

Ironia, pátria da arte e da filosofia: a representação alegórica

Ironia é assunto difícil. Não só porque a expressão traz consigo longa história de determinações, desde Sócrates até Kierkegaard e depois. É difícil porque, se pensarmos bem, você, que agora põe os olhos sobre essas palavras, não deveria saber se o que elas dizem é sério. Basta suspeitar que são irônicas. Eis o poder da ironia. Ela desestabiliza o sentido do discurso. Está presente quando, sem querer enganar e sem estarmos errando, empregamos palavras cujo sentido é oposto ao da verdade que pretendemos dizer. Esse é o emprego da ironia como figura de linguagem, que aparece na retórica latina de Cícero ou Quintiliano. Supomos assim que o caráter irônico define-se pela intenção do autor, que depende do que ele quis ou não dizer. Mas, e se isso for pouco? Não pretendo, aqui, ser irônico. Mas será que basta esta confissão para que o sentido do que vem aqui escrito seja estável? Maurice Merleau-Ponty, o filósofo francês contemporâneo, disse que “o sentido é sempre irônico”¹, já que não é fixado, mas se move. Essa hipótese, talvez assustadora, foi a que defenderam, várias décadas antes, os primeiros românticos alemães.

No começo, eles destacaram a ironia própria da arte moderna, responsável pela autoconsciência das novas obras, exibida quando elas falavam de si. Foi o que ocorreu, decisivamente, no *Dom Quixote* de Cervantes, no qual “predominam a espirituosidade fantástica e uma pródiga abundância de audaciosa invenção”², afirma Friedrich Schlegel. São diversas as passagens nas quais o romance, ao fazer referência a si mesmo enquanto texto, expõe seu caráter ficcional, ao invés de escondê-lo³. Dorotea, por exemplo, chega a comentar a certa altura com outro personagem: “falta pouco ao nosso hospedeiro para fazer a segunda parte de Dom

¹ Maurice Merleau-Ponty, *A prosa do mundo* (São Paulo, Cosac & Naify, 2002), p. 52

² Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 42.

³ Conferir Bernardo Barros Coelho de Oliveira, “A necessária ironia da ficção: algumas considerações sobre o dom Quixote”, in *Aisthe: revista de estética*, n.1 (Rio de Janeiro, UFRJ-PPGF, 1997), p. 19-33.

Quixote”⁴. Reflexões assim trazem uma descontinuidade reflexiva para a continuidade narrativa, pela qual o enredo é quebrado ao acolher em si palavras que expõem seu caráter de obra. Ironicamente, Cervantes, que aparentemente nos oferecia a ficção como se fosse realidade, expõe a realidade daquela ficção.

Era ainda esta operação que, para os primeiros românticos, estava em Laurence Sterne. Tanto que, comenta Friedrich Schlegel, o “deleite com Sterne era puro e de uma natureza completamente diversa da sede de curiosidade, que muitas vezes um livro inteiramente ruim pode saciar”⁵. Seu *Tristram Shandy* fundaria a vertente na qual estaria situado também *Jacques, o fatalista*, de Diderot. Ironia, nessas obras, não seria brincadeira circunstancial, mas capacidade de fundar sua autoconsciência. É o que vemos, ainda, em um escritor influenciado por Sterne como Machado de Assis⁶. Seu narrador, por exemplo, conversa com os leitores, comentando o que se passa no enredo. Retira-nos do pretense realismo do jogo ficcional. Este artifício faz com que a obra, de dentro de si, mostre que se sabe como obra, ganhando autoconsciência. Ironizando a estória que conta, a obra desloca seu sentido, que passa a se situar na sua forma de apresentação enquanto arte. Fiel à sua condição moderna, a força deste tipo de obra vem da reflexividade, que provoca o leitor pelo pensamento, ao colocar em questão o estatuto daquilo que está diante dele.

Em suma, a ironia é o gesto pelo qual as obras de arte desestabilizam seu sentido. Marca da modernidade, essa ironia, contudo, já se manifestava, sem a mesma abrangência, na antiguidade, como nos comentários do coro e do corifeu para o público nas comédias gregas, chamado de parábase. Pensávamos que o sentido estava no que era contado, mas de súbito somos deslocados para o lugar onde aquilo que é contado está: a própria obra. Só que a obra singular faz parte da arte em geral. Somos, assim, deslocados pela segunda vez. Primeiro, fomos do conteúdo da obra para sua forma. E, agora, vamos de sua forma específica a seu pertencimento à forma da arte em geral. Ironizando esta sua forma determinada, a obra expõe que, se não está na vida empírica naturalista, pertence porém à vida das formas em geral, na qual todas as obras comunicam-se umas com as outras,

⁴ Miguel de Cervantes, *Dom Quijote de la Mancha* (São Paulo, Real Academia Española, 2004), p. 324.

⁵ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 62.

⁶ Mesmo porque, é possível vincular a natureza da ironia machadiana àquela dos primeiros românticos, como apontou Patrick Pessoa, *A segunda vida de Brás Cubas* (Rio de Janeiro, Rocco, 2008), p. 157-250.

como astros de um universo fantástico. Eis a ambiguidade de sentido trazida por esta ironia que não é mais somente uma figura de linguagem ou um tropo do mundo clássico, empregada estrategicamente aqui ou ali. Sua parábase, diria Friedrich Schlegel, é permanente.

Nas obras em que sentimos “o divino sopro da ironia”, afirma Schlegel, “vive uma bufonaria realmente transcendental”⁷. Bufão, sabemos, era o bobo da corte, aquele que se apresentava nos palácios e, enquanto aparentemente elogiava seu rei, na verdade destilava, pela ambiguidade de suas palavras, críticas a seu governo. Ironia era a marca forte do bufão. Schlegel, porém, acrescenta que esta bufonaria, nas obras de arte, é transcendental. Kant dizia que a abordagem transcendental não se preocupa com as coisas, mas com as condições de possibilidade para que nós as experimentemos. Não se preocupa com o condicionado, mas com as condições em que ele se dá. Entendemos, assim, que Schlegel complete aquele fragmento dizendo que a ironia é, “no interior, a disposição que tudo supervisiona e se eleva infinitamente acima de todo condicionado, inclusive a própria arte, virtude ou genialidade; no exterior, na execução, a maneira mímica de um bom bufão italiano comum”⁸. Extravasada como simples gracejo de um bufão, a ironia, porém, diz respeito à relação da forma condicionada da obra específica com a condição geral à qual ela pertence, ou seja, ao seu sentido como parte da arte em geral, do absoluto da arte.

Ironização da forma foi como Benjamin chamou essa operação sublinhada pelos primeiros românticos alemães e presente, é claro, também na literatura de Goethe. Nela, surge a “ligação com o incondicionado, trata-se não de subjetivismo e jogo, mas, antes, da assimilação da obra limitada ao absoluto, de sua completa objetivação que paga com sua eliminação”⁹. Eliminando a exposição singular em que se dava, a obra, ao mesmo tempo, adentra o absoluto da arte, onde pode se comunicar com todas as outras obras – na vida das formas. Ela abre mão de sua forma específica, abandona sua totalidade própria e fechada em si, para agregar-se à abertura infinita da forma da arte em geral. Torna-se, por isso, mais forte, e não menos. Se a forma determinada da obra singular “torna-se a

⁷ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 26 (*Lyceum*, Fr. 42).

⁸ *Ibid.*, 26 (*Lyceum*, Fr. 42).

⁹ Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão* (São Paulo, Iluminuras, 1999), p. 92.

vítima da destruição irônica”, como disse Benjamin, “sobre ela, no entanto, a ironia rasga um céu da forma eterna”, portanto, “atesta a sobrevida da obra que extrai desta esfera sua existência indestrutível”¹⁰. Sua sobrevida deve-se a seu pertencimento à arte.

Essa densa argumentação de Benjamin visava a salvar a ironia, como foi tematizada pelos primeiros românticos alemães, das ferrenhas críticas de Hegel. Seus ataques eram ao caráter subjetivo da ironia, enquanto Benjamin sublinha que ela está na objetividade da obra, e não nas decisões de seu autor. Nesse sentido, a ironia da obra não faz dela produto particular do artista envolvido só consigo mesmo. Segundo Lukács, “o auto-reconhecimento, ou seja, a auto-superação da subjetividade, foi chamado de ironia pelos primeiros teóricos do romance, os estetas do primeiro romantismo”¹¹.

*

Hegel atacou, com violência, a teoria romântica da ironia. Kierkegaard, escrevendo pouco após Hegel e o seguindo, achou que devia pontuar esta violência, pois ela podia até atrapalhar o ataque que, para ele, era justo. “Sempre que se lhe oferece a oportunidade Hegel fala desses irônicos, sempre tratados da maneira mais altiva, sim, Hegel olha para eles de cima para baixo, com enorme desdém”, afirma Kierkegaard, completando que aí “nem sempre ele utilizou os meios mais suaves”¹². Este testemunho é de alto valor porque Kierkegaard concordava com Hegel, abominando a ironia romântica. Mesmo assim, ele atesta que, com Hegel, “não ganhamos uma verdadeira análise, mas em compensação Schlegel sempre ganha uma boa sova”¹³. Não entraremos, aqui, na teoria de Kierkegaard, mas queremos compreender a sova de Hegel sobre Schlegel, para saber de onde ela vem.

Se a grande violência dos ataques de Hegel explica-se por sua conhecida antipatia com o grupo de Iena, liderado por Friedrich Schlegel, já os ataques propriamente ditos são perfeitamente coerentes com aquilo que sua filosofia

¹⁰ Ibid., p. 93.

¹¹ Georg Lukács, *A teoria do romance* (São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2000), p. 74.

¹² S. A. Kierkegaard, *O conceito de ironia* (Bragança Paulista, Editora Universitária São Francisco, 2006), p. 230.

¹³ Ibid., p. 230.

pretendia. Eles diziam respeito à superação da centralidade do “eu” presente no sistema do saber de Fichte, já que a ironia romântica seria, em certo sentido, sua versão aplicada à estética. Segundo Hegel,

o irônico, como individualidade genial, consiste na autoaniquilação do esplêndido, grandioso e primoroso e, assim, as configurações artísticas objetivas também somente necessitam expor o princípio da subjetividade absoluta por si, na medida em que mostram como nulo e em sua autodestruição o que para os homens têm valor e dignidade.¹⁴

Para Hegel, a ironia era o poder do intelecto que, ao voltar-se apenas para si, fazia do mundo exterior simples brincadeira, perdendo toda a seriedade e legitimidade. Nesse sentido, a ironia, ao contrário da dialética que ele prezava, não conciliava os opostos, no caso, a subjetividade e a objetividade. Presa na autoria do sujeito que fazia do objeto o que quisesse, a ironia não daria o passo até a junção daquela oposição, como faria a dialética ao concretizar a síntese final do conhecimento. “Este é o significado universal da genial ironia divina, como concentração do eu em si mesmo, para quem todos os elos foram quebrados e que somente pode viver na beatitude do gozo próprio”¹⁵, afirma Hegel.

Nada parece mais distante do sentido que os primeiros românticos deram à ironia, sobretudo o “senhor Friedrich Schlegel”, ao qual Hegel, debochadamente, refere-se. Para ele, a ironia não quebrava os “elos”. Ela era um elo, embora não ao modo que Hegel gostaria. É que a ironia não trata, como afirma Hegel, só de “concentração”, mas, junto, de desconcentração a partir de ambigüidades. Essas ambigüidades tornam a ironia o elo entre o que é e o que não é, entre a presença e a ausência de sentido. Seu humor, por isso, “tem a ver com ser e não-ser, e sua essência própria é a reflexão”¹⁶, afirma Schlegel. Ironia é o que junta e separa os opostos ao mesmo tempo, forçando-os a entrarem em contato. Entram em contato, por exemplo, o conteúdo de algum enredo com a forma na qual ele é contado, já que a obra, ao refletir ironicamente sobre si mesma, expõe a conexão de ambos. Por sua vez, toda obra relativamente condicionada em sua forma particular expõe seu pertencimento ao incondicionado absoluto que é a arte em geral enquanto idéia.

¹⁴ G. W. F. Hegel, *Cursos de estética I* (São Paulo, Edusp, 2001), p. 84.

¹⁵ *Ibid.*, p. 83.

¹⁶ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 102 (*Athenäum*, Fr. 305).

Idéia é o absoluto no qual estão os particulares, como as obras que participam da arte. Para Friedrich Schlegel, “uma idéia é um conceito perfeito e acabado até a ironia, uma síntese absoluta de antíteses absolutas, alternância de dois pensamentos conflitantes que engendra continuamente a si mesma”¹⁷. Idéia não é a solução do problema do sentido, mas o acolhimento do conflito que a ele pertence. Sua perfeição e seu acabamento o são ao ponto da ironia, ou seja, do que não permite ao sentido ser de fato perfeito e acabado. Pode-se ver porque Hegel discordava dos primeiros românticos. Ironia era o que fazia com que a síntese absoluta, por ele buscada, fosse quebrada paradoxalmente pelas antíteses, elas mesmas, absolutas. Em sua alternância, as antíteses não se acalmariam. Engendrariam constantemente sua própria alternância, que assim jamais encontraria solução final.

Era a permanência do conflito que Hegel não endossava. Ele criticou, por vezes, a falta de “seriedade” que a ironia romântica imputaria ao seu objeto, já que ele seria um mero produto do “eu”¹⁸. Pecou, contudo, por não ver que, segundo Friedrich Schlegel, na ironia “tudo deve ser gracejo e tudo deve ser sério”¹⁹. Mais uma vez, era a ausência de solução para um lado, o do gracejo, ou para outro, o da seriedade, que estava em jogo na ironia. É provável que, para Hegel, esta manutenção ambígua fosse pior do que a simples falta de seriedade, o que talvez justifique a força de seus ataques. É que a presença do problema das antíteses e da síntese, assim como dos opostos e de como situá-los, colocava a ironia dos primeiros românticos alemães em perigosa proximidade de sua dialética, cuja pretensão, entretanto, era completamente outra. Isso explica a violência dos ataques de Hegel: quanto mais próximo o oponente, mais intenso é o embate para dele se distinguir.

Essa proximidade, aliás, pode facilmente enganar, pois toma várias formas. Entre elas, está aquela que, embora admitindo a diferença, só a toma como parcial, buscando compreender a ironia como “ainda não” da dialética, ou seja, como forma que a anteciparia, mas sem a mesma eficiência. Peter Szondi, em famoso ensaio sobre Friedrich Schlegel e a ironia romântica, escreveu que, do ponto de vista da “história intelectual, poder-se-ia dizer que Schlegel preparou o

¹⁷ Ibid., p. 66 (*Athenäum*, Fr. 121).

¹⁸ G. W. F. Hegel, *Cursos de estética I* (São Paulo, Edusp, 2001), p. 82.

¹⁹ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 37 (*Lyceum*, Fr. 108).

caminho para a dialética hegeliana”²⁰. Note-se, porém, que a abordagem de Peter Szondi soa, desde já, hegeliana, pois pensar que autores que vieram antes preparam o caminho progressivo para os que vêm depois constituía o pressuposto de todo o pensamento histórico de Hegel. Julga-se o que veio antes a partir do que veio depois, portanto, o critério erguido por este último é que prevalece.

Para Peter Szondi, poderíamos enxergar a filosofia da história esquematizada por Friedrich Schlegel em três tempos: o passado clássico da antiguidade, o presente moderno angustiado pelo abismo que o separa da época anterior e o futuro escatológico no qual se aloja a crença no Reino de Deus por vir. Estaríamos situados entre o “não mais” e o “ainda não”, entre a tese do passado e a síntese do futuro. Ironia, nesse raciocínio, seria a forma achada por Schlegel para suportar a situação conflituosa do presente, apontando, contudo, para sua solução no futuro. Ironia seria o emblema da transição que a época moderna era, sendo depois superada por Hegel, em favor da dialética. Se a modernidade romântica “não pode superar a negatividade da sua situação através de uma ação que levasse à reconciliação do contingente e do necessário”, poderia ao menos, para Peter Szondi, “ao antecipar a unidade futura na qual acredita, declarar esta negatividade temporária”²¹.

Paul de Man contestou, com pertinência, a tese de Szondi. Para ele, a ironia dos primeiros românticos alemães não antecipa o esquema dialético de Hegel sobre a história, porque ela persiste na ausência de possibilidade da síntese final. Portanto, “o ato da ironia (...) revela a existência de uma temporalidade (...) que se relaciona com sua fonte só em termos de distância e diferença, não permite nem fim e nem totalidade”²². Ironia, para ele, não é apenas a estratégia romântica para suportar a situação momentânea que depois se resolveria. Ela veio para ficar: “ao contrário da asserção de Szondi, a ironia não é temporária, mas repetitiva”²³. Não se acenaria, portanto, com a extinção futura da ironia.

Essa compreensão é coerente com o deslocamento sutil, porém decisivo, que os primeiros românticos alemães fizeram da filosofia de Fichte. Eles tomaram

²⁰ Peter Szondi, “Friedrich Schlegel and Romantic Irony, with Some Remarks on Tieck’s Comedies”, in *On textual understanding and other essays* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986), p. 57.

²¹ *Ibid.*, p. 68.

²² Paul de Man, “The Rhetoric of Temporality”, in *Blindness and Insight* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992), p. 222.

²³ *Ibid.*, p. 220.

o processo de reflexão descrito por Fichte e deram a ele, no entanto, o caráter infinito antes ausente, proibindo que aí fosse montada alguma história teleológica, isto é, com fim. Segundo esta infinitude, o devir não devém qualquer futuro que pudesse, então, dar cabo da situação presente, já que isto significaria colocar fim naquilo que é infinito. Esta irônica permanência do tempo, que não aponta para uma época em que ele pudesse ser abolido, é o sentido da definição da poesia romântica como “universal progressiva”²⁴.

Friedrich Schlegel escreveu que “ironia é consciência clara de eterna agilidade, do caos infinitamente pleno”²⁵. Ironia é a consciência de que ela mesma não é temporária. É a consciência de que sua própria agilidade é eterna, de que o caos é fonte da qual vem a possibilidade de criação e, neste sentido, ele é infinitamente pleno, jamais podendo ser completamente ordenado. Não há esclarecimento final para o problema do sentido, que jamais será totalmente compreendido. Essa ironia não aponta a resolução do caos, da divisão, da fragmentação, do presente. Essa “negatividade irônica é vista por Hegel como um bloqueio”, conforme observou Vladimir Safatle, pois sua dialética não pode “acomodar-se com o jogo infinito de paradoxos e de passagens”²⁶ que aí está em jogo.

Ironia é a “alternância constante de autocriação e auto-aniquilamento”²⁷, afirma Schlegel. Tanto autocriação quanto auto-aniquilamento estão presentes na dialética de Hegel. São o sim e o não. Eis aqui, porém, a grande diferença. Enquanto na dialética a alternância entre criação e destruição estava destinada a encontrar seu acabamento na síntese entre tese e antítese, na ironia esta alternância é constante, ou seja, ela não dá lugar senão a seu próprio desdobramento, que jamais encontra conciliação final. Ficamos oscilando, aqui, entre o sim e o não, a tese e a antítese, o finito e o infinito, a ordem e o caos, a ficção e a realidade, o enredo e a obra, a obra e a arte, a vida e a morte.

*

²⁴ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 64 (*Athenäum*, Fr. 116).

²⁵ *Ibid.*, p. 153 (*Idéias*, Fr. 69).

²⁶ Vladimir Safatle, “Dialética, ironia, cinismo”, in *Cinismo e falência da crítica* (São Paulo, Boitempo, 2008), p. 41.

²⁷ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 54 (*Athenäum*, Fr. 51).

Ironia era a forma subjacente aos escritos dos primeiros românticos alemães. Não surpreende, portanto, que eles tenham causado tanta polêmica na época de sua publicação. Seu sentido permanecia perigosamente próximo da ausência de entendimento, já que a ironia corrói a clareza. Por isso, na última edição da *Athenäum*, Friedrich Schlegel publica seu opúsculo sobre o problema da compreensão e daquilo que não é compreensível, sob a desculpa de defender seus escritos dos ataques que vinham sofrendo. Esperaríamos que, no opúsculo, Schlegel, então, esclarecesse o que queria dizer. Só que nada assim ocorre. “Eu já fui forçado a admitir indiretamente que a *Athenäum* é incompreensível, e como isso aconteceu no calor da ironia, mal posso desfazê-lo sem que no processo faça violência a esta ironia”²⁸. Schlegel não fará violência à sua ironia porque ela não é sua. Ela é do texto. É a ironia da própria linguagem, e não algum adorno circunstancial. Ironia é a admissão, por parte da linguagem, de que o sentido não pode ser completamente compreensível. Redobrando o problema, ao invés de solucioná-lo, Schlegel adota, no seu opúsculo, o espírito irônico que fizera seus outros escritos causarem escândalo. Ironia de novo.

Explica-se, assim, que Schlegel proponha aí o sistema total da ironia. Teríamos a ironia crassa, encontrada na natureza das coisas e que se sente em casa na história da humanidade; a ironia fina ou delicada, assim como a extrafina, comum entre os poetas, também chegados à ironia direta; a ironia dramática, “quando um autor que escreve três atos, surpreendentemente, torna-se outro homem e agora precisa escrever os dois últimos atos”²⁹; e a dupla ironia, quando duas linhas irônicas correm paralelamente. Schlegel elenca todos esses tipos de ironia em ritmo vertiginoso, mal conseguimos acompanhá-lo.

Quais deuses nos salvarão de todas essas ironias? A única solução é achar uma ironia que seria capaz de engolir todas essas grandes e pequenas ironias e não deixar traço algum delas. Devo confessar que, precisamente nesse momento, sinto que minha ironia tem urgência de fazer justamente isso.³⁰

Será que encontraremos, finalmente, o esclarecimento da ironia? Não. Em todo seu texto, Schlegel explicita que não temos como parar o efeito corrosivo da

²⁸ Friedrich Schlegel, “Über die Unverständlichkeit”, in *Kritische Schriften* (München, Carl Hanser Verlag, 1970), p. 538.

²⁹ *Ibid.*, p. 537.

³⁰ *Ibid.*, p. 538.

ironia. É como se quiséssemos achar o conceito da ironia, porém, o próprio conceito é irônico, negando sua pretensão original. Desejamos a síntese final do sentido que nos colocaria acima da ironia. Só que, sempre que lá chegamos, nos vemos ainda dentro da ironia. Portanto, o próprio sistema de ironia proposto por Schlegel é irônico. Sua consumação é o que ele chama de “ironia da ironia”, cujos exemplos complicam mais do que explicam. Ela ocorre

se alguém fala da ironia sem a empregar, como acabei de fazer; se alguém fala ironicamente da ironia sem no processo estar consciente de que caiu em uma ironia muito mais intensa; se alguém não consegue mais se destacar da ironia, como parece estar acontecendo neste ensaio sobre a incompreensibilidade; se a ironia transforma-se em maneirismo e torna-se, de novo, irônica com o autor...³¹

Essa suposta classificação não faz sentido. Seus exemplos se contradizem. Sua reflexividade, que faz com que o texto onde é exposta apareça como exemplo seu, situa-nos em posição contrária àquela em que precisamos estar para classificar alguma coisa: dentro. Este traço do escrito de Schlegel foi chamado de “performático”³², já que ele não declara apenas a ironia, mas é irônico consigo mesmo, colocando em prática o que diz. Ele só nos deixa com a “ironia tornada selvagem e que não pode mais ser controlada”³³.

Para empregar a terminologia do estudioso da ironia Wayne Booth³⁴, os escritos dos primeiros românticos não se enquadrariam na “ironia estável”, em que a dissonância entre sentido literal e real pode ser descoberta e, assim, desfeita. Instrumentalmente empregada, essa ironia forneceria não só a possibilidade, mas as dicas para quem está diante dela poder detectá-la e entender o que se queria dizer. Pelo contrário, o romantismo seria marcado pela “ironia instável”, que desestabiliza o sentido definitivamente porque não pode ser desfeita. Ela nos envolve por completo, sem deixar que saíamos para onde contemplaríamos o sentido sério e verdadeiro. Mais agudo ainda, Paul de Man critica os esquemas que pretendem parar a ironia pela sua compreensão, como se pudessem, assim, se desvencilhar de sua cadeia infinita. Para ele, “a ironia é sempre do entendimento”, ou seja, “o que está em jogo na ironia é sempre a questão de se é possível

³¹ Ibid., p. 537-538.

³² Wilma Maas, “Ironia e performance no Primeiro Romantismo Alemão”, in *Revista Artefilosofia*, n. 4 (Ouro Preto, IFAC, 2008), p. 171.

³³ Friedrich Schlegel, “Über die Unverständlichkeit”, in *Kritische Schriften* (München, Carl Hanser Verlag, 1970), p. 538.

³⁴ Wayne Booth, *A rhetoric of Irony* (Chicago, The University of Chicago Press, 1974).

entender ou não”³⁵. Seguindo Friedrich Schlegel, Paul de Man afirma que, se a ironia está enlaçada com a impossibilidade do entendimento, a empreitada de entendê-la é falida desde o começo. Por isso, Schlegel comenta suas ironias justo no opúsculo em que trata da falta de completude da compreensão. Mas essa tese “não significa que devemos parar de lutar com isso, pois é tudo que podemos fazer, mas isto será sempre interrompido, sempre rompido, sempre desfeito pela dimensão irônica que irá necessariamente conter”³⁶, afirmou Paul de Man.

*

Somos acostumados, em arte e filosofia, à continuidade. Na arte, pretendemos que o enredo seja contado com verossimilhança, fazendo-nos esquecer que aquilo é ficção e o apresentando como verdade empírica. Na filosofia, esperamos cadeias de deduções, argumentações e demonstrações que formem totalidade e solidez teórica. No pensamento dos primeiros românticos alemães são frustradas tais expectativas. Ironia é como chamam essa frustração. Interrompendo o fechamento da continuidade, esses autores explicitavam a modernidade como época para a qual o sentido pleno estava sempre perdido. “Todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporados à configuração e não podem nem devem ser encobertos por meios composicionais”³⁷, observou Lukács sobre o romance. Este princípio governa as criações românticas, na arte e na filosofia.

Ironia, para Friedrich Schlegel, é a alma dessas criações, pois “contém e excita um sentimento do conflito insolúvel entre incondicionado e condicionado, da impossibilidade e necessidade de uma comunicação total”³⁸. Impossível, a comunicação total, contudo, é necessária. São as obras condicionadas por toda a situação histórica em que se encontram que buscam, ainda assim, o sentido sem condições: a verdade. Insolúvel é este conflito, ao contrário de seu acolhimento na dialética de Hegel, por exemplo. Escrever em fragmentos, como fazem os primeiros românticos alemães, é admitir a ausência de continuidade no

³⁵ Paul de Man, “The concept of irony”, in *Aesthetic Ideology* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996), p. 174.

³⁶ *Ibid.*, p. 179.

³⁷ Georg Lukács, *A teoria do romance* (São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2000), p. 60.

³⁸ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 37 (*Lyceum*, Fr. 108).

pensamento filosófico, sem sistematização completa e fechada da sua compreensão. Interromper tornou-se, assim, o gesto de escrita preferido desses autores. Reconheceram que o sentido sempre escapa, mas não vai embora definitivamente. Jamais o possuímos, mas também jamais estamos completamente desprovidos dele. Resta-nos procurá-lo.

Novalis escreveu que “procuramos por toda parte o incondicionado, e encontramos sempre apenas coisas”³⁹. Ironia foi como seu amigo Friedrich Schlegel acolheu esta situação. Filosoficamente, diríamos: procuramos por toda parte o ser, e encontramos sempre apenas os entes. Linguisticamente: procuramos por toda parte o significado, e encontramos sempre apenas os significantes. É que, “subjetivamente considerada, a filosofia sempre começa no meio”⁴⁰, escreve Schlegel. Não começamos nem do final e nem da origem. Já estamos sempre no meio e, com isso, jamais totalizamos o sentido da situação na qual nos encontramos. Daí Schlegel afirmar que “a filosofia é a verdadeira pátria da ironia”⁴¹. Incondicionado é o que ela procura, ou seja, o sentido da verdade e a verdade do sentido. Nesta procura sem fim, a filosofia conta, porém, somente com as palavras, sempre condicionadas. “Ironia é a forma do paradoxo”⁴², afirma Schlegel.

Ironia é a reflexão da obra, com o que ela pode estar acima de si mesma. “Essa ironia é autocorreção da fragmentariedade: as relações inadequadas podem transformar-se numa ciranda fantástica e bem-ordenada de mal-entendidos e desencontros mútuos, na qual tudo é visto sob vários prismas: como isolado e vinculado, como suporte de valor e como nulidade”⁴³, observou Lukács. Essa autocorreção, contudo, jamais é completa, já que os fragmentos, como os escritos pelos românticos, continuam fragmentos. Só que eles sugerem o todo, ainda que este se subtraia sempre que queremos pegá-lo. Ironicamente, a exposição fragmentária vale-se de sua ambiguidade: é parte e é todo, isola e vincula.

Benjamin observou que “a infinitude da reflexão é, para Schlegel e Novalis, antes de tudo não uma infinitude da continuidade, mas uma infinitude da

³⁹ Novalis, “Pólen”, in *Pólen* (São Paulo Iluminuras, 2001), p. 36 (Fr. 1).

⁴⁰ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 60 (*Athenäum*, Fr. 84).

⁴¹ *Ibid.*, p. 26 (*Lyceum*, Fr. 42).

⁴² *Ibid.*, p. 28 (*Lyceum*, Fr. 48).

⁴³ Georg Lukács, *A teoria do romance* (São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2000), p. 76.

conexão”⁴⁴. É esta, e não aquela, a dos fragmentos. Podem comunicar-se entre si, mas não forçam continuidade. Esse procedimento seria tanto o da filosofia quanto o da arte: “onde quer que se filosofe em conversas faladas ou escritas, e apenas não de todo sistematicamente, se deve obter e exigir ironia”, afirma Friedrich Schlegel, completando que, “nesse aspecto, somente a poesia pode também se elevar à altura da filosofia”⁴⁵. Ironia, pátria da arte e da filosofia.

Encontramos esta operação no polêmico romance de Friedrich Schlegel, *Lucinda*. Seu erotismo provocou escândalo na sua época, até porque o enredo emprega a ironia para satirizar costumes burgueses, em especial o casamento tradicional. Kierkegaard admitiu a dignidade do problema que a estória enfrentava, pois havia, na época, “uma rigidez moral, uma camisa de força, dentro da qual nenhum homem razoável consegue mover-se”.

Se olharmos mais de perto aquilo que Schlegel combate com sua ironia, certamente ninguém há de negar que havia e que há muita coisa (...) da vida conjugal que merece uma tal correção e que leva o sujeito naturalmente a se libertar de tais coisas. Existe aí uma seriedade bitolada demais, uma ênfase na conveniência ou utilidade, uma miserável teleologia idolatrada por tantos homens...⁴⁶

Nem assim, porém, Kierkegaard valorizou *Lucinda*. Para ele, “não é uma saída o que Fr. Schlegel encontrou, mas sim um desvio em que ele se desencaminhou”, pois “o que *Lucinde* pretende é superar toda eticidade, não só no sentido de usos e costumes, mas sim, toda aquela eticidade que é a validade do espírito, a dominação do espírito sobre a carne”⁴⁷. Tal tratamento obsceno do amor trazia ambiguidade, saindo do âmbito apenas espiritual para o carnal. Mas, Kierkegaard sabia que o problema era que esta ambiguidade refletia outra, mais grave: a do sentido. Esta era presente na composição da obra: “a confusão e a desordem que *Lucinde* quer introduzir no mundo estabelecido, o romance tenta ilustrar plasticamente com a mais completa confusão na estrutura”⁴⁸. Kierkegaard condenava o romance de Schlegel moralmente, mas também poeticamente. Não

⁴⁴ Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão* (São Paulo, Iluminuras, 1999), p. 36.

⁴⁵ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 26 (*Lyceum*, Fr. 42).

⁴⁶ S. A. Kierkegaard, *O conceito de ironia* (Bragança Paulista, Editora Universitária São Francisco, 2006), p. 248.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 248, 251.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 252.

só ele. Dilthey o considerava “um pequeno monstro do ponto de vista estético”⁴⁹. Rudolph Haym o ataca moral e esteticamente⁵⁰. Hegel assevera que “não deve acontecer de algum modo o desleixo com a santidade e com a excelência suprema, como na época da *Lucinde* de Friedrich von Schlegel”⁵¹. No conteúdo e na forma, a obra ofendia. Ela confundia.

“Para mim e para este escrito, para o meu amor por ele e para a sua forma em si, não há propósito mais propositado do que anular desde começo o que chamamos ordem, de afastá-la para muito longe de nós, de reclamar claramente o direito à confusão encantadora”⁵², enuncia *Lucinda*. Podemos então atacar a confusão da escrita de Schlegel, mas não por desleixo, pois este era seu propósito. Não “ser demasiado rigoroso quanto à verossimilhança e à significação geral de uma simples alegoria”, aconselha o “narrador inábil”⁵³. Ele sabe que a significação é fragmentada. Suas treze partes não são ordenadas linearmente⁵⁴. *Lucinda* contraria a expectativa dos romances de formação da época, sem apresentar o progresso conclusivo do caráter de Julio, seu personagem. “Schlegel não escreveu uma narrativa com começo, meio e fim”, como percebeu Karin Volobuef, mas sim uma “que mescla livremente a descrição e o diálogo; que troca repetidas vezes de narrador e de foco narrativo; enfim, que louva a transgressão dos tabus”⁵⁵.

Ironia é o que estava em jogo. Não só aquela pontual, que satiriza costumes sociais burgueses. Schlegel não funda o romance “em passagens irônicas, como a retórica”⁵⁶, para empregar seus termos. Irônica é sua forma descontínua, sem fixar o sentido: “as alegorias de *Lucinde* resistem à interpretação não porque são proibitivamente esotéricas, mas por seu sabor ligeiramente

⁴⁹ Wilhelm Dilthey, *Leben Schleiermachers* (Berlin, G. Reimer, 1870), p. 492.

⁵⁰ Rudolph Haym, *Die romantische Schule* (Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1906), p. 501.

⁵¹ G. W. F. Hegel, *Cursos de estética II* (São Paulo, Edusp, 2000), p. 240.

⁵² Friedrich Schlegel, *Lucinda* (Portugal, Guimarães & C. Editores, 1979), p.15.

⁵³ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁴ “Schlegel não trabalha com uma unidade de efeito, a obra não apresenta um conflito, portanto não há desenlace”, observou Angelita Maria Bogado*.

* Angelita Maria Bogado, *O romance-projeto: um estudo de Lucinde (1799), de Friedrich Schlegel* – Dissertação de Mestrado (São Paulo; Araraquara, Unesp, 2007), p. 17.

⁵⁵ Karin Volobuef, *Frestas e arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil* (São Paulo, Edunesp, 1999), p. 47.

⁵⁶ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 27 (*Lyceum*, Fr. 42).

absurdo e irônico”⁵⁷, observa Marc Redfield. Não só a diferença entre gêneros sexuais (masculino e feminino) e entre amor e sexo resiste a interpretações definitivas, como sugere *Lucinda*. Ironicamente, o romance está na mesma situação, com seus sonhos, cartas, diários e outras formas que se entrecruzam na confusão narrativa de Schlegel. Erotiza-se o enredo. Erotiza-se a linguagem. Tudo aqui é ambíguo. É alegoria.

*

Na alegoria, os primeiros românticos alemães encontraram o procedimento estético a ser empregado nas suas criações artísticas e filosóficas: “quero que pelo menos entendas nestas divinas alegorias tudo quanto não posso diretamente exprimir”⁵⁸, pede *Lucinda*. Esta passagem aponta a alegoria como expressão que não pode dizer diretamente. Mediar é o que ela faz, como signo que traz consigo a fratura do sentido que não se dá por completo. Não é acaso, portanto, que a alegoria surja junto com a ironia no primeiro romantismo. Há, como diz Paul de Man, “uma estrutura partilhada por ironia e alegoria na medida em que, em ambos os casos, a relação entre o signo e o sentido é descontínua”, ou seja, “em ambos os casos, o signo aponta para algo que difere de seu sentido literal e tem por sua função a tematização desta diferença”⁵⁹. Em alegorias, o signo aponta não só a descontinuidade com seu sentido. Ele tematiza a descontinuidade, dá a ver esta diferença. “Enquanto o símbolo postula a possibilidade de uma identidade ou identificação, a alegoria designa primordialmente uma distância em relação à sua própria origem”⁶⁰, explica Paul de Man. Ele sugere, ainda, que a falta de final feliz das estórias românticas de amor está nesse teor alegórico: os amantes “jamais podem entrar em contato completo” e, “quando podem se ver um ao outro, estão separados por uma distância inalcançável”⁶¹.

Portanto, a alegoria estaria em oposição ao símbolo, que pertence ao classicismo estético. Representar perfeitamente o significado no significante, com

⁵⁷ Marc Redfield, “*Lucinde’s Obscenity*”, in *The politics of aesthetics: Nationalism, Gender, Romanticism* (Stanford University Press, California, 2003), p. 126.

⁵⁸ Friedrich Schlegel, *Lucinda* (Portugal, Guimarães & C. Editores, 1979), p. 132.

⁵⁹ Paul de Man, “The Rhetoric of Temporality”, in *Blindness and Insight* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992), p. 209.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 207.

⁶¹ *Ibid.*, p. 228.

totalidade orgânica, é o fito do símbolo. Por sua vez, a alegoria quebra esta harmonia. Expõe “a representação e seus descontentamentos”⁶², como disse Azade Seyhan. Ela seria, então, a forma poética da modernidade como época que perdera a harmonia clássica antiga: “as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no meio das coisas”⁶³, disse Walter Benjamin. Escrever alegoricamente era trazer para dentro da forma de composição das obras aquelas ruínas que constituíam a paisagem moderna, como foram tematicamente representadas tantas vezes pelo maior pintor romântico alemão, Caspar David Friedrich. Não espanta que os primeiros românticos escrevessem em fragmentos. “É sob a forma de fragmentos que as coisas olham o mundo, através de sua estrutura alegórica”⁶⁴, afirma Benjamin.

Este exercício da alegoria teria começado sobretudo com o drama barroco alemão, de acordo com Benjamin. Sua força, contudo, “foi encoberta pelo veredicto do preconceito classicista”, que consistia “em denunciar a alegoria, vendo nela um modo de ilustração, e não uma forma de expressão”, como talvez tenha feito Goethe, sem perceber que a alegoria é “expressão, como a linguagem, e como a escrita”⁶⁵. Se o romantismo tardio costumou prolongar o preconceito classicista, os primeiros românticos alemães, porém, foram herdeiros da intuição do drama barroco. “Por isso, é digno de nota que Novalis, que tinha muito mais consciência do que o separava dos ideais clássicos que os românticos posteriores, revele uma profunda compreensão da essência da alegoria”⁶⁶.

Neste contexto, a beleza clássica, que supunha a representação simbólica, tornava-se problemática. Benjamin explica que, com a alegoria, a “beleza simbólica evapora-se” e “o falso brilho da totalidade extingue-se”, trazendo “uma profunda intuição do caráter problemático da arte”⁶⁷. Efeito disso foi a valorização da categoria do sublime, que estaria vinculada à alegoria, por oposição à beleza simbólica: “a alegoria é essencialmente fragmentária, distante de qualquer perspectiva harmônica, totalizante do símbolo, ou de uma estética do belo”⁶⁸,

⁶² Azade Seyhan, *Representation and its discontents* (Los Angeles, University of California Press, 1992).

⁶³ Walter Benjamin, *A origem do drama barroco alemão* (São Paulo, Brasiliense, 1988), p. 200.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 208.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 184.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 209.

⁶⁷ Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão* (Lisboa, Assírio & Alvim, 2004), p. 191.

⁶⁸ Katia Muricy, “O sublime e a alegoria”, in *Revista O que nos faz pensar*, n. 21 (Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2007), p. 48.

como apontou Katia Muricy. Era o conflito sublime que ganhava lugar na modernidade, embora seu germe já estivesse no antigo escrito de Longino.

Quando, pois, uma passagem, escutada muitas vezes por um homem sensato e versado em literatura, não dispõe a sua alma a sentimentos elevados, nem deixa no seu pensamento matéria para reflexões além do que dizem as palavras, e, bem examinada sem interrupção, perde em apreço, já não haverá um verdadeiro sublime, pois dura apenas o tempo em que é ouvida. Verdadeiramente grande é o texto com muita matéria para reflexão, de árdua ou, antes, impossível resistência e forte lembrança, difícil de apagar.⁶⁹

Muitos traços do sublime moderno são antecipados nas teses atribuídas a Longino, cuja autoria, porém, era controversa. Sua pretensão, seja como for, focava-se na oratória. Ele queria fornecer boa orientação retórica. Seu escrito, por isso, foi apropriado depois por Boileau e o neoclassicismo francês, em busca de regras para a formulação de discursos e obras. “Todavia, a economia do texto é afectada por uma incerteza, como se o seu tema, o sublime, o indeterminado, desestabilizasse o seu projeto didático”, observou Jean-François Lyotard, concluindo: “a noção de sublime desregra esta harmonia”⁷⁰, a saber, a harmonia pretendida pelo classicismo. Foi o que apontou, com precisão, Ernst Cassirer.

Os mais profundos movimentos da alma, as experiências artísticas mais intensas não são despertadas em nós pela contemplação da “beleza” como proporção serena e construção rigorosa. Uma excitação mais viva manifesta-se quando estamos em presença não da exata delimitação da forma mas, pelo contrário, de sua discordância, inclusive de sua dissolução completa. (...) Esse fenômeno, que destrói o quadro conceptual da estética de então, recebeu de Burke a designação de *sublime*.⁷¹

É em Burke, mas sobretudo em Kant, que achamos a teoria moderna do sublime. Este afirma que, ao contrário do que sentimos diante da beleza, “o sentimento do sublime, na verdade pode, quanto à forma, aparecer como contrário a fins para nossa faculdade de juízo, inconveniente à nossa faculdade de apresentação e, por assim dizer, violento para a faculdade da imaginação”⁷². Kant expunha o caráter conflituoso do sublime, no qual aquilo que se pretende representado jamais cabe na própria representação, tornada, assim, falha. No

⁶⁹ Longino, “Do sublime”, in Aristóteles, Horácio, Longino, *A poética clássica* (São Paulo, Cultrix, 2005), p. 76 (VII.3).

⁷⁰ Jean-François Lyotard, “O sublime e a vanguarda”, in *O inumano: considerações sobre o tempo* (Lisboa, Editorial Estampa, 1990), p. 99-101.

⁷¹ Ernst Cassirer, *A filosofia do iluminismo* (Campinas, Editora da Unicamp, 1997), p. 430.

⁷² I. Kant, *Crítica da faculdade do juízo* (Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995), p. 91 (76).

sublime, que por isso pode ser visto como alegórico, não há conveniência entre a representação e o representado, o que ocorria no símbolo. Essa bela aparência é quebrada porque o sublime excede o que a aparência pode ser, violentando a imaginação.

Para Kant, o “sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas concerne somente a idéias da razão, que, embora não possibilitem nenhuma representação adequada a elas, são ativadas e evocadas ao ânimo precisamente por essa inadequação, que se deixa apresentar sensivelmente”⁷³. Idéias da razão são idéias como a de infinito ou de absoluto, quer dizer, tudo aquilo que justamente não cabe em qualquer representação sensível determinada, já que esta é sempre finita. Tais idéias só são ativadas indiretamente, pelo que aqui estamos chamando de alegoria. Representa-se a própria inadequação da representação, que portanto exhibe o fracasso de si mesma como seu modo de ser.

Fracassando na representação daquilo que desejava representar, porém, o sublime desperta, através deste fracasso, o pensamento. Sem conseguir abarcar na forma sensível aparente o que é representado, somos forçados para outro lugar que não é o dos sentidos: o pensamento. “Sublime é o que somente pelo fato de poder também pensá-lo prova uma faculdade de ânimo que ultrapassa todo padrão de medida dos sentidos”⁷⁴. Deve ser assim porque o sublime “é absolutamente grande”, ou seja, grande fora de toda comparação e medida. Não há representação para ele. Mas é possível representar esta impossibilidade, o que traz, então, não só o prazer estético do belo. Traz dor. É a dor de não conseguir formar imagens sensíveis. É o prazer de ativar, por outro lado, a faculdade do pensar. Isto ocorre pela própria inadequação de nossa faculdade de imaginação na tentativa de avaliar a grandeza de um objeto, de onde decorre aquele “desprazer que ativa em nós o sentimento de nossa destinação supra-sensível”⁷⁵, ou seja, pensante – que pode aí ser prazerosa.

Neste ponto, surge o que “Kant chama apresentação negativa, ou mesmo, uma não-apresentação”⁷⁶, aponta Jean-François Lyotard. Seria preciso, então, “fazer alusão a algo que não pode ser mostrado”, gesto adotado em geral pelas

⁷³ Ibid., p. 91 (77).

⁷⁴ Ibid., p. 96 (85).

⁷⁵ Ibid., p. 104 (98).

⁷⁶ Jean-François Lyotard, “O sublime e a vanguarda”, in *O inumano: considerações sobre o tempo* (Lisboa, Editorial Estampa, 1990), p. 103.

vanguardas: “o sublime será talvez o modo da sensibilidade artística que caracteriza o modernismo”⁷⁷, sugere Lyotard. Já que o sublime soa alegórico, e não simbólico como o belo, as vanguardas, cujo espírito foi antecipado pelos primeiros românticos alemães, deveriam ser alegóricas. É a teoria, por exemplo, de Peter Bürger sobre os movimentos artísticos do começo do século XX. “Na obra de arte orgânica (simbólica), a unidade do geral e do particular é estabelecida sem mediação; na obra não-orgânica (alegórica), ao contrário – é o caso das obras de vanguarda –, trata-se de uma unidade mediada”, afirma ele, pois, “aqui, o momento da unidade é, por assim dizer, afastado para infinitamente longe”⁷⁸.

Retornemos aos primeiros românticos alemães. “Belo é aquilo que é ao mesmo tempo atraente e sublime”⁷⁹, escreve Friedrich Schlegel, confirmando o domínio deste sobre aquele. “Toda beleza é alegoria”⁸⁰, acrescenta. Em outras palavras, toda beleza é, no fundo, sublime, já que a alegoria quebra a harmonia do símbolo como sustentação da beleza clássica tradicional. “Do mais elevado, por ser inexprimível, só se pode falar de maneira alegórica”⁸¹, confirma ainda Schlegel. Noutras palavras: do absoluto, do infinito e do ilimitado só podemos falar indiretamente, já que as obras são relativas, finitas e limitadas – mas podem despertar o sublime, apresentando a impossibilidade de apresentar. Tanto que “uma obra está formada quando está”, afirma Schlegel, “sublime acima de si mesma”⁸². Deste conflito sem solução vem a tristeza do sublime, semelhante à melancolia que às vezes paira sobre a alegoria: ambos são a apresentação do que não se apresenta jamais. Fazem presente a ausência ao mesmo tempo em que ausentam a presença.

Era já esta a operação alegórica que os primeiros românticos pretendiam com a ironia, por isso qualificada de “sublime”⁸³. Se, “na sua configuração simbólica, o belo formaria com o divino um todo contínuo”⁸⁴, como observou Benjamin, a ironia, por sua vez, “é capaz de vislumbrar a plenitude divina do

⁷⁷ Ibid., p. 95-99.

⁷⁸ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda* (São Paulo, Cosac Naify, 2008), p. 118.

⁷⁹ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 63 (*Athenäum*, Fr. 108).

⁸⁰ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 58.

⁸¹ Ibid., p. 58.

⁸² Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 100 (*Athenäum*, Fr. 297).

⁸³ Ibid., p. 26 (*Lyceum*, Fr. 42).

⁸⁴ Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão* (Lisboa, Assírio & Alvim, 2004), p. 174.

mundo abandonado por deus”⁸⁵, como apontou Lukács. Ironia aproxima-se, portanto, do sublime e da alegoria. Deus apresenta-se, aqui, apenas como aquele que se ausenta, assim como a plenitude de sentido do ser.

*

Lemos, nos escritos de Walter Benjamin, que “o fragmento e a ironia constituem metamorfoses do alegórico”⁸⁶. Todos os três, fragmento, ironia e alegoria, apresentam o sentido como problema, a partir da perspectiva descontínua que lhes é própria. Em todos os três, falta a totalidade orgânica. Foi Octavio Paz quem explicou que a centralidade da ironia para os românticos estava em que ela “revela a dualidade daquilo que parecia uno, a cisão do idêntico”⁸⁷. No caso da apresentação do pensamento na linguagem, sublinha-se que o signo e o significado não coincidem, como gostaria a estética clássica da beleza simbólica. Este gesto detonava o processo moderno que “tem dissolvido criticamente a idéia da obra redonda e compacta”⁸⁸, para empregar o vocabulário adorniano mais contemporâneo. Marca-se, assim, a perda moderna da possibilidade de plena significação.

Encontramos o anúncio desta perda na filosofia da arte de Schelling, de 1802. Sua explicação é simples: “na alegoria, o particular somente significa o universal, na mitologia ele próprio é ao mesmo tempo universal”⁸⁹. Em outras palavras, o signo (particular), para os antigos gregos, era já o sentido (universal), em plena harmonia conjunta. Esta era sua mitologia. Não havia o abismo que a época moderna conheceu sob o nome de alegoria, quebrando a continuidade entre o signo e o sentido. “Não há ironia nos deuses gregos”⁹⁰, como observou Rubens Rodrigues Torres Filho em ensaio sobre o simbólico em Schelling. Embora o contexto exposto pelo filósofo alemão evidencie sua participação no primeiro grupo romântico que acabara poucos anos antes, seu elogio do símbolo contra a alegoria o afasta daquele pensamento, como ocorreu com outros integrantes

⁸⁵ Georg Lukács, *A teoria do romance* (São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2000), p. 95.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 210.

⁸⁷ Octavio Paz, *Os filhos do barro* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984), p. 68.

⁸⁸ Theodor Adorno, *Filosofia da nova música* (São Paulo, Perspectiva, 1989), p. 33.

⁸⁹ F. Schelling, *Filosofia da arte* (São Paulo, Edusp, 2001), p. 71 (409).

⁹⁰ Rubens Rodrigues Torres Filho, “O simbólico em Schelling”, in *Ensaaios de filosofia ilustrada* (São Paulo, Iluminuras, 2004), p. 117.

depois.

Enquanto o grupo estava junto, porém, a concepção alegórica prevalecia. Lemos, na *Conversa sobre poesia*, que “a linguagem, entendida originariamente como idêntica à alegoria, é a primeira ferramenta espontânea da magia”⁹¹. Magia esta que ocorre sempre que aquilo que é finito pode, ainda que precariamente, significar o absoluto, que é sem fim. Ironia é outro nome para esta operação mágica que faz a linguagem. Importa, como afirma Beda Allemann, o que “na obra de arte parece saltar ironicamente”, pois, junto àquilo que é dito e formulado, há “o que é inexprimível e permanece obscuro sob o fundo, mas que constitui o terreno onde se afundam as raízes da linguagem”⁹². Essa tensão entre o que é expresso e a profundidade sem fundo de onde provém é o que faz a poesia da linguagem, seja em verso ou prosa. Linguagem esta cujos signos finitos podem combinar-se em processos sem fim, para falar do sem fim que é a própria questão do sentido.

Ironia, compreendida com esta envergadura, foi “a grande invenção romântica”, como “amor pela contradição que cada um de nós é e consciência dessa contradição”, observou Octavio Paz, o que, para ele, “define admiravelmente o paradoxo do romantismo alemão”⁹³. Irônica é a situação paradoxal da existência do homem, caminhando pela vida sem fim do ser, mas à beira do abismo que é a sua morte. “Para Schlegel, a situação básica metafisicamente irônica do homem é que ele é um ser finito que luta para compreender uma realidade infinita, portanto incompreensível”⁹⁴, escreveu D. C. Muecke.

Ironia, portanto, define a tensa combinação do desejo (hegeliano) de conciliação entre a finitude humana e a infinitude da realidade com a crítica (kantiana) em relação à possibilidade de tal conciliação. Kierkegaard comentara que “a discrepância, que a ironia estabelece com a realidade, já está suficientemente indicada quando se diz que a orientação irônica é essencialmente crítica”, completando ainda que “tanto o seu filósofo (Schlegel) como o seu poeta

⁹¹ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 78.

⁹² Beda Allemann, *Ironia e Poesia* (Milano, Mursia, 1971), p. 185.

⁹³ Octavio Paz, *Os filhos do barro* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984), p. 63.

⁹⁴ D. C. Muecke, *Ironia e o irônico* (São Paulo, Perspectiva, 1995), p. 39.

(Tieck) são críticos”⁹⁵. Ironia, assim compreendida, é pátria da filosofia: ama o saber, mas sabe que o saber não é completamente sabido. Pode-se, então, “somente vir a ser, não ser filósofo”, já que “tão logo se acredita sê-lo, se deixa de o vir a ser”⁹⁶, escreve Friedrich Schlegel.

Novalis dizia, precisamente nesse sentido, que “quem procura, duvidará”⁹⁷. Ignorância e conhecimento estão, aqui, próximos: “quanto mais já se sabe, tanto mais ainda se tem de aprender”, pois “não saber, ou antes, saber que não se sabe, aumenta no mesmo grau que o saber”⁹⁸, afirmava socraticamente Friedrich Schlegel. É que o saber é como o círculo fora do qual está o desconhecido: quanto mais conhecemos, mais este círculo cresce e, junto com ele, cresce a superfície de contato que temos com o que está fora dele, que não é senão aquilo que ignoramos. Por isso, quanto mais conhecemos, mais conhecemos também o quanto desconhecemos.

Essa constatação não deve causar surpresa, pois Sócrates, na origem da filosofia, já era considerado irônico. Platão fala da “amostra da conhecida ironia de Sócrates”, quando certo personagem em um de seus diálogos o ataca afirmando: “eu sabia, e disso mesmo tinha avisado os presentes, que ele não haveria de dialogar, pois preferes recorrer à ironia e a toda sorte de estratagemas, a responder ao que eu te perguntasse”⁹⁹. Irônico era afirmar: só sei que nada sei. Recusando soluções prontas às perguntas feitas, Sócrates era condenado; afinal, como percebeu contemporaneamente Richard Rorty, “o oposto da ironia é o senso comum”¹⁰⁰. Sócrates opunha-se ao senso comum. Ironia era seu problema, pois esta não o deixava satisfazer a ansiedade geral pelo conhecimento. Por isso, Friedrich Schlegel gosta de citar a “ironia socrática”¹⁰¹, às vezes chamada de “musa socrática”¹⁰². Longe de ser apenas dissimulação, a ironia de Sócrates era já crítica, apontando para a ausência de fim do processo compreensivo que ama o

⁹⁵ S. A. Kierkegaard, *O conceito de ironia* (Bragança Paulista, Editora Universitária São Francisco, 2006), p. 238.

⁹⁶ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 55 (*Athenäum*, Fr. 54).

⁹⁷ Novalis, “Observações entremescladas”, in *Pólen* (São Paulo Iluminuras, 2001), p. 49 (Fr. 22).

⁹⁸ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 95 (*Athenäum*, Fr. 267).

⁹⁹ Platão, *A república* (Belém, EDUFPA, 2000), p. 64 (337a).

¹⁰⁰ Richard Rorty, *Contingência, ironia e solidariedade* (São Paulo, Martins Fontes, 2007), p. 134.

¹⁰¹ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 37 (*Lyceum*, Fr. 108).

¹⁰² *Ibid.*, p. 26 (*Lyceum*, Fr. 42).

saber, a filosofia.

Reconhecer este caráter sem fim da filosofia colocava os primeiros românticos na extrema oposição ao pensamento de Hegel, que gostaria justamente de consumir a história em seu sistema do saber. Ironia, nesse sentido, não era o “quase” ou o “ainda não” da dialética, como dissemos anteriormente. “Schlegel não empregou a metáfora do ‘ainda não’ para designar um estágio transitório a ser superado por uma forma completa de conhecimento e escrita literária, mas via aí a forma humana apropriada de compreensão e comunicação”¹⁰³, como atentou Ernst Behler. Essa situação não deixava de ser, em algum sentido, trágica: a condição de possibilidade de sua procura era trazer, junto consigo e simultaneamente, a corrosão daquilo que era procurado. Se esta época da cultura alemã esteve muito interessada em geral no sentido da tragédia¹⁰⁴, a ironia, para os primeiros românticos alemães, era, por sua vez, a tragédia do sentido.

¹⁰³ Ernst Behler, *German Romantic Literary Theory* (Cambridge, Cambridge University Press, 1993), p. 152.

¹⁰⁴ Interesse este que não era apenas curiosidade pelo mundo grego e sua arte, mas preocupação com a possível constituição ontológica trágica da própria modernidade, como mostrou o trabalho de fôlego de Roberto Machado*.

* Roberto Machado, *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006).