliga todas as suas hesitações e aleatoriedades." [101]

Não caindo no extremismo de afirmar a tecnologia como a nova divindade, podemos ainda assim vê-la no mesmo sentido de busca de uma significação de verdade, perfeição e perenidade. A emancipação do corpo, a concretização do virtual, em suma a realização de ligações extracorporais visíveis na contemporaneidade não são uma fundação nova, mas uma apropriação de uma tendência antiga. A história desta analogia é a história da procura do poder nas ligações perfeitas.

[101] MIRANDA, José Bragança de, op. cit. p.144

Programação

A técnica é desmaterializadora e unificadora, na visão de Ernst Jünger.

> "Estamos a viver num espaço provisório" - virtual – "que se caracteriza não pela evolução em si, mas por uma evolução que tende a situações inteiramente determinadas. O nosso mundo técnico não é uma área de possibilidades ilimitadas; pelo contrário, tem no íntimo um carácter embrionário que pressiona em direção a uma maturação bem precisa."[102] [em direção a uma verdade programada.]

Esta verdade programada, contrária da verdade "comum" – teoria aceite pela maioria dos indivíduos e de caracter transitório - não é resultado de uma confrontação de ideias em sociedade, mas um resultado paramétrico de um cálculo feito segundo dados e variáveis, e é produto da relação entre um sujeito e um dispositivo técnico ou por um processo de pensamento tecnicista. Este é o paradigma do controlo sobre as ligações. Um controlo de origem incerta, não percetível, não democratizada.
São estes processos estáticos de resultados programáticos que causam o medo de controlo uma vez que exageram a inefabilidade de algumas ligações, tornando-as, mais opacas e aumentando a nossa contingência individual. São caminhos que a cultura, o hábito ou a sociedade técnica impõe ao indivíduo.

Defendemos que a existência de programações deve ser uma constatação amoral evitando o pânico e a aversão a fenómenos técnicos contemporâneos. De um ponto de vista operacional (da intenção) deste texto, importa-nos perceber a potencialidade destas virtualizações do corpo e da desmaterialização das distâncias temporais e espaciais bem como abordar o papel da técnica contemporânea na comunicação de massas.

[102] JÜNGER, Ernst – *El Trabajador: Dominio y figura.* Barcelona: Tusquets, 1993, p. 161.

Ironia e Contingência

Em *Contingência, ironia e solidariedade* Richard Rorty apresenta a figura do *ironista liberal*. Liberal por considerar os atos de crueldade a pior coisa que os humanos conseguem fazer uns aos outros e ironista pela consciência de que a contingência dos seus pensamentos e desejos e das suas dúvidas são a essência de uma verdade que pode explicar as ações humanas. Pela combinação dos dois sugere, a possibilidade de uma utopia liberal: onde o ironista é universal.

O *ironista liberal* diz, assim, respeito àquele que possui aversão a todo o tipo de crueldade e que se desapega das crenças numa verdade estática. E é este ironista deve, segundo o auto, através da sua da consciência contingência, *redescrever*[103] o seu próprio entendimento da realidade, tornando-se autor de si próprio.

A construção da identidade do ironista dá-se pelo autoconhecimento e consequente autocriação que seria um fator determinante na criação de uma nova linguagem, nova linguagem esta que corresponderia à *redescrição* da existência do indivíduo, constituindo a sua singularidade.

A redescrição é apresentada como uma defesa de que a mudança de vocabulário aliada à mudança de práticas sociais seria capaz de criar um novo ser humano. Pela redescrição, procura-se uma nova consciência própria do ser humano e do mundo.
Redescrever para, em primeira instância, pela capacidade de duvidar de si próprio e de continuamento, procurar refazer-se. Para entender o seu objetivo é preciso entender a dúvida radical que o autor inscreve no que ele chama de "ironismo".

Rorty considera a linguagem como uma ferramenta que nós usamos para lidar com a realidade. O vocabulário que usamos é neste sentido uma forma de nos orientarmos nos pensamentos e sentimentos privados e nos relacionarmos com os outros. A proposta de Rorty pode ser entendida como um projeto, através do qual os vocabulários disponíveis são sempre passíveis

[103] Optaremos por utilizar o termo redescrição, tradução, do original em inglês *Redescription*, adotada pela versão portuguesa: RORTY, Richard – *Contigência, Ironia e Solidariedade*. Lisboa: Presença, 1994
.

de mudanças e adaptações. Uma necessidade dada que as palavras, para o autor, não têm uma relação direta com o mundo.

A linguagem torna-se assim contingente dado que apenas produz descrições do mundo, nunca podendo dizer com certeza como ele é. As frases podem conter verdade ou engano num determinado contexto, não no mundo.

Pela influência de Nietzsche, a tese de Rorty indica o impedimento de vermos o mundo como possuidor de uma essência intrínseca onde a verdade não é algo que exista para ser encontrada.

Há nesta contingência algo semelhante à perda que Antonin Artaud vê na transição do pensamento para a palavra. Uma relação de perda constante. Como explica Gonçalo M. Tavares sobre a perspetiva de Artaud: "Há uma diminuição da intensidade, uma diminuição de força racional, de força de entendimento: a palavra percebe menos o mundo que o pensamento, isto é: o pensamento está mais perto do mundo do que da palavra."[104]
Inquietava Artaud também a sua contingência, "Sou testemunho, sou o único testemunho de mim próprio. Esta crosta de palavras, estas impercetíveis transformações do meu pensamento em voz baixa. (...) sou o único juiz capaz de lhe medir o alcance." [105] Também ele não vê a palavra como uma transcrição do pensamento, mas uma transformação. A palavra é um pensamento depois da *privação.* Um pensamento pode ser muitas palavras, a sua efetivação verbal retira-lhe a potencialidade.

Os conceitos são criações humanas, ferramentas, artefactos e o ironista situa-se numa radical continuidade de dúvida e curiosidade sobre o vocabulário e a sua utilização, mantendo o seu movimento de procura de novas alternativas: rescrições. Há assim na contingência de Rorty uma certeza de incompletude, a recusa de uma ideia imutável. Tal como diz Bart Geerts:

---

[104] TAVARES, Gonçalo M. – *Atlas do Corpo e da Imaginação*, 2013, p. 260

[105] ARTAUD, Antonin – *O Pesa-Nervos*. Trad. Joaquim Afonso. Lisboa: Hiena Editora, 1991, p. 52

> "O senso comum reduz o potencial do mundo pelo meio do hábito. Ocorre quando paramos de colocar questões e quando não somos desafiados mais pela dúvida da contingência no nosso vocabulário.[106]

É claro que a redescrição que Rorty tinha em mente baseava-se uma natureza de realização poética; o autor afirmava superioridade do "romancista ironista" em relação ao "teórico ironista". Chega, aliás, a pôr em causa o facto de a obra de Derrida ser considerada filosófica, aproximando-a mais da literatura, sendo que a literatura, para Rorty é uma expressão superior à filosofia. Ele vê no poeta aquele que quebra, que inventa vocabulário novo e que produz uma narrativa capaz de ensinar uma nova sensibilidade que o leitor não possuía.

Sobre a relação entre poética e interpretação do leitor, diz-nos Ricoeur:

> "Poderíamos mesmo dizer, de forma extrema, que o projeto poético" - artístico – "é destruir o mundo, tal como ordinariamente o tomamos por garantido, da mesma maneira que Husserl fez da destruição do nosso mundo a base da redução fenomenológica. (...) É neste sentido que a poesia se encontra liberta do mundo."[107]

O Ironista liberal de Rorty permite-nos novamente discutir a relação da influência da arte sobre a filosofia dado que a redescrição deve ser entendida também como um processo artístico.

O trabalho artístico e o processo textual da redescrição lidam ambos com o mesmo assunto, sendo que mudam fundamentalmente o vocabulário usado.

A investigação contemporânea, abordada anteriormente, relaciona a parte discursiva e a dialética inerente ao trabalho artístico e assim podemos afirmar que a pesquisa artística se tornou um ato dialético da redescrição.[108]

A Redescrição pressupõe, nestes moldes, uma atitude disruptiva quotidiana segundo um ato de digressão[109] que Bart Geerts encontrar por exemplo no livro de Mark Danielewski *House of*

---

[106] GEERTS, Bart – *Research in Doubt: Meditated Redescriptions*. In *Investigação em artes: Ironia, Crítica e Assimilação dos Métodos*. coord. José Quaresma, Alys Longley, Fernando Rosa Dias, Lisboa: Centro de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015, p. 125

[107] RICŒUR, Paul – *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 1976, p. 71

[108] ELKINS, James – *On Beyond Research and New Knowledge*. In ELKINS, James – *Artists with PhDs : On the New Doctoral Degree in Studio Art*. New Academia Publishing, 2009, p. 111-133

[109] Um modo de pesquisa sem fim aparente que procura concentrar influências, linguagens, distintas entre si, modos de escrita antagónicos e processos intertextuais que provoquem a continua e virtual discussão de vozes e ideias.

Leaves e que entendemos, neste contexto, como um paralelo[110] entre esta digressão, a "*derive*" de Debord e aquilo a que chamámos acima de *"errância enquanto ação".* Como continuada produção rizomática.

Rorty vê as narrativas como veículos da realização pessoal e instigadores de solidariedade no público. Explica que o ironista se vira contra o senso comum num processo de infinita redescrição baseada na comparação de narrativas em vez de uma gradual convergência na tentativa de encontrar uma espécie de conhecimento generalizado. A Redescrição é uma anti programação do pensamento.

Reprogramação

Paul Valéry fala-nos do entendimento como sendo uma,

> "substituição mais ou menos rápida de um sistema de sons, de durações e de signos por uma coisa muito destinta, que é em suma uma modificação ou uma reorganização da pessoa a quem se fala. (...) a pessoa que não compreendeu repete, ou faz repetir as palavras."[111]

À semelhança de Vico e Rorty, afirma a compreenção como a capacidade de dizer de uma outra maneira. Não é uma acção da memória; pelo contrário, é poder esquecer a ordem das palavras mantendo o sentido da ideia. É um trabalho da imaginação. Veremos posteriormente que este entendimento é essencial para a existência da *apropriação.*

O modelo de pensamento a que chamamos *programação*. Pode ser visto como um estado terminal da imaginação. Ela existiu mas chegou a um determinado objectivo, alcançou uma verdade, uma instância de ligações estáveis.

Propomos a reprogramação como um tipo de redescrição. Uma ação da ironia sobre as ligações na consciência da nossa contingência em comunicar**.** Contudo não se concentra

---

[110] Acentuamos a relação entre a divagação espacial do corpo num percurso psicogeográfico, de Debord e a errância de um pensamento nem percurso textual.

[111] VALERY, Paul – *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, 1998, p. 85

apenas no vocabulário, à semelhança da experiência artística, mas em toda a postura experimental que permita novas visões do mundo.

A ironia na reprogramação é o movimento da *mão* que Válery vê como o orgão que "se opõe à natureza, da qual faz parte" contrariando "o curso das coisas".[112] É o orgão de múltiplas possibilidades, "distingue-se dos orgãos que só sabem fazer uma coisa."[113]

> "Compare-se, por exemplo, o fígado com a mão: as poucas possibilidades de um e as muitas da outra." Podemos observar "uma diferenciação entre elementos do corpo que só obedecem e elementos do corpo que podem dar ordens. O fígado, por exemplo, seria, nesta classificação, um órgão obediente, órgão não criativo, órgão que obedece a uma biologia direcionada, a uma linha de montagem mecânica, a um funcionamento moral e previsível" um órgão programado. (...) Em contraponto teríamos a mão", [órgão capaz de reprogramar] "órgão criativo, órgão das possibilidades."[114]

O fígado funciona, a mão age. É a redefinição da acção segundo um movimento intencional. Bachelard em *A Água e os Sonhos* afirma que "Não se conhece imediatamente o mundo num conhecimento plácido, passivo, quieto" [115] O conhecimento advém da acção, por vezes agressiva sobre a matéria e o seu estado. Acrescenta, a isto, Grail Marcus, que "a arte do futuro só existirá como destruidora de situações, ou não existirá."[116]

A Reprogramação é assim uma série de escolhas que pretende quebrar situações fixas; diz Gonçalo M. Tavares sobre a internacional letrista, que quebrar ligações é "destruir os movimentos e os percursos que a sociedade fixa e impõe ao corpo,"[117] para depois, sim, poder construir as suas próprias situações, a sua própria existência, o seu mapa de percursos. Como um instinto que quer voltar a não perceber, que quer ignorar para poder experimentar. Tal como Valery aponta, "o imenso e inexpugnável privilégio da ignorância (...) permite-nos todos

---

[112] VALERY, Paul Apud. TAVARES, Gonçalo M. – *Atlas do Corpo e da Imaginação: Teoria, Fragmentos e Imagens*. Alfragide: Editorial Caminho, 2013, p. 419

[113] Idem, p. 423

[114] TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação*, 2013, p. 424

[115] BACHELARD, Gaston – *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 166

[116] MARCUS, Greil – Marcas de Baton: Uma História Secreta do Século Vinte, Lisboa: Frenesi, 1999, p. 223

[117] TAVARES, Gonçalo M. ap. cit p. 124

os ensaios."[118] Os hábitos, opostos da investigação, já não nos exigem experimentações, mas sim acomodações.

A reprogramação age como se tudo fosse inaugurado pelo olhar. Esta forma de olhar não poderá ser considerada falsa: estamos a ver coisas que existem à nossa frente, não sabia nada antes, como alguém que realmente está a ver pela primeira vez e não a ver depois de pensar.[119] Tal como afirmou Wittgenstein, é como "Olhar para o objeto sem qualquer ideia preconcebida (...) de um ponto de vista marciano."[120]

Também Ernest Gellner fala num pensamento assente na importância de se "manter um olhar atento sobre a possibilidade de novas combinações" [121] contrário ao pensamento das culturas que "cristalizam as associações e [lhes] conferem uma sensação de necessidade".[122]
Escreve Gellner sobre as ligações de ideias que:

> " As ideias comportam-se como homens individualistas: não estão incorporadas em classes ou castas, combinam-se livremente e anulam, de igual modo livremente, as suas associações, (...) estabelecem contactos livres e formam associações livres entre si, em vez de serem subordinadas pelo estatuto que lhes é imposto (...) [ou] por alguma teoria mais abalizada do que elas próprias."[123]

Gellner aponta ainda para os perigos da ligação infinita de ideias, como um movimento que nos pode aproximar da loucura. Esse perigo pode ser visto também segundo um paradoxo no qual a liberdade de movimento no campo das ideias pode ser ela própria uma falta de liberdade.
Explicámos antes, a ironia como uma força cinética capaz de acção, de movimento, "o capital cinético faz explodir velhos mundos."[124]

---

[118] VALÉRY, Paul – *La Idea Fija*. Madrid: Visor, 1988, p. 82-83

[119] TAVARES, Gonçalo M. ap. cit p. 491

[120] WITTGENSTEIN, Ludwig – *Fichas*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 155

[121] GELLNER, Ernest – Linguagem e Solidão. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 22-24

[122] Idem, p. 22-24

[123] Idem, p. 22-24

[124] SLOTERDIJK, Peter – *A Mobilização Infinita*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002, p. 25

O homem contemporâneo, acreditamos, entende, como afirmou Sloterdijk, " a liberdade como a liberdade de movimentos"[125], sendo que o progresso é na sua prespectiva "apenas concebível para nós como aquele movimento que leva a uma capacidade de movimentos mais elevada."[126] Há um paradoxo, aponta o autor, na contemporaneadade: a liberdade é uma obrigação. Há um "automatismo moralo-cinético que não só nos condena à liberdade mas também ao constante movimento de libertação"[127] O mesmo automatismo pode ser observado na ironia, vendo-a como uma ação que gera sucessivas reações às quais responde repetidamente.

Este fenómeno contribuíu também para a estétização da ironia e a sua introdução em contextos como a publicidade. Nesse sentido, torna-se fundamental compreender os agentes da ironia ainda por abordar: o contexto e o intérprete. Nas palavras de Dewey toda a experiência decorre da interactividade entre o indivíduo e o ambiente, a experiência é para Dewey (tal como para Recoeur[128]) um lugar de construção pessoal e tranformação de si que põe à prova a compreensão dos acontecimentos e a autoreflexão.

Interesa-nos-á relação de fronteira entre o interior da criação e a reação ou perceção exterior. Um afastamento que é, em redundância, ele próprio ironia tal como explica Schengel, "uma obra irónica é pois aquela que (...) mostra os bastidores, que rompe a ilusão e introduz uma distância crítica."[129]
Veremos ainda assim que a ironia se estende, como comportamento, ao seu espectador, incluindo-o como elemento essencial.

---

[125] Idem, p. 33

[126] Idem, p. 33

[127] Idem, p. 34

[128] RICOEUR, Paul – *O si-mesmo como um outro*. Trad. Luci Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991

[129] SCHLEGEL Apud MACHADO, Isabel – *Travessia e travessura: arte e ironia na investigação*, p. 131

2. Ironia e Interpretação

A ironia é um processo que permite uma relação dinâmica entre o enunciado, contexto e intérprete. Ao invés de vermos a ironia como um instrumento estático de antífrase, propõe-se a vê-la como um processo comunicativo e político que possui uma característica semântica principal: ele é **relacional**.[130]

Wittgenstein apontou para a expansão que os significados das palavras ganham quando usados ao longo de grandes períodos, em *The Critical Mythology of Irony* de Joseph A. Dane, percebemos que a ironia não é exceção. Na atualidade, com o impacto pós-estruturalista da impossibilidade de significado único e estável, a ironia adquiriu uma condição em que a sua produção manifesta problemas de toda a comunicação.[131] O trabalho do intérprete, assim, não pode simplesmente ser o de '*compreender corretamente*' a intenção do ironista ou outros sinais do texto[132]. O intérprete como agente desempenha um papel ativo – atribui sentidos e motivos, provoca interesses semânticos, atua diretamente, reagindo sobre o 'texto' – **atribui ironia.** Atribuir, aqui, é parte do processo de produzir.

A Ironia é uma estratégia relacional, entre significados, mas sobretudo entre pessoas. *(ironistas, intérpretes e alvos).*

O significado ocorre em consequência de uma relação, um encontro performático, dinâmico, de diferentes criadores de significados, tendo como resultado a junção e fricção entre o dito e o não dito. O poder do não dito de desafiar o dito é a condição semântica que define a ironia.[133] Ao interpretar uma ironia, nós conseguimos oscilar muito rapidamente entre o dito e o não dito; é a ideia de um tipo de movimento percetual ou hermenêutico entre eles. Veja-se o exemplo da voz tríplice em música, "duas notas tocadas juntas produzem uma terceira nota que é, ao mesmo tempo, ambas e nenhuma delas."[134]

---

[130] HUTCHEON, Linda – *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000, p. 89-102

[131] MILEUR, Jean-Pierre – *Allegory and irony: 'The rhetoric of temporality' re-examined*. Comparative Literature, 38, 1986

[132] FURST, Lilian R. – *Fictions of Romantic Irony.* Harvard Studies in Comparative Literature 36, 1984

[133] HUTCHEON, Linda, op. cit. P. 89-93

[134] Idem, p.92

A ironia precisa de ambos os significados, o declarado e o não declarado. Ela é uma forma de *polissemia*, de que nos fala Foucault: "esse não dito que é, contudo, dito." [135]

[135] FOUCAULT, Michel – *The archaeology of knowledge and the discourse on language*. New York: Random House, 1972, p. 110

2.1 Ironia como *processo aberto*

A teoria e produção da arte contemporânea não provocou só uma crise nos métodos das práticas artísticas tradicionais, como também corrompeu o esforço das escolas semióticas do século XX em definir com rigor os funcionamentos do objeto artístico enquanto signo estético. Contra este pragmatismo funcional do signo emergem uma série de esforços como a "*função estética* por Mukařovský, do *signo estético* por Charles Morris, da *função poética* por Jakobson ou do *hipo-ícone* explorado por Hubert Damisch – que mergulhavam no *significado flutuante* de Lévi-Strauss; *no prazer do texto* de Roland Barthes ou na *obra aberta* de Umberto Eco."[136] Sendo esta última o corolário desta crise do signo e a que nos interessa, aqui, abordar.

A Obra apresenta-nos aspetos a ter em conta para o desenvolvimento do argumento neste capítulo: Uma **"continuidade produtiva da perceção"** [137] inerente a qualquer obra de arte. Isto é, cada perceção pode ser única e produzir uma interpretação no próprio recetor, transformando-o num agente ativo no significado da obra[138]; uma **"indeterminação do referente"** [139] presente na poética do ambíguo ou do misterioso. O signo não funda com rigor significado deixando a receção num estado frustrado e de indeterminação especulativa[140]; Uma **"instabilidade do significante"** na qual a obra se move num devir pouco previsível, deixando-se num estado inacabado, requerendo ação e decisão de um intérprete segundo um processo de solicitação de participação da receção da obra. Falamos aqui de uma abertura também em questões formais e de estrutura e não apenas de significação.

Tendo esse entendimento em conta, partiremos para a divisão de dois processos[141] que nos interessam no âmbito da *obra aberta*, a explorar no conjunto total desta dissertação para explicar o nosso entendimento de pensamento contemporâneo. O processo de *produção interno*, do fazer individual até à exposição – o qual abordámos ao longo do primeiro capítulo

---

[136] DIAS, Fernando Rosa – *A investigação em arte. Entre a aura e a poiesis da obra. In Investigação em artes: Ironia, Crítica e Assimilação dos Métodos*. coord. José Quaresma, Alys Longley, Fernando Rosa Dias, Lisboa: Centro de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015, p.36

[137] Idem, p.36

[138] JIMÉNEZ, José – Teoria del Arte. Madrid: Editorial Tecnos 2002

[139] DIAS, Fernando Rosa op. cit. p.37

[140] Dias, Fernando Rosa op. cit. p.36

[141] Apropriamos-mos de dois processos a que Fernando Rosa Dias chama de *aura* e *poiesis* em Dias, Fernando Rosa – op. cit.

através da produção de ironia: **a ironização –** corresponde ao interesse da obra, sobretudo na investigação contemporânea, seja material ou conceptual. Antes de ser exposta publicamente a obra já tem uma história interna, há um processo interno de interrogação determinante para a investigação*;* O processo *externo de interrogação*. – **Interpretação -** que *"torna a obra um modo imaginativo de interrogação do real disponibilizando-se para outros horizontes de indagação, ampliando a investigação como um processo externo de interrogação."*[142]. Este segundo processo estrutura o segundo capítulo. Começaremos por perceber a relação entre os agentes da ironia trocando o foco da produção da ironia para a sua interpretação e avançaremos depois para as reações do público perante o seu enunciado e entendimento. Em *Ironia e Anti-ironia*", estendemos a discussão até à posição de desconfiança que acompanha a ironia e que desacredita as suas intenções de comunicação. Procuraremos trazer essas problematizações para o contexto da comunicação contemporânea através da sua relação com a comunicação pública de massas na contínua pesquisa do que podemos entender hoje por ironia e interpretação.

Comunidades Discursivas

A importância do contexto social é, certamente, um facto importante em muitas teorias gerais da comunicação. Como explica Fish, "a linguagem é sempre percebida, desde o início, dentro de uma estrutura de normas. Essa estrutura, contudo, não é abstrata e independente, mas social."[143] Podemos, assim, entender os discursos como formas de prática social, ou como acrescenta Eco, como "interação entre indivíduos em situações específicas, seja na conversação quotidiana, quer seja em interpretações artísticas onde as "circunstancias de elocução"[144] que o intérprete perceciona de uma obra são intencionalmente programadas pelo artista.

No âmbito da linguagem inserida num contexto, problematizaremos o facto de a ironia ser tida como uma forma de discurso melhor percebida quando formulada perante num grupo bem

---

[142] DIAS, Fernando Rosa – op. cit

[143] FISH, Stanley – *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities.* Cambridge: Harvard University Press, 1982, p. 318

[144] ECO, Umberto – *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1979, p. 14

definido ou mesmo fechado, num ambiente social próprio, assemelhando-se a um dialeto intelectual.[145]

Esses agrupamentos macropolíticos, a que Linda Hutcheon chama de *comunidades discursivas*, definem-se, de forma geral, por um conjunto de crenças, valores e estratégias comunicadas compartilhadas[146], bem como pelo princípio complexificador de que todos pertencemos a várias e habitamos geralmente zonas de conflito entre elas.[147] Veremos que esta sobreposição é a condição que torna a ironia possível e útil: A política é a razão da ironia.

Comecemos por afirmar que, por vezes, a ironia cria comunidades ou que cria argumentos confortáveis de inclusão por meio da cumplicidade, que é uma ferramenta que gera micro consensos. Há uma grande positividade nesta possibilidade, tal como defende Habermas nas suas noções de esfera pública e utopias do consenso racional. Booth, em *The Rhetoric of Irony*, afirmou que a ironia constrói comunidades amigáveis entre o ironista e o intérprete. Neste sentido, a ironia torna-se uma realização comunitária. Talvez este seja um dos poucos pontos em que a descrevemos numa relação com o humor: dois estranhos que riem da mesma coisa nunca são estranhos. Falamos de uma criação de laços, empatia e simpatia entre autores e leitores, entre comunicadores e intérpretes, entre artistas e público, entre arquitetos e habitantes.

Como estratégia discursiva, a ironia tem dificuldades em escapar às relações de poder, provocando um dentro e um fora, quem interpreta ou não interpreta.

Nesta perspetiva é importante argumentar que a ironia, mais do que criar comunidades, cria zonas de contacto entre comunidade – "espaços sociais onde culturas se encontram, se chocam, se atacam, quase sempre em contextos de relações de poder assimétricas"[148] tal como explica Pratt. A Ironia une a conversa política em volta de um assunto mesmo quando marginaliza ou exclui, sendo que muitas vezes, neste ato de exclusão, o sentimento de hierarquia entre quem entende e quem não entende é muitas das vezes abstrato. Ou seja, não é certo que estes dois públicos entrem em conflito no mesmo plano. Teremos de presumir, então, uma diversidade maior de públicos. Os que entendem, os que não entendem, os que

---

[145] HYMES, Dell apud. HUTCHEON, Linda – *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000, p. 135

[146] HUTCHEON, Linda, op. cit. p.136

[147] LEFEVRE, Karen Burke – *Invention as a Social Act: Studies in Writing and Rhetoric*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987, p. 93

[148] PRATT, Mary Louise – *Arts of the Contact Zone*. Profession 91, Modern Language Association, 1991, p. 3

entendem o significado aparente ou literal, os que entendem erradamente, etc. Importa também distinguir entre os públicos os que são alvo ou destinatários e os que são apenas audiência ou ouvintes ainda que ambos estejam no "quadro de referência da participação"[149] da ironia. Isto é, apesar de ambos estarem perceptualmente ao alcance da formulação irónica, eles têm diferentes graus de participação relativamente a ela.[150]

Assim sendo, o não entendimento, ou o entendimento que difere da intenção do autor não é fatal à comunicação, nem torna os intérpretes em causa em vítimas, pelo contrário. Veja-se que os diferentes tipos de captação e participação na ironia provocam reações construtoras na rede complexa de interação política. A ironia é igual, nesse aspeto, a todo os outros atos de comunicação, ela lida obrigatoriamente com a contingência individual e consequentemente, por ser específica da cultura, com contingências comunitárias. O não entendimento da ironia pode ainda ser explicado pela falta de familiaridade, ausência de contextos intelectuais necessários[151], ou seja, intérprete e ironista estão em comunidades discursivas sem contacto. A falta de entendimento na linguagem é sintoma de um determinado isolamento político ou de uma relação por estabelecer, o que faz, também, da ironia um auscultador de público. Podemos entender a formulação irónica como uma experiência, uma investigação de modo a perceber interações mais ou menos ativas do público. Como um medidor do pulso da audiência.

A hipótese que Linda Hutcheon levanta em *Teoria e Política da Ironia* é de que pode ser que a ironia não crie comunidades, mas que interaja com valores que já existiam antes. Ou seja, a comunidade permite a ironia. Neste caso, existiria mesmo, ou uma série de competências adquiridas que permitem ao sujeito, ou gatilhos que permitam ao autor, indiciar a existência de ironia.

Ainda que a aprendizagem dessas marcas ocorra segundo um processo natural, defende-se, em certas teorias, tal como aqui, a necessidade de enfatizar essa assimilação por via do ensino e pela prática. Diz-nos Chamberlain que "ensinar a ironia é mais que ensinar uma figura de estilo; significa ensinar a pensar, ler e escrever de modo crítico."[152]

---

[149] GOFFMAN, Erving – Frame analysis: An essay on the organization of experience. Boston: Northeastern University Press, 1986

[150] HUTCHEON, Linda, op. cit. 138

[151] RICHARDS, I. A. – *Pratical Criticism: A Study of literary Judgment*. New York: Routledge, 2017

[152] CHAMBERLAIN, Lori – *Bombs and Other Exciting Devices, or the Problem of Teaching Irony*. In *Reclaiming Pedagogy: The Rhetoric of the Classroom*, edited by Patricia Donahue and Ellen Quandahl. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1989, p. 110

Como explicámos no primeiro capítulo, entendemos a ironia como um enunciado que desperta no leitor uma posição mais atenda e crítica. Existe nela a capacidade de provocar novos entendimentos devido ao seu carácter, curioso, polémico, agitador, subversivo e por vezes lúdico.

A participação do público partilha o prazer da formulação da provocação com o prazer pelo seu entendimento ou apenas reação. Algo semelhante à satisfação de resolver um desafio intelectual. É a ligação feita pelo sujeito através da imaginação de que abordada anteriormente.[153]

Neste entendimento, há na ironia um processo empático, cooperativo, público que permite a partilha do poder e a aprendizagem de novas visões e essencial nas inconstantes zonas de conflito entre comunidades discursivas temporárias e fragmentadas.

Intenção e Interpretação

O modelo da ironia contemporâneo é o método aberto pelo intermédio de forças entre o ironista codificador e o intérprete, e pelo carácter construtivo que esta relação promove.

Uma comunicação que reserve totalmente a intenção ao autor não é capaz de lidar com uma das manifestações mais comuns da ironia e da comunicação geral: o facto de ela ser estratégia de interpretação.[154]

Este modelo não tem como foco a negação da intenção irónica, mas da sua relação com a interpretação. Isto é, onde podemos encontrar a intenção: se no produtor e no enunciado, no intérprete e na interpretação ou em ambas as relações. Trata-se sobretudo de afirmar que os intérpretes, não são consumidores passivos de ironia: eles fazem a ironia acontecer.

As teorias intencionistas da ironia defendem que a mensagem que o autor propõe deve ser recebida pelo intérprete nos mesmos moldes em que foi produzida; que a intenção age como a garantia de controlo consciente; procuram a estabilidade do significado evocado pela elocução e a garantia da compreensão da ironia de forma a evitar mal-entendidos. Todavia,

---

[153] Como vimos no capítulo anterior em *Reprogramação* p.41

[154] HUTCHEON, Linda, op. cit. p.170

nesse entendimento essas teorias deparam-se com a dificuldade de contactar diretamente com a intenção do ironista e de a avaliar, bem como com o carácter subjetivo da proposição do indivíduo e até contraditório das suas próprias intenções.

Ao longo dos anos, têm-se proposto muitas razões convenientes para abandonar a intencionalidade como garantia de significado. Teorias que negam que o discurso possa ser ou deva ser visto como – diz Foucault – "a manifestação majestosa de um sujeito que pensa, conhece e fala": que intenciona.[155]

No extremo oposto, existe o entendimento de que a ironia não é de maneira nenhuma um caso de intenção do ironista, mas o resultado de um modo particular de interpretar que infere ou implica logicamente que o ironista intentou, mesmo que involuntariamente, e que a intenção irónica pode ser vista apenas como o produto da inferência do intérprete.[156] Como explica Adams, em *Progmatics and Fiction,* o alinhamento intenção-reconhecimento é substituído para a sequência intenção-interferência.[157]

Os leitores são os agentes ativos na ironia, a ironia tem uma função de leitura e os seus intérpretes podem 'fazer' ironia de maneiras diferentes com o mesmo texto. Importa ressalvar que a regressão à intenção do autor não é necessária, mas não quer dizer que não aconteça, acontece e é muito frequente e é talvez uma das razões para a ironia se manter na linguagem ao longo dos tempos.

Retemos assim que o ironista não é o único agente e que a responsabilidade da comunicação ou do seu falhanço é partilhada e acentua a relação entre ambos. O público reage segundo uma relação de igual para igual[158], isso é o essencial, pode depois rejeitar o significado irónico, censurá-lo ou apropriar-se dele, como veremos. A natureza participativa da ironia e sua utilidade política é assim uma base de investigação para as inter-relações entre sujeito e coletivo, neste caso, comunicador e comunidade. Como nos diz Gadamer em *Verdade e Método*, a experiência estética é o processo de compreensão e interpretação que supõe uma tarefa de reconstrução e integração que implica envolver o indivíduo na obra de arte. [159]

---

[155] FOUCAULT, Michel – *The archaeology of knowledge and the discourse on language*. New York: Random House, 1972, p. 55

[156] ECO, Umberto – *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1979, p. 156

[157] ADAMS, Jon-K. – *Pragmatics and Fiction*. Amesterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1985, p. 45

[158] JIMÉNEZ, José – *Teoría del Arte*. Madrid: Editorial Tecnos, 2002, p. 227

[159] Idem, p.229

Públicos e receção

O público, na resposta à ação que o estimule, deixa de ser uma entidade abstrata e neste sentido distingue-se da audiência[160]. A Ironia transforma as audiências em público. O intérprete não capta o objeto irónico, mas a sua relação subjetiva com esse objeto.
Assim, a receção é uma confrontação do leitor com o texto que o afeta e lhe revela visões sobre o mundo, os outros e sobre si mesmo[161].

A estética da receção[162], na qual temos vindo a inserir a interpretação da ironia introduz na produção da obra um estado inacabado a ser recebido pelo público de forma activa com várias possibilidades de interpretações. Como vimos, o público da ironia não é um espetador passivo, a sua interpretação implica uma sociabilidade, envolvimento. É uma entidade coerente, cuja natureza é coletiva e que se mune, também ele, de autorreflexividade numa dimensão performativa na cena pública – que se traduz no lugar comum da co-presença e de exposição, um espaço do diálogo e da formação de subjetividades, o *espaço de aparição* de Hannah Arendt[163]. É uma dimensão constitutiva da ação política. Ser e aparecer coincidem no espaço público, a ironia torna a elocução do sujeito numa performance. Tornando o público num espectador que age. O espectador não recebe passivamente aquilo que aquele que criou pretende que ele receba, ou o acontecimento ou fenómeno que ocorreu e com as consequências do qual ele se confrontou, precisamente, porque na receção há interpretação e ação. Assim toda a receção é ação no sentido de apropriação.

A ironia como vimos põe em relação o artista com o público numa atuação conjunta.

Dewey defende a importância da conversação, da cooperação, da associação, da experiência partilhada e considera que o público, na verdadeira aceção da palavra, se constitui em resposta a um problema. O público é essencialmente político e associativo e não pré-existe à situação que o origina e cria-se em torno das consequências indiretas que atingem os indivíduos.

---

[160] RANCIÈRE, Jacques – *O espectador emancipado*. Orfeu Negro, 2010

[161] RICŒUR, Paul – *From Text to Action: Essays in Hermeneutics, II*. 1986

[162] JAUSS, Hans Robert – *La Estética de la Recepción*. Madrid: Arco, 1987

[163] ARENDT, Hannah – *A Condição Humana*. Trad. Roberto Raposo. 10ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007

Assim, o público que emerge em torno de um problema, o público da ironia, é ativo e político. Será este o mote para a defesa da conversação pública de massas.

2.2 Ironia e anti-Ironia

A ironia foi tida como a característica que define a cultura ou a sociedade[164], e a arte[165] ou a crítica modernas.[166] Argumentámos anteriormente que mais do que, uma perspetiva historicista sobre o seu conceito, nos interessava perceber a relação que ela tinha com outros fragmentos analisáveis na contemporaneidade. Agora, procuraremos entender a interpretação irónica, relacionada com a reação contrária que é gerada pela sua produção, a anti-ironia. De modo a tornar o assunto o mais contemporâneo possível, relacionámos essa contra força crítica cultural perante a massificação da ironia tentando entender o lugar desta relação na esfera pública democrática em que ela atua.

A crítica à ironia e a sua associação a outras estratégias de discursos nefastas é uma constante temporal. A ironia socrática foi considerada uma heresia contra a polis; A *Bíblia* condena-a, vendo-lhe um atributo moral de relativismo e niilismo agnóstico contra a fé. Contra a ironia romântica emerge a voz crítica de Hegel e a sua acusação marcante de "infinita e absoluta negatividade"[167] e de excessiva subjetividade. A ironia moderna resultou em atrito em toda a tradição[168]. É na ironia pós-moderna que encontramos o sistema mais complexo de crítica e auto crítica da ironia.[169]

A partir dos anos 80 gerou-se um atrito generalizado perante a ironia devido à sua estetização. David Foster Wallace, autor ironista, em *E Unibus Pluram* identificava na cultura ocidental um excesso de ironia e uma transformação daquilo que deveria ser o seu uso original. Quase como uma aura perdida do conceito, chega a descrevê-la como uma praga social e um vírus epidémico, criticando o uso massivo e generalizado no discurso cultural e popular, em especial no ambiente televisivo. Estávamos perante um conservadorismo da linguagem, tal como explica Santiago Gerchunoff em *Ironia On* (2019) identificando um *provincianismo histórico* que "consiste na tendência de uma época se considerar a si mesma terrível e ao

---

[164] Ver autores como Ernest Gellner em *Legitimation of Belief* p.193 e William Gass em *The World Within the Word.* p.145

[165] Ver Ortega y Gasset em *A Desumanização da Arte* p.13

[166] Ver Behlre em *Irony and the discourse of modernity pp. 110-135*

[167] Que foi posta em causa por W. Benjamin em *O Conceito da critica de arte no romantismo alemão*

[168] Como vimos no primeiro capítulo em *Desligação e crise*

[169] Veremos no capítulo seguinte o contexto da critica à arquitetura ironista pós-moderna.

mesmo tempo única"[170]. Defende o autor que em todas as épocas há evolução tecnológica, mudanças culturais, económicas e sociais que nos levam a afirmar uma alegada unicidade. A nossa atual face terrível é a comunicação digital massificada (e a presença geral da ironia nela), e o mito perdido tornou-se a "esfera pública racional e sem mentiras",[171] uma ideia purista de conversação.

São identificados males atuais como a "desvalorização da língua, a divulgação de mentiras, o excesso de opinião pessoal, o gosto por linchar publicamente, e a ironia hipertrofiada".[172] Tudo isto associados à conversão pública de massas e redes sociais digitais. A conversação pública digital é vista como uma experiência de massas e ao mesmo tempo como uma suposta fonte de degradação cultural, como uma anti legitimação associada a uma herança intelectual contra a produção massificada.

Wallace afirmou que vivíamos numa época de automatismo irónico onde predomina uma atitude de superioridade. A ironia tornou-se *kitsch*, vaidosa, e socialmente destrutiva; segundo o escritor, havia uma ironia boa nos anos 60 e 70 e uma ironia má resultado da distrofia da primeira. A característica principal da má era o facto de ser utilizada de forma vazia, sem contradizer um *Alazon*, ou seja, um método anti discurso havia-se tornado discurso. A boa ironia serviu para desmascarar as ilusões do capitalismo social do pós-guerra. Já nos anos 80 a ironia tornou-se ela própria num padrão de consumo adotado pela televisão e pela publicidade. A ironia, ao passar de discurso minoritário, havia sido convertida ela própria em discurso de poder, algo que não era único da época e que sempre foi inerente à ironia. Tal como vimos antes, ela sempre foi uma força negativa e trans-ideológica.

Acreditamos que Wallace alertava para a ironia sem análise, alheada de um processo de investigação ou dúvida. Tal como alerta Rorty: "Os ironistas precisam de algo do qual duvidar, algo do qual se sintam alienados"[173]. Transformando-se num discurso pós-irónico tóxico sem dogmas a quebrar, ou, que por não haver nada para corroer se torna pura negação de toda a ação.

---

[170] GERCHUNOFF, Santiago – *Ironía On: Una defensa de la conversación pública de masas*. Barcelona: Anagrama, 2009, p. 17

[171] Idem, p.17

[172] Idem, p.18

[173] RORTY, Richard – *Contingência, Ironia e Solidariedade*. Lisboa: Presença, 1994

Defendemos que este entendimento não deve ser confundido com o ódio à democratização da ironia que hoje vemos presente no discurso anti comunicação em massa, nem com a democratização do elitismo da opinião. A negatividade do discurso ironista e a corrosiva atitude generalizável pela comunicação em massa são zonas distintas. Especularemos de seguida de que forma estas zonas podem ser explicadas como reações do público a uma contingência do sistema democrático.

Representatividade e Alienação

Constatamos a capacidade que a sociedade democrática liberal-capitalista tem em massificar qualquer fenómeno, uma vez que o próprio conceito de democracia representativa corresponde a uma massificação de um sistema de influência direta do indivíduo sobre os seus pares nas cidades-estado da democracia "original".

Em 1950, Michael Oakeshott descreveu a *política do ceticismo*[174] opondo-a à *política de fé.* A segunda residia na crença de que a ação de um governo é a melhor forma moral de cuidar dos cidadãos, enquanto a primeira não acredita que o governo tenha que melhorar a vida dos cidadãos. Eles devem tratar disso por meios próprios e o governo deve dar-lhes os meios de liberdade para o fazer, em suma uma visão liberal. A democracia atual tem andado entre estes dois polos. Diz Oakesshott:

> "A representação, longe de fundar a construção dogmática de uma soberania absoluta, é expressão das nossas dúvidas, no nosso ceticismo. O governo representativo é o ceticismo convertido em instituição."[175]

A democracia representativa está fundada sobre a dúvida que diz respeito ao facto de o povo exercer de forma direta a sua soberania sem destruir o espaço privado de cada indivíduo.[176] A maneira escolhida de proteger esse espaço individual é limitar a autoridade política, tornando-a contingente e distante do indivíduo, tal como explica Gerchunoff:

---

[174] OAKESHOTT, Michael – *La política de la fe y la política del escepticismo.* México: Fundo de Cultura Económica, 1996, p. 64

[175] Michael OAKESHOTT apud. MANENT, Pierre – *Historia del pensamiento liberal.* Argentina: Emecé Editores, 1990 (tradução livre)

[176] GERCHUNOFF, Santiago, op. cit. p.43

> "O que o sistema representativo conserva da democracia originária, o seu cerne, está na liberdade de expressão. No fato de que, além do trabalho do governo realizado pelos representantes, todos os cidadãos podem, desde o gozo pacífico da independência individual, participar da conversa pública, uma conversa pública limitada e de que governos dependem"[177]

A democracia representativa pode assim ser irónica, aproximando-se do ironista liberal de Rorty. É uma forma administrativa da consciência da sua própria contingência enquanto sistema político.

Ironia e Comunicação de massas

Qual é então a relação entre a ironia e a conversação de massas? É que a ironia expande-se com a conversação, não como uma doença, mas como um antídoto. Um antídoto que só tem uso perante um envenenamento prévio. Diz Gerchunoff que só podemos entender o lugar da ironia como uma reação associada à expansão de presunção:

> "quanta mais conversação, maiores serão os desfiles de pretensões, de discursos afirmativos mais ou menos dogmáticos. E esses discursos estão na linguagem comum, vulgarizados, hiperbolizados, híper-ideologizados ou moralizadores, produzindo-se em massa, como modo de sobrevivência da própria democracia."[178]

A conversação pública de massas é vista como fraudulenta perante o mito da conversação ideal e genuína que confere autenticidade, apenas, às formas de conversação clássicas, não tecnológicas e encontra erradamente na ironia um sinal de tempos estranhos no uso da linguagem. De facto, a ironia massificou-se ainda mais com a internet do que com a televisão, como alertava Wallace, mas não necessariamente nos mesmos moldes.

A esfera pública tem sofrido alterações consideráveis em vários aspetos. O que pretendemos demonstrar aqui é que o prazer de comunicar, trocar informações, contestar, aparecer em frente dos outros e a vontade de poder não são características que tenham aparecido pelas

[177] Idem, p. 55

[178] Idem, p. 66

alterações que a massificação trouxe ao espaço político, são antes intrínsecas às relações entre sujeitos. Diz Hannah Arendt:

> "Os intérpretes, bailarinas, atores, instrumentistas, necessitam de uma audiência para mostrar o seu virtuosismo, tal com os homens da ação necessitam da presença de outros aos quais se mostrar. Para uns e outros é preciso espaço público organizado onde possam cumprir essa tarefa; uns e outros dependem dos demais para a sua própria ação. (...) A polis grega foi em tempos precisamente essa forma de governo que dava aos homens um espaço para as suas aparições, um espaço onde podiam atuar, uma espécie de teatro em que podiam mostrar-se em liberdade."[179]

A descrição comum das redes sociais digitais como um "parque de diversões narcisista de entrada livre como se o vidro da televisão de tivesse quebrado e os espaços que separavam , misturam, agora, espectador com público"[180] muito associadas ao escrito por Guy Debord em *Sociedade do Espetáculo*, todavia, são osculações que não se podem circunscrever ao meio onde elas acontecem nem à linguagem utilizada. Podemos sem qualquer condescendência afirmar que se formou um espaço de aparição onde a ironia é natural como em qualquer outro espaço de aparição. A sociedade está ironizada há muito tempo. Quer no início da democracia, quer na primeira massificação das conversações, quer na contemporaneidade. E ainda que este novo espaço de aparição seja uma interface técnica, ele não se confunde com o seu funcionamento político.[181]

Quando a ironia é criticada no discurso público, a intenção subjacente à crítica está em apagar a ambiguidade. A democracia precisa da ironia para funcionar. Eis a relação mais forte da ironia política. Sem ironia não há liberdade e sem liberdade não há ironia.

Vejamos que a crítica contra a perversão da linguagem e a comunicação em massas assenta em dois fatores. O primeiro tem a ver com um medo em relação às massas, há sua falta de hierarquia meritocrática tradicional, à eliminação de barreiras entre os indivíduos que passaram e os que não passaram pelos processos de legitimação de opinião válida. Teme-se assim o facto de as massas terem um poder caótico, irracional. Paradoxalmente, o problema que o medo das massas mais coloca atualmente é a facilidade de elas serem controladas, seja

---

[179] ARENDT, Hannah – *Entre el pasado y el futuro: Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Trad. Ana Poljak. Barcelona: Ediciones Península, 1996, p. 166 (tradução livre)

[180] GERCHUNOFF, Santiago, op. cit. p. 55

[181] MIRANDA, José A. Bragança de; SIMÕES, Graça Rocha – *Rumos da Sociedade da Comunicação*. Lisboa: Vega, 2005, p. 60

por tratamento de dados ou por algoritmos complexos sob os quais se domesticam. Há assim um medo da besta incontrolável ao mesmo tempo que se teme o seu controlo.

Gerchunoff evoca o provincianismo histórico ilustrando uma situação semelhante que Platão descrevia quanto à relação com a multidão em *República.* A multidão seria como uma besta irracional e temia-se que essa besta imprevisível pudesse ser manipulada. "É impossível não ver que a crítica de Platão é uma crítica à democracia do mesmo modo que a crítica dos novos conservadores à conversação de massas é uma crítica aos efeitos crescentes da democratização. Ambos estão embriagados por uma *melancolia da verdade*."[182] Esta melancolia, é explicada pela ilusão de que deve haver um regime de verdade pública unívoco, acordos definitivos, conversas terminadas sem ironia nem ambiguidade. A prática da ironia é, como vimos no capítulo anterior, é a marca da equivocidade na linguagem e, portanto, um bode expiatório de vários medos.

As reações contra a ironia são assim paradigmáticas das reações contra a conversação pública de massas que advém de um estado melancólico próprio de uma época de pós-verdade. A fantasia de erradicar do espaço público a mentira ou os discursos agressivos resulta numa ação de medo de tudo o que se pareça ligeiramente com essa linguagem. Gerchunoff alerta-nos ainda para essa incapacidade de assumir a ambiguidade e a contingência da linguagem que pode resultar num tipo de censura dos modos de falar em público.

O uso da ironia é o símbolo da capacidade do pensamento variável e da aceitação da ambivalência do comportamento humano. É possível que vivamos constantemente num oscilar de crítica ao comportamento passivo ou agressivo dos públicos.[183]

---

[182] GERCHUNOFF, Santiago, op. cit. p. 70

[183] Habernas havia criticado a massificação da conversação, na televisão, imprensa e na rádio, pela sua impossibilidade de interação em *Historia y crítica de la opinión pública la transformación estructural de la vida pública.* Também Richard Sennett o fez em *El declive del hombre público,* p.348 : "Não se pode responder à televisão, só desligá-la".

Note-se que o paradigma de comunicação atual mudou, multiplicam-se as interações e a ironia expandiu-se também de forma mais ou menos proporcional.

2.3 Reprogramação e Interpretação.

Vimos que a ironia tem a capacidade comunicadora de despertar no leitor para a crítica. Promovendo novos entendimentos e provocando um prazer de reação segundo um processo empático, associativo e sobretudo público de partilha de poder. O público, construindo novos significados, reage numa relação igualitária com o autor, partilhando com ele responsabilidades dos resultados. O intérprete mais do que criar uma relação com um o objeto irónico desenvolve uma ligação com o resultado desse confronto com a sua subjetividade.

A Ironia, acontecendo entre espaços e comunidades políticas, provoca confrontos entre zonas limite e, pelas suas reações, elucida-nos sobre características desses ambientes sociais.

Argumentámos ainda, ao longo do capítulo, que perceber a contingência da relação entre indivíduos e o próprio sistema político que suporta essa relação é importante para melhor compreender as dicções irónicas. Especulámos sobre a ligação da ironia ao cerne da própria essência democrática. Sobretudo, interessou-nos demonstrar pelo processo de interpretação que a ironia é uma realidade política.

Falamos, assim, de reprogramação pela interpretação. Um processo que passa pela compreensão e apropriação. Apropriamo-nos do que antes nos era estranho. Como explica Ricoeur, a apropriação é o objetivo maior da hermenêutica:[184] "A interpretação no seu último estádio quer igualizar, tornar contemporâneo, assimilar, no sentido de tornar semelhante."[185] Ela necessita de uma ação crítica que só a compreensão pode trazer e acontece na ausência de uma coincidência 'congenial' com o 'génio' do autor, absorvendo o enunciado na sua própria subjetivação. O sentido do texto está aberto a quem o possa ler e nada tem a ver com as capacidades de entender, mas com as de transformar, absorver e criar[186] numa ação reprogramadora. A interpretação tem assim a sua validade na procura de novas formas de vida[187], num método aberto em que a obra se abre à reação, ao seu devir, guardando um potencial de posterioridade.

---

[184] RICŒUR, Paul – *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 1976, pp. 100-115

[185] Idem, pp. 100-115

[186] Idem, pp. 100-115

[187] Ludwig WITTGENSTEIN apud. RICŒUR, Paul – *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 1976, p. 11

3. Ironia e Arquitetura

> "A arquitetura, atestando gostos e atitudes de gerações, acontecimentos públicos e tragédias privadas, factos novos e velhos, é o palco fixo dos acontecimentos humanos. O coletivo e o privado, a sociedade e o indivíduo, equilibram-se e confrontam-se uns aos outros na cidade. A cidade é composta por muitas pessoas à procura de uma ordem geral que seja coerente com o seu próprio ambiente particular."[188]

No seu estudo sobre ironia de 1936, Vladimir Jankélévitch conceptualizou a diferença entre modos instrumentais e reflexivos do homem de se relacionar com a realidade, chamou-lhes *Literal* e *Irónico,* respetivamente.[189] Jankélévitch explica que o instinto é literal e a inteligência se manifesta de forma irónica. A inteligência é formal, dinâmica e hipotética; esse modelo de pensamento distancia o objeto em consideração de sua representação intelectual e gera uma sensação de liberdade sobre a flexibilidade de todos os atos de pensamento e, por extensão, a lúdica maleabilidade da realidade em geral.[190]

Como é que esta maleabilidade intelectual se relaciona com a arquitetura?

Como vimos, a ironia não possui uma existência autónoma, ela habita os discursos e os sistemas estabelecidos e, enquanto a imaginação literária e artística moderna foi tomada com possibilidades de misturar pontos de vista contraditórios de representação,[191] a supra intelectualização e a distância mental que Jankélévitch descrevia na ironia só entrou no discurso arquitetónico, com intensidade, durante o período conhecido por pós-modernismo.[192] Esta relação entre ironia e pós-modernismo é marcada por dois pontos interligados:

---

[188] ROSSI, Aldo – *The Architecture of the City.* Massachusetts: MIT Press, 1982, p. 21 (tradução livre)

[189] Uma distinção similar está presente no do primeiro período do romantismo alemão *Frühromantik* , o entendimento da ironia foi apresentado como a única resposta adequada para superar o dilema espacial e o impasse conceitual entre os espaços estruturados e limitados feitos pelo homem e o espaço infinito de um suposto absoluto imaginário.

[190] PETIT, Emmanuel, op. cit. p. 8

[191] São disto exemplos a intertextualidade de *O Homem sem qualidades* de Robert de Musil, ou no *Jogo das Contas de Vidro* de Hesse, o quase-realismo fantasiado de René Magritte, o movimento Dada ou a disruptiva semântica de Picasso entre outros.

[192] PETIT, Emmanuel, op. cit. p. 7

a) O uso de ironia de maneiras distintas: Desde Robert Venturi e Scott Brown e o seu interesse pela ironia como ferramenta estética e como forma de diálogo; Tigerman mais inclinado para uma comédia existencial que via a ironia como uma atitude especificamente americana de reconhecer a posição antitéticas; Arata Isozaki próximo da tragédia romântica e vendo na ironia o catalisador de transferências conceituais, por exemplo entre a arquitetura ocidental e oriental; Peter Eisenman mais perto da retórica aporética que vê na ironia um modelo de auto-refletividade a ser imitado na arquitetura; Rem Koolhaas próximo de uma sátira cultural, bem como da utilização da ironia para insistir que a arquitetura emana da paradoxa fantasia do imaginário humano;[193] Tschumi com a sua visão da arquitetura situada entre a esfera intemporal de pensamento abstrato e a efémera sensualidade do mundo físico.

b) crítica interna ao uso da ironia: Formularam-se vozes críticas contra o uso da ironia em arquitetura[194], sob uma alegada derivação desta utilização para a sustentação de uma esteticização capitalista, corroborando com as regras consumistas. Entendeu-se que a plasticidade pós-modernista se havia degradado numa banalização *kitsch*. Em *Pós-modernismo: cultural lógica do capitalismo tardio,* Fredric Jameson apresenta uma visão da auto-reflexão da arquitetura pós-modernista como "pastiche", algo semelhante ao discurso em línguas mortas, um impulso satírico e uma "paródia sem vocação". Uma reprovação similar foi formulada por Tafuri ao argumentar que a ironia aplicada na sua contemporaneidade à arquitetura havia resultado num simples maneirismo de convenções e ideologias. Tafuri considerou que natureza negativa e crítica da ironia continham o potencial de ser assimilada pela *produção* de mercado e pela ideologia burguesa e tornar-se rapidamente num ineficaz instrumento. Tal como explica em *Theories and History of Architecture,* qualquer tentativa de derrubar uma disciplina com rejeições exasperadas ou com as ironias paradoxais, provavelmente se transformaria, essa tentativa, numa contribuição positiva aumentando a força da ideologia criticada.

Este segundo ponto é comparável com a resistência que Wallace atribui à ironia no contexto da comunicação de massas de que falámos em *Ironia e Anti-ironia*. Relembremos, então, que o discurso irónico que evoca uma autocrítica, muito provavelmente terá uma resposta também

---

[193] Idem, p. 31-211

[194] Hal Foster, Kenneth Frampton, Andreas Huyssen, Fredric Jameson, Mary Macleod, Manfredo Tafuri, entre outros.

ela reacionária. Esta diversidade de discursos e a forma irónica como sempre criticaram a ironia marcam na nossa opinião o pós-modernismo na arquitetura, todavia ele não esgota o entendimento do conceito irónico, nem corresponde ao uso que acreditamos que ele tem nos nossos dias.

Acreditamos que ironia tem um entendimento mais profundo e carrega mais do que uma inquietação superficial e satírica sobre a plasticidade ou uso da forma. A ascendência filosófica da ironia e a sua presença no discurso sociopolítico[195] são prova dessa ação mais nevrálgica. Se a ironia teve um cerne comum ao longo do tempo foi a capacidade de ser "um veículo para recuperar a complexidade transideológica da realidade, novamente contra as simplificações ideológicas dos respetivos sistemas hegemónicos aos quais se opôs"[196], tal como explica Emmanuel Petit em *Irony; r, The Self-Critical Opacity of Postmodern Architecture.*

Dada a variabilidade subjetiva da autocrítica, a definição de ironia num determinado contexto, repetimos, é impossível de ser simplificada. Como explica Paul De Man: "a ontologia da ironia é a sua fenomenologia, o que a ironia é emerge apenas na sua aparição."[197]

A ironia contém, como temos visto, paradoxos que se articulam na tensão entre categorias de oposições várias, tais como: subjetividade - objetividade; tempo histórico - atualidade; individual - coletivo; perceção - conceito. O que defendemos[198] é que em vez de procurar simplificar ou superar essas contradições, a arquitetura irónica deve optar por chamar a atenção para as contradições e polemizar a sua discórdia com a ideia de um *zeitgeist* sintético e abrangente.

Os exemplos que se seguem são úteis nesse sentido. De forma a proceder caso a caso e evitar a ultra generalização que criticámos acima, focámo-nos em dois autores particulares. Tal como Rorty defendeu: "a última coisa que um teórico da ironia precisa é de uma teoria sobre ironia."[199] isto é, Rorty recomenda que o tópico fosse abordado do ponto de vista dos teóricos,

---

[195] Veja-se que Schelegel fez parte da oposição ao imperialismo de Napoleão; Kierkegaard defendeu a autonomia do indivíduo emancipando-o dos estereótipos sociais da época; entre outros exemplos possíveis.

[196] PETIT, Emmanuel – Irony: Or, the self-critical opacity of postmodern architecture. New Haven: Yale University Press, 2013, p. 22

[197] DE MAN, Paul – *La Ideologia Estetica*. Madrid: Catedra, 1998

[198] Em concordância com o ponto defendido por Emannuel Petit, op. cit.

[199] RORTY, Richard – *Contigência, Ironia e Solidariedade*. Lisboa: Presença, 1994

em vez de teorias. Na arquitetura talvez isso signifique que a arquitetura só existe quando falamos sobre ela.[200]

[200] A ideia original é de Peter Eisenman que alerta para o facto de que não olharíamos para as obras de Palladio se ele não tivesse escrito Quattro Libri ou para a Ville Savoye se Corbusier não tivesse escrito Vers une Architecture. *Uma conversa com Peter Eisenman,* in ARQ|a Maio de 2012 consultado em "https://www.revarqa.com/content/1/1083/uma-conversa-com-peter-eisenman/" em Semtembro de 2019

3.1 Bernard Tschumi e Rem Koolhaas

A arquitetura tem desenvolvido seu próprio tipo de prática crítica, mais consciente de si do que consciente do mundo.[201] Pretendemos demonstrar que a crítica arquitetónica não se limita ao discurso para o interior da disciplina. Inserimos a arquitetura num sistema complexo de ligações. Como vimos antes, inversa à visão da causa e efeito, a visão do sistema complexo caracteriza-se por um processo em constante permeabilidade e mudança, ligação e desligação. O conceito de *complexus* foi explicado pelo sociólogo francês Edgar Morin como: "o tecido formado por diferentes fios que se transformaram numa só coisa", diz o autor, que é o entrecruzamento desses fios que forma uma "unidade da complexidade"[202] na qual elementos económicos, políticos, psicológicos, antropológicos e sociológicos são inseparáveis constituindo um "todo interdependente e interativo".[203]

Morin, no contexto da complexidade, fala de uma "ciência do devir", como uma disciplina que constantemente refine os seus próprios limites através do "não científico" tal como Deleuze defendeu que o devir supõe um sentido indeterminável, assumindo o "paradoxo [que] é a afirmação de dois sentidos ao mesmo tempo".[204]

A capacidade de acolhimento, de receber, é uma característica dos sistemas complexos. Estão abertos ao "acontecimento" e sensíveis a ele. O papel do acontecimento como singularidade, acidental e irredutível, é na sociedade humana, segundo Morin, a evidência da sua permeabilidade através da cultura. É segundo este entendimento de acontecimento que tratamos o conceito de cultura em arquitetura: na ligação produção – interpretação, no contexto de um sistema complexo no qual a ação irónica, como acontecimento, é similar ao do paradoxo no entendimento de Deleuze:

> "coextensiva ao devir e o devir, por sua vez, é coextensiva à linguagem. (...) Tudo se passa na fronteira das coisas e das proposições. (...) O paradoxo aparece como

[201] PETIT, Emmanuel, op. cit. pp.1-23

[202] MORIN, Edgar – *Ciência Com Consciência*. Trad. Maria D. Alexandre; Maria Alice Sampaio Dória. 7ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, p. 188.

[203] MORIN, Edgar – *Os sete saberes necessários à Educação do Futuro*. 8ª ed. São Paulo: Cortez, 2003

[204] DELEUZE, Gilles – *Lógica do sentido*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 11

destituição da profundidade, exibição dos acontecimentos na superfície, desdobramento da linguagem ao longo deste limite."[205]

Assim, a arquitetura como sistema complexo e aberto deve acomodar atos de redescrição (ironia), interpretação e de reprogramação, resultando num processo permanentemente amplificador.

Em *Warped space* (2001), Anthony Vidler aborda a relação entre práticas artísticas que tomam questões da arquitetura para os seus trabalhos, procurando refletir sobre concertações da arte e métodos arquitetónicos que, por sua vez, exploram recursos das artes de forma a contornar códigos sedimentados do funcionalismo e do formalismo modernista. Esta relação gerou, segundo o autor, um tipo de "arte intermediária"[206]. A arquitetura havia encontrado novos trajetos formais e especialmente programáticos, afirma Vidler, num novo conjunto de áreas científicas ou artísticas com o objetivo de interrogar os princípios basilares e essências da arquitetura através de fluxos e mapas inspirados no pensamento de Henri Bergson e Deleuze, formando "non formal processes."

Assim, após várias décadas de autonomia auto instaurada, a arquitetura transformou-se no final do Séc. XX num grande campo expandido. No qual, argumentos derivados de Corbusier, Palladio e Vitrúvio, foram substituídos pela pesquisa textual de Bergson e Deleuze, numa antecipação de processos não-formais.[207]

Em *Architecture´s expanded field* (2004), o autor usa como referência o conceito de Rosalind Krauss tentado a descrição de um novo campo de ação da arquitetura capaz de revelar a busca de um estado entre a tentativa de "superação do dualismo problemático que tem atormentado a arquitetura por mais de um século: forma e função, historicismo e abstração, utopia e realidade, estrutura e delimitação."[208]

---

[205] Idem, p.9

[206] VIDLER, Anthony – *Warped Space - Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*. 2ª ed. Massachusetts: MIT Press, 2001, p. viii

[207] VIDLER, Anthony – *Architecture's Expanded Field*. In VIDLER, Anthony – *Sterling and Francine*. Massachusetts: Clark Art Institute, 2008, pp. 143-154

[208] Idem, pp. 143-154 (tradução livre)

No mesmo artigo, Vidler aponta como tendências recentes dominantes os novos conceitos de "programa". E descreve as novas abordagens em arquitetura como tentativas de redescrever os fundamentos disciplinares segundo conceitos que compreenderiam a sua ação de maneira mais ampla. Por essa tentativa de redescrever os limites disciplinares ser uma constante natural da prática autorreflexiva em arquitetura, a sua análise torna-se num ponto fundamental do texto. Neste sentido, abordaremos dois autores Bernard Tschumi e Rem Koolhaas na problematização desses limites, o primeiro pela *transgressão* e o segundo pela *implosão,* relacionando a sua ação com a ironia. Têm em comum a aposta de colocar a questão da dinamização do pensamento disciplinar na dimensão programática e na relação entre espaço e indivíduo na procura da sua liberdade subjetiva.

3.1.1. Transgressão e Tschumi

Tschumi não elimina os limites da disciplina, procura transgredi-los. Nas palavras do autor, "cancelar os limites (...) é cancelar a arquitetura"[209]. A transgressão é o método que torna possível "novas articulações entre interior e exterior, entre conceito e experiência".[210]
Observa-se, assim, a influência assumida de George Bataille que em *Arquitetura* criticava a relação cúmplice entre a arquitetura e a autoridade das hierarquias sociais.

> "A transgressão abre a porta para além de onde se fecham os limites usualmente observados, mas mantém estes limites. A transgressão complementa o mundo profano, ultrapassando os seus limites, porém sem destruí-los."[211]

Em "Arquitetura e limites", Bernard Tschumi desenvolve uma série de propostas rumo à redefinição dos limites da arquitetura, partindo do Tratado de Vitrúvio, e de forma radical, retoma o triangulo *venustas, firmitas e utilitas*, sob uma nova perspetiva individualizada. A posição perante os limites da disciplina em Tcshumi passa pelo entendimento da arquitetura como um meio que lida com *o concebido* - linguagens e territórios mentais; com *o percebido* - a materialidade e espaços físicos e com *o vivenciado*, do corpo aos espaços sociais. Tschumi

---

[209] TSCHUMI, Bernard – *Arquitetura e Limites I.* (1980) In NESBITT, K. – *Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica 1965-95.* São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 172-176

[210] TSCHUMI, Bernard – *Architecture and Disjunction.* Cambridge: MIT Press, 1994, p. 78 (tradução livre)

[211] George Bataille apud. TSCHUMI, Bernard – *Architecture and Disjunction.* Cambridge: MIT Press, 1994, p. 65 (tradução livre)

encontra esta terminologia de Henri Lefèbvre, que por sua vez define o espaço, não como construção formal, mas como um produto social, criado na história pelo homem de maneira a organizar sua sociedade política e economicamente.

O Concebido - Para Tschumi, a ideia de beleza – *venustas* – desaparece no século XX. A beleza, como efeito dos pressupostos clássicos de harmonia e equilíbrio formais, é substituída pela "linguagem". Este novo limite, concorda com a nossa narrativa no sentido em que amplia as possibilidades de contacto da arquitetura com outras linguagens artísticas, abrindo-a também ao campo da arte conceptual, quando novas possibilidades de relação com outras esferas de debates se abrem, por exemplo, com a filosofia.

O Percebido - A noção de estrutura – *firmitas* – não limita a arquitetura como a ordem simplesmente do construído; trata-se da "materialidade da arquitetura" dos seus cheios e vazios, sequências espaciais, articulações etc. Neste sentido, interessa-nos o alargamento para a possibilidade de experimentação de novos suportes, explorando a ausência da forma e, no limite, a sua desmaterialização.

O Vivenciado. Se *utilitas* ou *commoditas* designam espaços segundo uma função, para Tschumi o *corpo* é o decisor primordial, ponto de partida e chegada da arquitetura, ou seja, o corpo-no-espaço que o constrói através do movimento. Tschumi trata a "arquitetura como acontecimento/evento"[212] questionando a programação rígida dos espaços a partir de uma função, as hierarquias e relações de forças que delimitam fronteiras de ocupação assumindo um caráter politicamente transgressor. Para ele, a arquitetura deve ser vista como "interação do espaço com os eventos."[213]

Na nossa tese, a arquitetura como evento abre possibilidades de novas reprogramações, ação mais livre e mesmo crítica, seja através da produção de ironia ou da interpretação irónica. Daqui ressalta a necessidade de entendermos a função social e o modo de atuação de um arquiteto. Para Tschumi, a função do arquitecto não passa apenas pela produção de formas,

---

[212] Na tradução para o português, *event* pode derivar tanto "evento" quanto "acontecimento" tal como ocorre em relação ao francês *Événement*. Doravante sempre que utilizado neste contexto optaremos por utilizar a expressão "evento".

[213] TSCHUMI, Bernard – *Arquitetura e Limites III (1981).* In NESBITT, K. – *Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica 1965-95.* São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 183-187

defendendo a aquitectura como *modo de pensamento,* conhecimento e de reflexão. Defende, ainda, que através da "transgressão" existe a possibilidade de sobrevivência da disciplina. Esta deveria restabelecer os seus limites, atuando criticamente e assumindo uma postura política, negando as expectativas sociais imputadas pelos mecanismos de poder. Vejam-se, por exemplo, os seus *Advertisements for Achitecture.*

No trabalho de Tschumi, aparece também a ideia de *folie* como hipótese de transgredir a expectativa da objetividade do programa arquitetónico. A *functional folie* é promotora de instabilidade, e segundo Derrida, desobedece a um dos significados primários da arquitetura "estar em serviço e a serviço."[214]

Partindo destas posições analisaremos criticamente duas instâncias na obra de Tschumi: a) o método transgressão e b) a função política do arquiteto.

a) Transgressão

Com Tschumi concordamos na substância, mas não com o método; a transgressão que passava por um confronto direto contra a cultura vigente provocou interpretações ressonantes que vemos como problemáticas. Relembramos a postura de Tafuri em *Theories and History of Architecture* de que as tentativa de derrubar um sistema com rejeições exasperadas têm grande probabilidade de se converterem em contribuições positiva aumentando a força da ideologia criticada. O confronto pela transgressão gera um ciclo de apropriação comercial da estética do confronto. A um confronto segue-se uma apropriação estética que a transforma em produto comercializável, forma de entretenimento e o insere nas tendências de comércio. De forma cíclica, segue-se outra crítica em confronto direto, como a de Wallace por exemplo e há uma nova apropriação estética que a transforma em produto comercializável. A transgressão torna-se fonte de alimentação da máquina capitalista.

Este processo pode ser observado na transgressão pela *aprogramação*, o espaço arquitetónico sem programação definida; e na esteticização do evento:

[214] DERRIDA apud. TSCHUMI, Bernard – *Architecture and Disjunction*. Cambridge: MIT Press, 1994, p. 203 (tradução livre)

A crítica ao funcionalismo e à relação causa-efeito, entre espaço e evento, elaborando respostas objetivas a necessidades quotidianas, derivou numa valorização excessiva do espaço *aprogramado*, o pavilhão multifunções, o contentor genérico como solução para tudo, e onde tudo acontece. Há nele uma hipertrofia física, e hipertrofia programática que constroem processos de experiência espacial compostos por estimulação, interação e consumo.

Esta lógica tem uma relação direta com a programação de eventos que se tornou o centro da cultura contemporânea e dos seus suportes espaciais, especialmente de dispositivos arquitetónicos contentores de grande escala dirigidos a eventos.

O evento agora, despido de qualquer imprevisibilidade,[215] incorpora o território do "marketing de eventos" e do "marketing experiencial". O evento torna-se produto absorvido, junto com a interação, pelo entretenimento.

Também a interação entre indivíduos através da venda de "experiências" é absorvida nesta função de mercado. O entretenimento absorve o evento e a interação.

Deve-se, no entanto, demarcar:

- Que este desvio não corresponde à postura de original de Tschumi, foi uma interpretação do mercado (o autor, pelo contrário, afirmou que qualquer arquitetura depende relação entre o espaço, evento e movimento, defendendo a arquitetura que não seja somente um fundo para as ações para a própria ação);
- A relevância da reflexão teórica que empreendeu Tschumi sobre a abertura da arquitetura ao conceito de "evento", como possibilidade da atuação crítica da disciplina na sua contemporaneidade bem como segundo uma afirmação de atitude política que reivindicava liberdade. O arquiteto continuaria a afirmar estas problemáticas em trabalhos mais recentes, todavia assumindo maior flexibilidade teórica. Em *Event Cities* procura a relação entre conceito e contexto numa atitude de investigação menos generalista da transgressão do que a que apresentou nos primeiros trabalhos.

[215] Também em *A Sociedade do Espetáculo*, Debord procura dar atenção para o facto do homem, sujeito da história, se ter transformado em mero espectador que não experiência verdadeiramente os eventos, mas uma pré-fabricação falsificada do evento.

b) Função política do arquiteto

Segundo Tschumi, é necessário questionar as noções de função *versus* forma e as relações de causa efeito. Para tal, devem abandonar-se os discursos sobre a forma e inscrever os eventos arquitetónicos num modo programático mais imaginativo. O arquiteto pergunta-se como deve organizar os programas/ações/narrativas de modo imaginativo, como sugerir outros programas para os espaços existentes e novos espaços visando a diversidade contemporânea e como promover a disjunção entre formas espaciais e usos. Afirma Tschumi que: "o *programa* possui o mesmo papel da narrativa em outros domínios: pode e deve ser reinterpretado, redescrito, desconstruído pelo arquiteto".[216] Desconstruí-lo significa desafiar a ideologia nele implícita.

Pensar o "lugar contemporâneo" como evento implicaria a não configuração de espaços e limites rígidos, ao contrário, seria uma proposta pela diminuição de margens ou fronteiras, facilitando a alteração e a variedade dos ambientes com o propósito de constituir um campo de encontros não programados a serem apropriados por parte dos corpos habitantes a quem caberia questiona a "ordem" proposta pelo arquiteto.[217]

A realização de formulação de ironia (espaço contra-cultura) seguida de apropriação do habitante (interpretação) é concordante com a nossa argumentação. Todavia achamos perigoso o paradoxo do arquiteto que quer facilitar a apropriação e, que ao mesmo tempo, é visto como um elemento corrompido do sistema vigente que controla, programa e congestiona a liberdade do intérprete.

Esta entendimento do arquiteto dominador deriva da leitura de LeFevre em *A Produção do Espaço,* obra na qual o espaço é tido como uma construção social, emancipando-o de qualquer disciplina inclusive da arquitetura. [218] A arquitetura é vista apenas como manipuladora do espaço, já produto do capitalismo e o arquiteto seu executor. Esta visão teve como

---

[216] TSCHUMI, Bernard – *Architecture and Disjunction*. Cambridge: MIT Press, 1994, p. 205 (tradução livre)

[217] Idem, p. 120

[218] LEFEBVRE, Henri – *The Production of Space*. Oxford, UK : Blackwell Publishing, 1991

consequência uma perspetiva de que o arquiteto deveria diminuir a sua ação de forma a ser menos condicionador da habitabilidade livre dos espaços produzidos.
Discordamos na essência desta perspetiva pelas premissas apresentadas no capítulo anterior:

- O público/ sujeito recetor do espaço e consequente intérprete não é uma vítima inocente das elocuções com as quais se depara e a sua reação é mais ativa quanto mais ativa for a formulação espacial crítica que se lhe apresenta. Isto é, um arquiteto crítico promove sujeitos críticos;

- Vimos ainda que os indivíduos não são todos iguais, pertencem a comunidades discursivas diferentes, a zonas de conflito especificas e, na contemporaneidade mostram-se cada vez mais ativos na sua performance de subjetividade. O público apresenta ainda variabilidade segundo os quadros de participação na ação, ele pode ser audiência, alvo ou até indiferente à elocução cultural perante si apresentada. Portanto uma única estratégia que toma todos os sujeitos pelo mesmo método constitui uma falácia;

- O sujeito tal como o arquiteto, está inserido num sistema político-económico e portanto – segundo a perspetiva que contraria a atuação do arquiteto por a achar programadora – a sua atuação deveria estar tão 'corrompida' como a do arquiteto, não se garantindo assim a apropriação de espaços de forma livre e criativa;

- A diminuição a ação da disciplina sobre o espaço arquitetónico não garante que ele não resulte em produto programado de um sistema vigente, pelo contrário, garante apenas que uma das fazes onde se poderia ter atuado de forma crítica não acontece. A diminuição de formas da disciplina perante todas as condicionantes socio económicas não resulta num equilíbrio, mas num descartar de responsabilidades e numa apropriação da ação por parte dessas condicionantes.

Defendemos ainda que a posição crítica perante um sistema pode começar pelo arquiteto ironista – o artista-investigador que vimos no primeiro capítulo – e recebida pelo público numa esfera política crítica e ativa, processo ao qual chamámos de interpretação.

3.1.2. Implosão e Koolhaas

Veremos outra alternativa à posição de Tschumi através de Koolhaas e da sua crítica pela *implusão.* Rem Koolhaas de maneira similar a Tschumi problematiza a liberdade da prática arquitetónica, contrariamente ao método da transgressão, Koolhaas não escolhe uma estratégia do confronto direto com a cultura vigente.[219] Procura implodi-la agindo nos interstícios do sistema em vigor.

Tal como avalia Orkwi Enwezor, Koolhaas reinventa o arquiteto como um "tipo diferente de ator sobre o terreno global. (...) Atua como etnógrafo, sociólogo, antropólogo."[220] É esta postura de investigador que defendemos no ironista. Numa análise que tem em conta as atuações do arquiteto na Ásia, nomeadamente em sistema altamente repressivos, *Jeffrey Kipnis* diz que:

> "Para Koolhaas, a arquitetura é capaz unicamente de conceber liberdades provisórias numa situação concreta, liberdades como as experiências, como as sensações, como os efeitos – de prazer, ameaça, ou qualquer outro – minando os sistemas particulares de controlo e autoridade. Ele demonstra que experiências tangíveis e libertadoras, apoiadas na arquitetura, podem ser concebidas dentro de contextos restritivos e totalitários."[221]

Koolhaas começa por aceitar a dinâmica de produção arquitetónica vigente, expondo a relação dependente, em tensão, do trabalho do arquiteto diante de regras que escapam ao seu controlo, regras que pertencem a diferentes contextos socioculturais e à própria dinâmica da globalização e do capitalismo tardio.

Para o arquiteto, no meio contemporâneo, delírio e racionalidade, descontrolo e controlo estão intimamente ligados, de modo complexo, num confronto não resolvido[222] e alerta para o perigo da diminuição da ação da arquitetura enquanto disciplina.

---

[219] Esse método foi também utilizado por Tschumi, por exemplo no projeto do *Parc de La Villete*, o arquiteto projeta para a cidade um lugar de consumo e entretenimento ao mesmo tempo que critica esse ambiente de capitalismo cultural. No entanto, do ponto de vista dos discursos diretos, este método torna-se mais evidente em Koolhaas ao passo que defendemos que as posturas de Tschumi resultaram muitas vezes em ironias não entendidas pelo público e derivaram em tendências concordantes com as por ele criticadas.

[220] ENWEZOR, Okwui – *La modernité terminale: le discours de Rem Koolhaas sur l'entropie*. In Qu'est-ce-que l'OMA: à propos de Rem Koolhaas et l'Office for Metropolitan Architecture. Paris: Édition do Moniteur, 2004, pp. 103-119

[221] KNIPES, J. – *El último Koolhaas*. Revista El Croquis. n. 79, 1996, p. 27. (tradução livre)

[222] Rem Koolhaas apud. ZAERA, A. – *Encontrando Liberdades: Conversaciones con Rem Koolhaas*. Revista El Croquis, n. 53, 1991, p. 22

> "Agora são todos contra o modernismo, ignorando o espetacular declínio de sua profissão, a própria irrelevância cada vez mais patética"[223]

Koolhaas propõe-se construir em diversos contextos onde atuam interesses socioeconómicos, políticos e culturais variados, mas a sua ação é sempre provocatória. Como descreve Alejandro Zaera:

> "A carreira de Koolhaas é a demonstração de que talvez a única possível liberdade é a de migrar entre estruturas e desenvolver uma prática mutante que opera na base do eventual, mais que do essencial." [224]

Acreditamos que a sua postura é tanto a procura por um espaço de atuação na profissão, como um modo operativo assumindo as diferenças das oportunidades e renovando o pensamento da arquitetura como reprogramação das suas possibilidades.

Perante esta atitude, Hal Foster diz que Koolhaas é um "duas caras", pois ao mesmo tempo afirma e critica a sociedade. Já para Adrian Gorelik,

> "é um realista cínico, alguém que ativa as contradições do sistema, desestabilizando a cena da arquitetura com novas perguntas e novos problemas, mesmo que colocando-se como impotente para inspirar caminhos alternativos." [225]

Neste sentido, valorizamos também a sua obra teórica que também mistura comunicação de massa e crítica à sociedade de consumo. Sem pender para nenhum dos lados, ao contrário, o seu objetivo é colocar a disciplina num campo de discussão alargado que relaciona economia, política, antropologia, propaganda etc.[226] Veja-se o exemplo de *Content,* obra na qual podemos observar também um caracter rizomático, e que assume uma ação nómada, errando por vários temas, através do cruzamento e da fricção sem deixar de ter uma postura crítica e epistemológica.

Nas obras práticas também a questão da ligação e desligação é fundamental no processo de aumentar as possibilidades do espaço construído.

---

[223] KOOLHAAS, Rem – *Nova Iorque delirante: Um manifesto retroativo para Manhattan*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2008, pp. 346-347 .

[224] ZAERA, A *Encontrando Liberdades: Conversaciones con Rem Koolhaas*. Revista El Croquis, n. 53, 1991, p. 22 (tradução livre)

[225] GORELIK, A. – *Depois do Delírio*. In KOOLHAAS, R. – *Nova Iorque delirante: Um manifesto retroativo para Manhattan*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 23

[226] DO VALLE ZONNO, Fabiola - Lugares complexos, poéticas da complexidade: entre arquitetura, arte e paisagem, EDITORA FGV, 2014

> "É interessante deixar de entender a cidade como um tecido, para concebê-la como uma mera coexistência, um conjunto de relações entre objetos distintos que quase nunca se articulam visual ou formalmente, que já não são tomadas por conexões arquitetónicas. Para mim este é um passo decisivo. Mas se chegamos à conclusão de que a conexão já não é algo necessário, estamos, de certo modo, colocando uma "bomba" na nossa existência profissional."[227]

Tal como Tschumi, Koolhaas critica o sentido holístico e de unidade, sendo que o primeiro corre à fragmentação e Koolhaas faz essa crítica através da grande escala – *Bigness* – promovendo a desligação entre interior e exterior, dispensando a composição, o controle das ligações de contexto e impedindo quaisquer noções de "costura" e "continuidade".
Segundo esta compreensão, Koolhaas apresenta a *Cidade Genérica* como estado de incerteza; que não procura o arranjo de objetos independentemente do seu grau de permanência, mas a *irrigação de territórios potenciais*; não pretende soluções estáveis mas a criação de campos abrangentes onde se recusa a imutabilidade de formas e onde a omnipotência não tem lugar.

A Implosão ironista de Koolhaas, defende ainda a 'personalidade' individual, dele próprio, ainda que essa atenção que chama sobre si o transporte para o *star-sistem* que pode contribuir para uma esteticização acelerada da sua crítica, tornando-a espetáculo. Por outro lado, essa colocação no meio mediático permite-lhe a execução do método de implosão que temos referido, permitindo-lhe também a atuação e a consequente crítica em ambientes, nomeadamente a China, que de outra forma não lhe seria possível bem como a possibilidade de curadoria de mostras de arquitetura. Em suma, permite-lhe uma atuação abrangente no mercado global. Essa atuação global, se, por vezes, atende especificamente à crítica dos sistemas vigentes em ambientes específicos, também tende em várias ocasiões pela generalização da solução.
Nem a *Cidade Genérica* nem o *Bigness* são respostas válidas, em todos os ambientes formais dada dependência excessiva das urbanidades interiores e do edifício contentor de eventos que acelera a as características que Jameson[228] apontava sobre a "sociedade pós-civil". O

---

[227] Rem Koolhaas apud. ZAERA, A. – *Encontrando Liberdades: Conversaciones con Rem Koolhaas*. Revista El Croquis, n. 53, 1991, p. 22 (tradução livre)

[228] JAMESON, Fredric; SPEAKS, Michael – Envelopes and Enclaves: The Space of Post-Civil Society (An Architectural Conversation). In Revista Assemblage, no. 17. MIT Press, 1992, pp. 30-37 (versão digital)

progressivo desaparecimento do espaço público nos territórios de alta densidade populacional e a sua troca por espaços semi-públicos, menos gratuitos e menos impulsionadores de valores democráticos, contribui para a segregação económica e a divisão dos sujeitos enquanto promovem a produção capitalista do espaço privado. A *Ágora*, e os passeios que nos levam até ela, devem manter-se públicos.

3.2. Reprogramação e Arquitetura

"O único ponto de partida da análise ou da crítica social é a experiência subjetiva da seguinte realidade: a fricção que se produz entre uma estrutura social e uma estrutura psíquica individual."[229]

Neste capítulo problematizámos a arquitetura como uma relação disjuntiva entre espaços e eventos formulada por Tschumi e uma arquitetura como relação estratégica e crítica entre espaços e eventos realizada através da lógica cultural atendendo à prática do arquiteto Rem Koolhaas. O que propomos agora é defender a arquitetura como uma relação política entre espaços e eventos na qual o espaço corresponde a uma **ação irónica** de investigação e o evento se aproxima da **reprogramação.**

Evento como reprogramação

No sentido de aproximar o evento da reprogramação, importa-nos mencionar o conceito de *evento* de Alain Badiou e sua distinção com *cálculo* - o "evento programado".

O evento na obra do autor, contrário ao sentido que toma na linguagem comum da esfera cultural, está diretamente ligado ao pensamento de rutura e de resistência. Em *O Ser e o Evento*, Badiou propõe uma abordagem aos "novos acontecimentos no ser, sob o nome do evento". Para Badiou, o evento é da ordem do indecidível, uma posterioridade imprevisível da situação; é uma rutura que atua sobre e para a *situação coletiva*, por meio do indivíduo e pela "criação de novos instrumentos de racionalidade"[230]. O filósofo entende a política como um processo real capaz de produzir uma verdade na *situação colectiva,* como um pensamento que opera no interior das situações a partir de um evento "fundador". O evento mostra-se, assim, como mobilizador da política, como incidente raro no processo de uma verdade, como ato de liberdade e condição de igualdade.[231] O evento pode assim ser visto como um ato reprogramador.

---

[229] RUBERT DE VENTOS, Xavier – *De La Modernidad: Ensaio de Filosofia Critica*. 2ª ed. Barcelona: Península, 1982, p. 31

[230] Radical Politics – *After the Event: Rationality and the an interview with politics of invention Alain Badiou*. Prelom. Beograd. No.8 (2006), p. 180 (versão online, consultada em https://www.prelomkolektiv.org/pdf/prelom08.pdf em setembro 2019)

[231] BADIOU, Alain – *Compêndio de Metapolítica*. Trad. Filipe Duarte. Lisboa: Instituto Piaget, 1999, p. 170

Pode ser visto como exemplo a ocupação de edifícios devolutos – *squatting.*[232]

Não se pretende nem instrumentalizar nem centralizar a teoria de Badiou em torno da nossa narrativa de reprogramação, mas concordar com ela na pertinência de uma leitura próxima que tem contaminações e interferências que consideramos importantes associar à relação entre ironia e reprogramação que temos vindo a desenvolver.

Ação irónica

A aproximação à teoria de Badiou permite-nos, ainda, um novo deslocamento que pode ser útil à demonstração do que temos vindo a desenvolver como ação irónica.

Defendemos anteriormente que a reprogramação depende da ironia como interação entre produção e interpretação; Que a ironia atua segundo um processo crítico de investigação, observável na arte contemporânea, que parte da (e promove) a dúvida e autorreflexão procurando desenvolver conhecimento– **a ironia é crítica**; Que tem como método de ação, o movimento, a divagação rizomática que toca vários discursos e campos – **a ironia é um movimento**; Que perante esses novos campos atua como força num processo de ligação e desligação – **a ironia é reprogramadora;** e que sobretudo, é uma elocução entre o sujeito e um público, age na comunicação, é ativa e provoca reações, interpretações e apropriações numa esfera que engloba a contingência do sujeito e as complexidades do relacionamento público – **a ironia é política.**

Em *The Adventure of French Philosophy* (2012) Badiou traça o estado geral do pensamento filosófico contemporâneo francês. Neste texto, ele descreve um tempo presente a que chama de "momento da filosofia francesa", que se compreende historicamente entre a publicação de Sartre *O Ser e o Nada* (1943) até Deleuze em *O que é filosofia?* (1990), incluindo entre estes, Bachelard, Ponty e Lévi-Steauss. Segundo Badiou, há uma inquietação comum presente nestes autores, uma procura em torno do conceito de sujeito. Ele identifica sob este ponto fundamental quatro procedimentos que relacionam o pensamento destes filósofos:

[232] O exemplo torna-se mais interessante se for visto em casos em que o edifico ocupado muda de funções, como é o caso da ocupação de edifícios industriais devolutos. Ação que desperta a atenção do mercado, de movimentos políticos e artísticos, de ciências como a história, arqueologia e a sociologia, tornando o evento reprogramador mais abrangente.

- A problematização de uma nova relação entre indivíduo e existência, por meio de uma apropriação da filosofia alemã;[233]
- O deslocamento do campo do conhecimento para o campo da cognição e da ação criativa, aproximando-a da arte;[234]
- A aproximação da filosofia às formas de expressão do mundo contemporâneo, promovendo por novas relações entre o conceito e as formas artísticas;
- O desejo de ligar as questões da filosofia às questões da política, vendo a política como uma relação entre conceito e ação, em particular, a ação coletiva;[235]

Defendemos que esta síntese é elucidativa da argumentação que temos vindo a fazer em torna da ironia. Acreditamos que a arquitetura pode aproximar-se desse entendimento como também pode contribuir para ele. Isto é, convergir, novamente, as suas problemáticas em direção à relação autorreflexiva do sujeito e à relação política entre vários indivíduos.

Eis o que o nosso texto pretende para uma visão sobre da arquitetura: recentrar a investigação em arquitetura na função política do arquiteto e da disciplina ao invés de relações históricas como forma e função. E no estudo político entre formulação e interpretação, que tem por base a relação entre o sujeito e a comunidade.
Neste sentido pretendemos para a arquitetura três propósitos que surgem do estudo da ironia, da interpretação e da reprogramação.

- Um posicionamento subjetivo e autorreflexivo do indivíduo enquanto produtor e enquanto intérprete de arquitetura, que aproxima a disciplina da arte-investigação.

A experimentação, os paradoxos, as associações não-lineares e não-binárias, presentes no pensamento ironista e na investigação artística são produtores de conhecimentos e de métodos

[233] Com foco no romantismo alemão onde se inscreve a grande mudança da tradição histórica da ironia.

[234] Tal como defendemos no primeiro capítulo - Ironia *e Investigação*

[235] Uma conexão à problematização da 'ironia politica" presente no segundo capítulo – *Ironia e Interpretação*

que servem à arquitetura, expandem o seu campo de ação e tornam permanentes os estados de crítica e dúvida essenciais à evolução da disciplina e à sua crítica interna.

A relação entre arte-investigação, ação irónica e arquitetura promove desligações, atitudes disruptivas e reorganização dos valores concertados. O Método da investigação, intencionalmente hesitante, errante e assente no movimento, é capaz de quebrar a memória dessas ligações fixas e de estados programados. A presença de ironia na arquitetura – como estratégia relacional entre significados (ligações), contingências individuais (sujeito) e esfera coletiva (sociedade) – aproxima a disciplina do epicentro do debate filosófico e artístico, a política.

- O entendimento do público como uma entidade não abstrata, aprofundando formas de comunicar com ele de o estimular, de o analisar e de lhe garantir liberdade e imprevisibilidade.

As manifestações das problemáticas da esfera pública e privada aparecem formalmente nos edifícios pela extensão da relação entre arquiteto-produtor e público-intérprete que deve ser vista sobretudo como uma relação entre sujeito e sujeito ou entre sujeito e sociedade.
O espaço enquanto ação irónica, reconhece no público uma capacidade interpretativa colocando-o num estado ativo perante a obra e assegurando com ele uma co-autoria segundo um processo empático de partilha de poder, capacitando-o a formular apropriações, reprogramações e expressões subjetivas através do confronto intencional.
O não entendimento abstrato do público, permite-nos ver a sua diversidade, bem como a dos seus quadros de participação perante a produção arquitetónica, que por ser pública não contacta apenas com o "habitante".
A presença de uma arquitetura crítica é uma camada que lida diretamente perante a agressão das condicionantes socio económicas dos sistemas políticos em que se insere e dos quais, sendo irónica, pode tirar partido.

- Relevância crítica da arquitetura e do arquiteto como um pensador comprometido com as questões da sua época são as suas funções políticas.

Se retirarmos ao arquiteto a função de "eventor" espacial e de "agente comercial" restaria ainda assim um sujeito capaz de interpretar o mundo à sua volta.

É necessário reinserir o arquiteto e a arquitetura no espaço da política e evitar um estado "desenho de espaço em serviços mínimos"[236] ou de simples prestação de serviços.

A arquitetura é uma relação do homem à procura entender o mundo.

Bachelard vê na matéria um adversário do homem na luta de entender o que o rodeia. "Os quatro elementos materiais [terra, ar, água, fogo] são quatro tipos de cólera,"[237] quatros experiências de entendimento.

O telhado é uma forma de entender a chuva e a janela é uma forma de entender a luz.

A arquitetura pode ser vista nessa interação combativa entre o ser e a matéria e por extensão uma experiência de se entender a humanidade e a si própria.

---

[236] Estado hipotético no qual o arquiteto age o menos possível, sendo menos autor, evitando condicionar a liberdade do habitante.

[237] BACHELARD, Gaston – *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 166

BIBLIOGRAFIA

ADAMS, Jon-K. – *Pragmatics and Fiction*. Amesterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1985

ALLEMANN Beda – Ironia e poesia, Ugo Mursia Editore, 1971

ARENDT, Hannah – *A Condição Humana*. Trad. Roberto Raposo. 10ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007

ARENDT, Hannah – *Entre el pasado y el futuro: Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Trad. Ana Poljak. Barcelona: Ediciones Península, 1996

ARENDT, Hannah – *Homens em tempos sombrios.* Lisboa: Relógio de d'Água, 1991

ARENDT, Hannah – *The Life of the Mind*. New York: Harcourt, 1978

ARTAUD, Antonin – *O Pesa-Nervos*. Trad. Joaquim Afonso. Lisboa: Hiena Editora, 1991

BABO, Isabel – *Espectadores e Públicos Activos*. Lisboa: Nova Veja, 2015

BACHELARD, Gaston – *A Poética do Espaço*, Mil Fontes, 2008

BACHELARD, Gaston – *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998

BADIOU, Alain – *The Adventure of French Philosophy,* Verso Books, 2012

BADIOU, Alain – *Compêndio de Metapolítica*. Trad. Filipe Duarte. Lisboa: Instituto Piaget, 1999

BADIOU, Alain – Handbook of Inaesthetics, Stanford University Press, 2004 Trad. de Alberto Toscano

BALKEMA, Annette W. – *Perception and the Lines of Light*. In MaHKUzine, Journal of Artistic Research, 2006

BARTHES, Roland – *O prazer do texto* São Paulo: Editora Perspectiva, 1987 Trad. J. Guinsburg.

BARTHES, Roland – *Mitologias*, Rio de Janeiro: Difel, 2009

BARTHES, Roland – *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987

BAUDELAIRE - *A invenção da modernidade: (sobre arte, literatura e música)*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006

BENJAMIN, Walter – *Sobre Arte Técnica Linguagem e Política*, Lisboa: Rológio d'Água, 1992.

BENJAMIN, Walter – *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011

BOZAL, Valeriano – *Necesidad de la ironía*. Madrid: Visor, 1999

BOURRIAUD, Nicolas – *Relational Aesthetics*. Paris: Les presses du réel, 2002

BERMAN, Marshall – *Tudo o que é sólido se dissolve no ar: a aventura da modernidade*. Lisboa: Edições 70, 1989

BOOTH, Wayne – *A Rhetoric of Irony,* Chicago/London, The University of Chicago Press, 1984

BONDANELLA, Peter – *Umberto Eco e a obra aberta: semiótica, ficção, cultura popular* Miraflores: Difel,1998 Trad. Wanda Ramos

BOWEN-MOORE, Patricia – *Hannah Arendt's Philosophy of Natality.* London: Palgrave MacMillan, 1989

BRONOWSKI, Jacob – *Arte e conhecimento: ver, imaginar, criar*. Lisboa: Edições 70, 1983

CARCHIA, Gianni; D'ANGELO, Paolo – *Dicionário de Estética. Lisboa: Edições 70*

CAPELA, José Manuel do Couto Ramos – *Operating conceptually in art Operating conceptually in architecture*. Tese de Doutoramento, EAUM, 2012.

CERTEAU, M - *The practice of everyday life*. Berkely: University of California Press

COSTA, Marta Nunes da – *Redefining Individuality*, Edições Húmus/Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.

CHAMBERLAIN, Lori – *Bombs and Other Exciting Devices, or the Problem of Teaching Irony*. In DONAHUE, Patricia; QUANDAHL, Ellen – *Reclaiming Pedagogy: The Rhetoric of the Classroom*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1989, pp. 97-112

CHAMBERS, Ross – *Room for maneuver : reading (the) oppositional (in) narrative*. Chicago : The University of Chicago Press, cop. 1991

DANE, Joseph A. –*The Critical Mythology of Irony* ,University of Georgia Press, 2011

DEBORD, Guy –*The Society of the Spectacle .* New York: Zone Books, 1995.

DELEUZE, Gilles – *Lógica do sentido*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1974

DELEUZE G., GUATTAR F. – *O Anti-Édipo : Capitalismo E Esquizofrenia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1977, Trad. Joana Morais Varela, Manuel Carrilho

DELEUZE G., GUATTARI F. - *Mil Planaltos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, Trad. Manuel Carrilho, Joana Varela, Rafael Godinho.

DE MAN, Paul – *La Ideologia Estetica*. Madrid: Catedra, 1998

DICKIE George - *Introdução à Estética*, Lisboa: Bizâncio, 2008

DO VALLE ZONNO, Fabiola - *Lugares complexos, poéticas da complexidade: entre arquitetura, arte e paisagem*, EDITORA FGV, 2014

DUARTE, Fabio – *Crise das matrizes espaciais: arquitetura, cidades, geopolítica, tecnocultura*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2002

DUCHAMP, Marcel – The Writings Of Marcel Duchamp, Da Capo Press ,1973

DÜRRENMATT, Friedrich – *Justiça*. Lisboa: Relógio D'Água, 1987

ECO, Umberto – *Os Limites da Interpretação*. Trad. José Barreiros. Lisboa: Difel, 1992

ECO, Umberto – *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1979

ELKINS, James – *On Beyond Research and New Knowledge*. In ELKINS, James – *Artists with PhDs : On the New Doctoral Degree in Studio Art*. New Academia Publishing, 2009
ENWEZOR, Okwui – *La modernité terminale: le discours de Rem Koolhaas sur l'entropie*. In Qu'est-ce-que l'OMA: à propos de Rem Koolhaas et l'Office for Metropolitan Architecture. Paris: Édition do Moniteur, 2004

FEYERABEND, Paul – *Against Method: outline of anarchistic Theory of Knowloedge*. London: Verso, 1978

FERREIRA Virgílio - *Invocação ao Meu Corpo*, Quetzal Editores, 2011

FISH, Stanley – *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities.* Cambridge: Harvard University Press, 1982

FISH, Stanley – *Short people got no reason to live: reading irony*. Deadalus, 1983

FLUSSER, Vilém – *A dúvida*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2012

FOUCAULT, Michel – *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Lisboa: Edições 70, 2014

FOUCAULT, Michel – The archaeology of knowledge and the discourse on language. New York: Random House, 1972

FORTY, Adrian – *Words and Buildings: A vocabulary of modern architecture*, Londres: Thames and Hudson, 2000

FURST, Lilian R. – *Fictions of Romantic Irony*. Harvard Studies in Comparative Literature 36, 1984

FRAGA, Daniel. Pós – *Arquitectura: Poder. Espaço. Pós-Humanidade*. Tese de Mestrado, EAUM 2015.

GELLNER, Ernest – *Linguagem e Solidão*. Lisboa: Edições 70, 1998

GERCHUNOFF, Santiago – *Ironía On: Una defensa de la conversación pública de masas*. Barcelona: Anagrama, 2009

GOFFMAN, Erving – *Frame analysis: An essay on the organization of experience*. Boston: Northeastern University Press, 1986

GORELIK, A. – *Arquitetura e Capitalismo: os usos de Nova Yorque*. In KOOLHAAS, R. – *Nova Iorque delirante: Um manifesto retroativo para Manhattan*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2008

GRAHAM Gordon – *Filosofia das Artes: Introdução à Estética*, Lisboa: Edições 70, 2001

HAAR, Michel – *Le chant de la terre: Heidegger et les assises de l'histoire de l'être*. Paris: L'Herne, 1985

HABERMAS, Jürgen – *Historia y crítica de la opinión pública la transformación estructural de la vida pública.* Editorial Gustavo Gili, 2009

HANNULA, Mika – *Artistic Research: theories, methods and practices.* Helsinki, 2005

HASAN (coord.) et al , Reforming Arts and Culture Higher Education in Portugal – Report of International Panel of Experts for the Education, Portugal, 2009 consultado em http://fct.pt/apoios/unidades/docs/Final_A_C_Report.pdf, Agosto de 2019

HEIDEGGER, Martin – *O Tempo da Imagem no Mundo*. In *Caminhos da Floresta*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1938

HEINICH, Nathalie – *Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico, sociologia & antropologia*, Rio de janeiro, V04.02 P. 373–390, outubro, 2014, Tradução de Markus Hediger Consultado em: http://www.scielo.br/pdf/sant/v4n2/2238-3875-sant-04-02-0373.pdf em Agosto de 2019

HUTCHEON, Linda – *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000

HUXLEY, Aldous – *Admirável mundo novo*. Porto: Público Comunicação Social, 2003

HYMES, Dell – *A theory of irony and a Chinook pattern of verbal exchange*. In VERSCHUEREN, J.; BERTUCCELLI-PAPI, M. – *The Pragmatic Perspective: Selected Papers from the 1985 International Pragmatics Conference.* Amesterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1987

JAMESON, Fredric; SPEAKS, Michael – *Envelopes and Enclaves: The Space of Post-Civil Society (An Architectural Conversation)*. In Revista Assemblage, no. 17. MIT Press, 1992

JANKÉLEVITCH, Vladimir - *L'Ironie*, Flammarion, 1997

JAUSS, Hans Robert – *La Estética de la Recepción*. Madrid: Arco, 1987

JIMÉNEZ, José – *Teoría del Arte*. Madrid: Editorial Tecnos, 2002

JÜNGER, Ernst – *El Trabajador: Dominio y figura.* Barcelona: Tusquets, 1993

KANT, Immanuel – *Crítica da razão pura*. 8.ª ed . Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

KIERKEGAARD, Søren – *O Conceito de Ironia Constantemente Referido a Sócrates.* Petropólis: Vozes de Bolso, 2017

KLOSSOWSKI, Pierre – *La Monnaie Vivante*. Paris: Editions Payot & Rivages, 1997

KNIPES, J. – *El último Koolhaas*. Revista El Croquis. n. 79, 1996

KOOLHAAS Rem – *Bigness (or on the problem of the large); S,M,L,XL,* OMA, Rem Koolhaas e Bruce Mau, The Monacelli Press, 1995

KOOLHAAS, Rem – *Nova Iorque delirante: Um manifesto retroativo para Manhattan*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2008

LEACH, Neil – *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory.* London/New York: Routledge, 1997.

LEACH, Neil – *Anestética da Arquitectura.* Lisboa: Antígona, 2005.

LEFEBVRE, Henri – *The Production of Space*. Oxford, UK : Blackwell Publishing, 1991

LEFEVRE, Karen Burke – *Invention as a Social Act: Studies in Writing and Rhetoric*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987

LISPECTOR, Clarice – *A Hora da Estrela*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002

LOPES, Diogo Seixas – *Melancolia e Arquitectura: em Aldo Rossi*. Trad. Jorge Colaço. Lisboa: Orfeu Negro, 2016

MAHARAJ, Sarat – *Unfinishable Sketch of "An Object 4D": Scenes of Artistic Research*. In Annette W. Balkema and Henk Slager (eds), *Artistic Research*. Amesterdam/New York, 2004

MANENT, Pierre – *História del pensamiento liberal*. Argentina: Emecé Editores, 1990

MARCUS, Greil – *Marcas de Baton: Uma História Secreta do Século Vinte*, Lisboa: Frenesi, 1999

MCALLISTER, James – *Seven Claims. In Artistic research. Series of philosophy of art and art theory. V. 8, New York*, 2004, pp. 18-22

MEDEIROS, Constantino Luz de – *A forma do paradoxo: Friedrich Schlegel e a ironia romântica.* In *TransFormAção*, vol. 37, n. 1, 2014

MERCIER-LECA, Florence – *L'ironie*. Paris: Hachette Supérieur, 2003

MILEUR, Jean-Pierre – *Allegory and irony: 'The rhetoric of temporality' re-examined*. Comparative Literature, 38, 1986MIRANDA, José Bragança de – *Teoria da cultura*. 2ª ed. Lisboa: Século XXI, 2007

MIRANDA, José A. Bragança de; SIMÕES, Graça Rocha – *Rumos da Sociedade da Comunicação*. Lisboa: Vega, 2005

MORIN, Edgar – *Ciência Com Consciência*. Trad. Maria D. Alexandre; Maria Alice Sampaio Dória. 7ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003

MORIN, Edgar – *Os sete saberes necessários à Educação do Futuro*. 8ª ed. São Paulo: Cortez, 2003

MUSIL, R. – *O Homem sem Qualidades I*, Dom Quixote, 2008

NICHOLS, Bill – *Ideology and the image: social representation in the cinema and other media*. Bloomington: Indiana University Press, 1981

NIETZSCHE, F – *Para Além do Bem e do Mal* , Lisboa: Relógio d'Água, 1999, Trad. Carlos Morujão

NOVALIS – *Fragmentos de Novalis*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1992

OAKESHOTT, Michael – *La política de la fe y la política del escepticismo*. México: Fundo de Cultura Económica, 1996

OBRIST, Hans-Ulrich; ELIASSON, Olafur – *Experiment Marathon.* Reykjavik: Reykjavik Art Museum London : Walther Konig, 2009

O'SULLIVAN, Simon – *Simon O'Sullivan*. In Nam June Paik Art Center; Lee, Youngchul; Slager, Henk – *NJP Reader: Contributions to an Artistic Anthropology*. Coreia do Sul: Nam June Art Center, 2010, pp. 52-55

PETIT, Emmanuel – Irony: Or, the self-critical opacity of postmodern architecture. New Haven: Yale University Press, 2013

POPPER, Karl - Conhecimento Objetivo, Editorial Itatiaia Limitada, 1976, Tradução de Milton Amado

PRATT, Mary Louise – *Arts of the Contact Zone*. Profession, Modern Language Association, 1991

QUARESMA, José, LONGLEY Alys, Fernando, DIAS Rosa (coordenação) – *Investigação em artes: Ironia, Crítica e Assimilação dos Métodos*, Lisboa: Centro de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015

RADICAL POLITICS – After the Event: Rationality and the an interview with politics of invention Alain Badiou. *Prelom.* Beograd. No.8 (2006)

RAJCHMAN, John – Art as a Thinking Process: New Reflections. In VETTESE, Angela; AMBROŽIČ, Mara – *Art as a Thinking Processs*. Berlim: Sternberg Press, 2013, pp. 194-204

RANCIÈRE, Jacques – O espectador emancipado, Orfeu Negro, 2010

RANCIÈRE, Jacques – The politics of aesthetics : the distribution of the sensible, London , Continuum, 2007

RAJCHMAN, Jonh – *The Deleuze Connections.* Cambridge Mass; London: The Mit Press, 2000

RESWEBER, Jean-Paul – *La Méthode Interdisciplinaire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1981

RICHARDS, I. A. – *Pratical Criticism: A Study of literary Judgment*. New York: Routledge, 2017

RICHARDSON, Laurel; ST. PIERRE, Elizabeth Adams – *Writing: A Method of Inquiry*. In *The sage handbook of qualitative research*. 3rd ed . Thousand Oaks: Sage, cop. 2005

RICOEUR, Paul – *O si-mesmo como um outro*. Trad. Luci Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991

RICŒUR, Paul – *From Text to Action: Essays in Hermeneutics, II*. Illinois: Northwestern University Press, 1986

RICŒUR, Paul – *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 1976

RORTY, Richard – *Contigência, Ironia e Solidariedade*. Lisboa: Presença, 1994

ROSSI, Aldo – *The Architecture of the City*. Massachusetts: MIT Press, 1982

ROSSI, A. - *Autobiografia Científica* Lisboa: Edicoes 70, 2015

RUBERT DE VENTOS, Xavier – *De La Modernidad: Ensaio de Filosofia Critica*. 2ª ed. Barcelona: Península, 1982

SCHLEIERMACHER, Friedrich – *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991

SENNETT, Richard – *El declive del hombre público.* Anagrama, 2011. Trad. Gerardo di Masso

SEQUEIRA, João Menezes de – *Architecture & Research: a possible structure.* In AE Revista Lusófona de Arquitectura e Educação, n. 5 (2011), pp. 135-151

SIEGLE, Robert – *The politics of reflexivity : narrative and constitutive poetics of culture*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986

SCRUTON Roger – *Estética da Arquitectura*, Lisboa, edições 70, 2010

SPERLING, David Moreno – *Espaço e evento: considerações críticas sobre a arquitetura contemporânea*, Tese de Doutoramento, São Paulo, FAUSP, 2008

SLOTERDIJK, Peter – *A mobilização infinita: para uma crítica da cinética política*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002

SLOTERDIJK, Peter – *Ensaio Sobre a Intoxicação Voluntária: um diálogo com Carlos Oliveira.* Lisboa: Fenda, 2001

SLOTERDIJK, Peter – *Palácio de Cristal. Para Um Teoria Filosófica da Globalização.* Lisboa: Relógio d'Água, 2008

STALLYBRASS, Peter – *The Politics and Poetics of Transgression*. London: Methuen, 1986

STEINER, George – *Heidegger*. Lisboa: Dom Quixote, 1990

TAFURI Manfredo, – *Architecture and utopia : design and capitalist development* ,The MIT Press 1997 Trad. Barbara Luigia La Penta

TAFURI Manfredo –*Teorias e História da Arquitectura*, Editorial Presença, 1979

TAVARES, Gonçalo M – *Breves Notas Sobre as Ligações (Liansol, Molder e Zambrano),* Relógio D'Água 2009

TAVARES, Gonçalo M. – *Aprender a rezar na Era da Técnica*. 6ªed. Alfragide: Editorial Caminho, 2007

TAVARES, Gonçalo M. – *Atlas do Corpo e da Imaginação: Teoria, Fragmentos e Imagens*. Alfragide: Editorial Caminho, 2013

TERDIMAN, Richard – *Discourse/Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century*. New York: Cornell University Press, 1989

TSCHUMI, Bernard – *Architecture and Disjunction*. Cambridge: MIT Press, 1994

TSCHUMI, Bernard – *Arquitetura e Limites I*. (1980) In NESBITT, K. – *Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica 1965-95*. São Paulo: Cosac Naify, 2006

TSCHUMI, Bernard – *Arquitetura e Limites III (1981)*. In NESBITT, K. – *Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica 1965-95*. São Paulo: Cosac Naify, 2006

VALÉRY, Paul – *La Idea Fija*. Madrid: Visor, 1988

VALÉRY, Paul – *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, 1998

VENTURI, R. – *Complexidade e Contradição em Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes

VIDLER, Anthony – *Architecture's Expanded Field*. In VIDLER, Anthony – *Sterling and Francine*. Massachusetts: Clark Art Institute, 2008, p. 143-154

VIDLER, Anthony – *Warped Space - Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*. Massachusetts: MIT Press, 2000

WALLACE, David Foster – *A Piada Infinita.* Quetzal Editores, 2012

WALLACE, David Foster – *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction* in Review of Contemporary Fiction, 1993

WITTGENSTEIN, Ludwig – *Cultura e Valor*. Lisboa: Edições 70, 1996

WITTGENSTEIN, Ludwig – *Da certeza*. Lisboa: Edições 70, 1996

WITTGENSTEIN, Ludwig – *Fichas*. Lisboa: Edições 70, 1989

ZAERA, A. – *Encontrando Liberdades: Conversaciones con Rem Koolhaas*. Revista El Croquis, n. 53, 1991