

ALBA POLIANA DE SOUZA ARAÚJO

Sobre o conceito de ironia em Friedrich Schlegel

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Filosofia.

Orientadora: Prof^a. Dra. Sílvia Faustino de Assis Saes

Salvador
2015

ALBA POLIANA DE SOUZA ARAÚJO

Sobre o conceito de ironia em Friedrich Schlegel

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Filosofia.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Sílvia Faustino de Assis Saes – Universidade Federal da Bahia

Prof^a. Dra. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves – Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Márcio Suzuki – Universidade de São Paulo

Salvador
2015

Para Eremita, Cecília e Andréa.

AGRADECIMENTOS

Aos tios Carminha, Rita e Roberto e aos primos Danilo e Felipe (pelas longas e aprazíveis conversas), pelo amor e compreensão de sempre.

Com amor, aos amigos Andreas Liebermeister, Domenico Giarnetti, Gustavi Cavalcante, Luciara Carvalho, Manuel Carrau, Marylicia Bispo, Monalisa Soares, Simone Santos, Thiago Cedraz e Yupanqui Muñoz, por compartilharem parte dos momentos mais significativos de minha vida, pela paciência e notório carinho.

Aos professores Rosa Gabriella de Castro Gonçalves e Jarlee Salviano, pelas intervenções feitas no exame de qualificação.

Ao querido professor Mário Augusto, pelo incentivo e inestimável apoio no aprendizado da língua alemã.

À estimada orientadora Sílvia Faustino, pelo cuidado e interesse pela pesquisa que fazemos, pelo ânimo incansável e valiosa interlocução.

À CAPES, pelo financiamento de minha pesquisa.

“(...) in den welken Blumen ist mehr Wahrheit”.
(Friedrich Schlegel)

RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo principal investigar o conceito de ironia em Friedrich Schlegel. Num primeiro momento, a investigação se ocupará da definição do conceito proposto por Schlegel, com especial ênfase nos fragmentos publicados nas revistas *Lyceum der schoenen Kuenste* (1797) e *Athenaeum* (1797 – 1798) e nos escritos intitulados *Ideias* (1800). As críticas feitas ao conceito de ironia por Georg W. F. Hegel e Søren Kierkegaard serão examinadas num segundo momento. Por fim, buscaremos averiguar em que medida o polêmico romance *Lucinda* (1799), assumido por Schlegel como irônico, pode ser considerado um exemplo de obra irônica.

ABSTRACT

The main objective of this work is to investigate the concept of irony in Friedrich Schlegel. At first, the investigation will deal with the definition proposed by Schlegel, with special emphasis on fragments published in the magazines *Lyceum der schoenen Kuenste* (1797) and *Athenaeum* (1797 – 1798) and the writings entitled *Ideas* (1800). Criticism of the concept of irony by Georg W. F. Hegel und Søren Kierkegaard will be examined at a later stage. Finally, the work will seek to ascertain to what extent the controversial romance *Lucinda* (1799), assumed by Schlegel as ironic, can be considered an example of ironic work.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO I: O conceito de ironia	
1.1 O conceito de ironia no contexto do primeiro romantismo alemão.....	15
1.2 Ironia Clássica: a socrática e a retórica.....	22
1.3 Ironia romântica: a concepção de um novo conceito.....	27
CAPÍTULO II: Críticas ao conceito de ironia em Schlegel	
2.1 Críticas de Hegel e Kierkegaard.....	37
2.2 Influência fichtiana na elaboração do conceito de ironia em Schlegel.....	41
2.3 Concepção de ironia socrática e sua relação com a ironia romântica.....	50
2.4 O conceito de ironia, de acordo com Kierkegaard.....	59
CAPÍTULO III: <i>Lucinda</i> : paradigma de romance romântico e irônico	
3.1 Uma teoria romântica do romance.....	67
3.2 Mitologia e alegoria: expressões do indizível.....	76
3.3 <i>Lucinda</i> : um romance romântico e irônico.....	79
CONCLUSÃO.....	106

INTRODUÇÃO

Em consonância com o projeto romântico de reorientação do que se entendeu até então como modelo de produção e fruição da obra de arte, Friedrich Schlegel (1772-1829) propõe uma redefinição do conceito de ironia. Nesta nova concepção, que considera elementos da filosofia clássica em diálogo com a autorreflexão subjetiva, traço próprio de sua época, Schlegel enfatiza o caráter “indispensável” da ironia e afirma ser a filosofia a sua “verdadeira pátria”.¹ Na associação feita entre ironia e filosofia, Sócrates parece ser um elemento de grande importância. À sua postura, Schlegel parece conferir o epíteto de ideal, além de concebê-la como aquela capaz de lançar luz ao novo modo de pensar o artista no processo de produção artística, assim como da relação entre leitor-escritor. Tal consideração esbarra nas críticas feitas por Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) e Søren Kierkegaard (1813-1855) à concepção de ironia proposta por Schlegel. De acordo com eles, Schlegel aplica certos elementos da filosofia de Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) – especialmente a autoponência do eu – ao âmbito da arte. Como buscaremos apresentar, essa relação deve ser considerada com forte restrição e para fundamentar este ponto de vista, consideraremos a autolimitação schlegeliana como um conceito que enfraquece a defesa de que o conceito de ironia em Schlegel implica o de uma subjetividade desenfreada. Os escritos de Ingrid Strohschneider-Kohrs (1922-) e Ernst Behler (1928-1997) sobre a filosofia de Schlegel, que têm se tornado referência obrigatória, serão mobilizados a favor de que pretendemos defender.

Embora esta contraposição tenha sido admiravelmente defendida pelos estudiosos citados, nos parece plausível investigar alguns aspectos que podem elucidar ainda mais a exposição desta dissertação, especialmente aqueles pertinentes às críticas feitas ao conceito em Schlegel. Embora possamos considerar que existam convergências entre as críticas feitas por Hegel e Kierkegaard, buscaremos investigar em que medida elas se aproximam ou, ainda, se podemos afirmar a existência de um fundamento comum entre elas. Ao que parece, mesmo que a crítica de Kierkegaard faça referência com frequência àquela já apresentada por Hegel, é possível encontrar naquele filósofo uma análise mais aprofundada e elementos caros à própria compreensão do conceito em Schlegel.

¹ Schlegel, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997. *Lyceum* 42 (KA, II, p. 152). Esta tradução será utilizada em todas as nossas citações.

A pretensão deste trabalho é, pois, apresentar a ironia enquanto elemento imprescindível para repensar a atividade artística de acordo com a concepção romântica proposta por Schlegel, ou seja, a partir da superação de uma produção majoritariamente objetiva, considerando, pois, o sujeito criador, além de enfatizar os elementos que retiram dessa nova concepção a denominação de ‘subjetividade desenfreada’. De acordo com isso, a presente dissertação defende três propósitos: i) investigar a ironia no contexto da redefinição do processo de produção artística; ii) questionar o caráter de subjetividade absoluta imputado à concepção de ironia romântica proposta por Schlegel; iii) analisar em que medida *Lucinda* pode ser considerada uma obra irônica, de acordo com a perspectiva de Schlegel.

No primeiro capítulo, nossa investigação se ocupará com a contextualização da ironia no primeiro romantismo alemão² e com o modo como esse movimento contribuiu para a solidificação de uma nova concepção de produção artística, contrapondo-se, desta maneira, às normas da estética clássica, e especialmente ao paradigma das ciências exatas aplicado à arte, para situar a origem da criação não em tais normas, mas antes no próprio artista. Em decorrência disto, alguns dos críticos daquele movimento viram na concepção de ironia a herança e influência da filosofia de Fichte e, em especial, a sua concepção de “autoponência do eu”, transferida para o âmbito da arte. Embora essa seja uma perspectiva fortemente defendida, buscaremos apresentar brevemente uma contraposição a ela: a que vê na concepção de tragédia romântica a principal influência para a reelaboração daquele conceito. Ainda que a influência da filosofia de Fichte não possa ser negada, cabe enfatizarmos a originalidade da formação daquele conceito que reúne distintas contribuições, reconhecidas pelo próprio Schlegel. Dentre as mais relevantes, destaca-se a ironia de Sócrates, cuja postura exemplifica o ideal de postura intelectual.

Uma breve consideração acerca dos usos e concepções do termo ironia evidenciará que a compreensão que se tinha o identificava com uma postura dissimulada e com um modo de falar trocista. Visto que era frequentemente associado a Sócrates, ao filósofo grego foi conferido o epíteto de engenhoso e, com ele, o seu caráter de urbanidade manifestava-se claramente. Na definição de ironia romântica são considerados tanto a contribuição de Sócrates quanto alguns elementos caracteristicamente modernos, sendo importante evidenciar que, através do contato com a literatura moderna, os elementos

² Em alemão, Frühromantik, foi um movimento que, no final do século XVIII, rompeu com normas da produção artística – defendidas pelo classicismo francês. Em traços gerais, ele se caracterizou pelo questionamento ao princípio de imitação, pela tentativa de alterar a relação entre a obra de arte e o seu exterior e pela valorização de uma atitude livre e autônoma por parte do artista.

herdados da concepção clássica de ironia foram dotados de um caráter completamente diferente.

Para além da concepção amplamente difundida do termo ironia, que acaba por limitá-la ao uso retórico – quando se pretende algo distinto daquilo que se fala –, buscaremos considerá-la a partir da perspectiva de Schlegel, que promoveu um alargamento de sua definição. Dentre as abordagens, destacam-se aquelas que consideram a ironia: i) enquanto postura intelectual, que tem em Sócrates a sua principal referência; ii) enquanto ferramenta da produção literária por meio de um recurso denominado parábase, capaz de revelar o caráter fictício da obra; e, por fim, iii) enquanto um novo modo de atuação do artista diante de sua atividade, redefinindo não apenas a relação entre o autor e sua obra, mas também entre o autor e o leitor. Neste caso, o leitor seria um interlocutor capaz de “dialogar” com o autor, pondo em evidência uma receptividade da obra tal que permitiria ao leitor reinventá-la, criticá-la, criando as condições para suscitar nele o estímulo necessário para apresentar uma contrapartida, mediada pela reflexão.

No segundo capítulo, ocupar-nos-emos das críticas feitas por Hegel e Kierkegaard ao conceito romântico de ironia. Como foi dito, a redefinição da ironia, quando pensada no processo de produção artística, foi vista e defendida por alguns filósofos como uma tentativa de Schlegel de transferir para a esfera artística o que Fichte havia proposto como uma atividade do “eu” apenas no âmbito metafísico. A obra *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*³, de Kierkegaard, mostra-se de grande relevância para esta dissertação não apenas por causa da crítica que nela é feita ao conceito proposto por Schlegel, mas por apresentar uma investigação cuidadosa do termo, além de se ocupar também com o modo como ele está associado a Sócrates. É importante ressaltar que Sócrates pode ser visto como um ponto de convergência entre as perspectivas de Kierkegaard e de Schlegel, visto que ambos o consideravam um modelo superior de manifestação da ironia.

Em vários aspectos, e especialmente naquele que vê na ironia de Schlegel uma manifestação desenfreada da subjetividade, que nenhum conteúdo substancial deixa subsistir – como afirmado nos *Cursos de Estética*⁴ de Hegel –, nota-se uma clara convergência entre Kierkegaard e Hegel. Mas acerca do conceito (vale ressaltar, diferenciando-se consideravelmente de Hegel), Kierkegaard reconhece modos distintos de

³ Kierkegaard, Søren. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Apresentação e tradução de Álvaro Valls, 2ª Ed., Editora Universitária São Francisco, 2005.

⁴ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética I*. Tradução de Marco Aurélio Werle. 2ª ed. São Paulo, 2001, p.81.

sua manifestação, não se limitando à concepção de Schlegel. Além de negar uma possível e legítima conexão entre os conceitos de ironia socrática e ironia romântica, Kierkegaard busca pensar a ironia na relação do indivíduo com a sua realidade histórica e enquanto orientadora do artista no seu processo criativo, especialmente no ponto de vista do seu *viver poeticamente*. Considerada no âmbito da atividade artística, tanto Kierkegaard quanto Schlegel reconhecem a ironia como elemento indispensável. No entanto, o que os diferencia é o limite estabelecido para ela. Enquanto manifestação da subjetividade, de acordo com Kierkegaard, a ironia precisa ser dominada mas, contrapondo-se a isso, encontra livre atuação na atividade do artista, como proposto na concepção de Schlegel

De acordo com essa perspectiva, um traço que fundamenta o conceito em Schlegel, a saber, a união entre opostos como princípio da atividade artística, parece ser inteiramente desconsiderado e as críticas concentram-se apenas num dos pares – auto-produção e autolimitação – necessários à produção. O reconhecimento da necessidade de mantê-los juntos, com frequência reiterado por Schlegel, garante à atividade a utilização de um método adequado. Portanto, caberá a essa etapa do trabalho não apenas apresentar as críticas feitas pelos filósofos mencionados, mas investigar os pontos de conflito entre as distintas perspectivas, dando especial ênfase à necessidade de atuação dos pares antagônicos no processo de produção artística.

Tendo em vista a garantia da liberdade de atuação do artista, *Lucinda*,⁵ romance de Friedrich Schlegel, pode ser considerado um exemplo do novo ideal de produção poética. A obra narra a história do personagem Júlio, que tem a vida transformada após conhecer Lucinda. Por meio da representação do amor entre esses dois personagens, Schlegel parece empreender um esforço na composição de um romance de formação (“*Bildungsroman*”). O romance pretende refletir o projeto romântico de Schlegel, cujo propósito principal é reconhecer – e buscar pôr em prática – tanto a autonomia do artista, traduzida no abandono das regras convencionais de produção, como a valorização de elementos caracteristicamente modernos. Assim, no terceiro capítulo ocupar-nos-emos da apresentação do romance mencionado e, embora parte do capítulo seja utili-

⁵ Nesta dissertação trabalharemos com quatro edições: Schlegel, Friedrich. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Mit Einleitung und Kommentar. Herausgegeben von Ernst Behler. Paderborn/Munique/Viena: Ferdinand Schöningh, Band V, 1967; Schlegel, Friedrich. *Lucinde*. Traducción y notas de Berta Raposo. Introducción de Reinhold Muenster. Editorial Natán, Valencia, 1987; Schlegel, Friedrich. *Lucinda*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Guimarães e C. Editores, 1979; *Friedrich Schlegel's Lucinde und the Fragments*. Translated with an introduction by Peter Firchow. University of Minnesota Press Minneapolis, 1971.

zado para a sua descrição, esta se faz precisa em decorrência da explicitação necessária da própria natureza dessa obra que se propõe romântica. De acordo com Schlegel, uma teoria do romance deve fazer parte do próprio romance, o que nos levará ao esforço de descrever parte considerável da obra – não como mero exercício de simples narração, mas sim com vistas ao aprofundamento teórico dos princípios que o autor considera serem os corretos para reger a construção de uma obra romântica.

Para a análise de *Lucinda*, recorreremos a duas obras fundamentais de Schlegel: *Sobre o estudo da poesia grega*⁶ e *Conversa sobre a poesia*.⁷ Na primeira, ele faz uma investigação cuidadosa das poesias grega e moderna, evidenciando os aspectos que as diferenciam. Essa distinção é fundamental não apenas para dar conta das críticas feitas ao romance, como também para apresentar a concepção da produção artística de Schlegel e dos românticos em geral. Tal concepção situa o princípio da criação artística no próprio artista, e isto favorece o reconhecimento de *Lucinda* enquanto romance caracteristicamente moderno, orientado por um ideal peculiar no qual se destaca o “interessante” ao invés do belo.⁸ Ao serem consideradas as críticas feitas ao romance, o que não se deve perder de vista é o modelo com o qual a obra de Schlegel é comparada, visto que um dos propósitos desta dissertação é não negligenciar a relevância da contribuição da perspectiva romântica para repensar a atividade poética.

A descrição do método de produção poética caracteristicamente moderno é feita em *Conversa sobre a poesia*, e especialmente no capítulo intitulado *Carta ao romance*. Nele, as abordagens feitas por Schlegel parecem nortear a construção de *Lucinda*, tendo em vista que a obra deve se revelar enquanto resultado da experiência do autor, de sua singularidade – por esta razão, a narrativa através da confissão adquire grande importância para os românticos. O resultado disso é uma clara valorização da individualidade. Assim, um paradigma ideal seria um conteúdo sentimental – entendido como representação do individual – numa forma fantástica. Esta, seja por meio da mitologia ou da alegoria, expressa melhor um conteúdo que não se deixa facilmente revelar e é um recurso não apenas defendido por Schlegel, mas ao qual ele recorre em algumas passagens no seu romance.

Por fim, considerando a possibilidade de distintas definições do termo ironia, assim como de suas influências, investigaremos também em que medida a obra *Lucinda*,

⁶ Schlegel, Friedrich. *Sobre el estudio de la poesía griega*. Berta Raposo. Madrid: Ediciones Akal, 1996.

⁷ Schlegel, Friedrich. *Carta sobre a poesia*. Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

⁸ *Sobre el estudio de la poesía griega*, p.56.

auxilia na elucidação do conceito. Em vista de esclarecer a sua concepção, buscaremos investigar aspectos característicos das definições de Hegel e de Kierkegaard na obra considerada por Schlegel como paradigma de uma obra irônica.

I Capítulo

O conceito de ironia

1.1 O conceito de ironia no contexto do primeiro romantismo alemão

No período compreendido entre a influência significativa das normas do classicismo francês, como principal referência para a produção da obra de arte, e o primeiro romantismo alemão, as concepções teóricas em torno da estética passaram por várias reformulações. Reivindicar a autonomia dessa disciplina frente a outras áreas, com conteúdos conceituais e finalidades próprias, pareceu ser, mesmo que de modo latente, uma intenção. O distanciamento cada vez mais explícito de uma produção artística fundada em critérios meramente objetivos foi acompanhado por uma crescente valorização dos sujeitos envolvidos no processo, pela reflexão acerca das faculdades e pela estrutura que caracteriza o processo de produção, àquela altura, dos desenvolvimentos conceituais preponderantes sobretudo na estética francesa. Neste passaram a ser considerados tanto a fruição da obra quanto o indivíduo que a produz.

Na Europa ainda estava em vigor, na primeira metade do século XVIII, uma compreensão da estética subordinada ao paradigma das ciências exatas. A teoria do classicismo francês – cujas normas regem o modo de produção artístico ideal daquele período – parte da concepção de que a natureza é regida por leis submetidas a poucos princípios e que a produção artística deve ter suas leis oriundas de um mesmo fundamento. Assim, podemos falar de um método de caráter científico transferido para a esfera artística.

Enquanto no processo da atividade artística elementos subjetivos podem estar presentes, a obra finalizada já deve tê-los subtraído durante o percurso. Aqui, temos uma distinção entre a essência da obra e os aspectos considerados contingentes. Uma obra adequadamente produzida já terá extinguido seus traços variáveis. Embora esses elementos subjetivos presentes na obra de arte sejam reconhecidos, julga-se que há uma lei universal para a qual nos dirigimos quando procuramos pela causa originária da obra de arte em questão. Apreende-se então, de acordo com Ernst Cassirer em *A filosofia do iluminismo*, pelo método cientificista, a “unidade na multiplicidade”⁹, que também se

⁹ Cassirer, Ernst. *A filosofia do iluminismo*. 3ª Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p.383/384. Sobre a expressão “unidade na diversidade”, compreende-se que não há pretensão de “negar a diversidade

aplica à estética. Como dito, não se trata de negar a multiplicidade, mas de encontrar entre os aspectos contingentes um fio que os conecte a um princípio comum.

A defesa de uma verdadeira liberdade artística para a estética clássica está, dentre outros, intimamente associada aos limites de cada gênero. O artista deve se subordinar, em certa medida, às normas já estabelecidas, cujos elementos não podem ser deliberadamente incluídos ou desconsiderados segundo a sua vontade. Cada gênero é regido por regras próprias, e uma criação particular deve se orientar por elas. Não segui-las subtrai da obra particular a possibilidade de adquirir o estatuto de obra de arte verdadeira, de acordo com os princípios da estética clássica. Também à atividade do gênio devem ser aplicadas as mesmas regras. Não é dada a possibilidade de se discutir qualquer assunto sem que seja levado em consideração o que é mais apropriado para cada gênero. As questões que podem ser tratadas já se encontram na própria estrutura do gênero. A busca de sua liberdade enquanto artista não se efetiva por meio da livre escolha do conteúdo da obra (visto que ele já está previamente fixado), mas no modo como esse conteúdo – em consonância com o seu gênero adequado – é expressado pelo gênio. O aspecto original da obra de arte apenas pode ser evidenciado na forma de “expressão” do artista.¹⁰ Deste modo, está em aberto a maneira como o artista irá expor o produto de sua atividade, desde que o conteúdo esteja de acordo com as regras do gênero ao qual pertence. Isso quer dizer que a originalidade do artista diante de sua obra manifestar-se-ia pelo modo de expressar determinada questão. É necessário, pois, buscar “a adequação perfeita entre o assunto e a expressão”¹¹. Considera-se que o objeto de arte tenha uma necessidade intrínseca, e que uma das tarefas mais relevantes do artista é deixar que essa necessidade se manifeste sem incluir algo de sua perspectiva particular, sem deixar transparecer qualquer indício exclusivo de sua subjetividade.

Contrapondo-se a esse ponto de vista, Kant, em sua *Crítica da faculdade do juízo*,¹² faz referência ao gênio, cuja atividade cria o produto da arte bela. Este produto, todavia, não resulta de regras externas ao gênio e que são devidamente seguidas por ele, mas a sua origem é antes a questão que deve ser evidenciada nessa divergência, visto que as regras seguidas por ele são oriundas de sua própria natureza (ainda que se admita

como tal nem recusá-la, pelo contrário, compreendê-la e fundamentá-la. A fórmula da função sob a forma geral só contém (...) a regra universal que permite determinar a interdependência das variáveis”.

¹⁰ *Idem*, p. 385-386.

¹¹ *Idem*, p. 386.

¹² Kant, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. São Paulo: Forense Universitária, 2005, p. 153-160.

a necessidade de regras, pois, caso contrário, seria um produto gerado pelo acaso)¹³. O gênio, desta forma, além da originalidade, tem como traço fundamental não seguir um modelo, mas sim servir de paradigma para o despertar de outros artistas.

Com as novas questões e descobertas no âmbito da ciência e da filosofia, alguns pensadores passam a questionar o paradigma da estética clássica, e o impacto dessas mudanças também se faz notar na busca por uma nova teoria estética. O desdobramento disso é a passagem do foco na aplicação rígida de formas prescritas para a receptividade da obra. A existência e a importância dos princípios não são questionadas. O que se torna relevante neste novo contexto é a referência utilizada para a sua elaboração. Se uma das regras da estética clássica era “subordinar os fenômenos a princípios definidos, válidos *a priori*”¹⁴, neste período de questionamento opõe-se a esta perspectiva uma redefinição do lugar ocupado pelos fenômenos. O novo método sugere que os princípios sejam constituídos a partir dos fenômenos que anteriormente eram postos numa posição secundária em vista de uma produção o mais objetiva possível. Com isso, a receptividade da obra e como ela é julgada pelo indivíduo que a contempla adquirem o estatuto de principal referência, porquanto a obra de arte é vista como um produto genuinamente humano. Isso não significou um total abandono das regras; antes sinalizou uma demanda por regras que considerassem as especificidades daquele modo de compreender a estética.

Situar a problemática da teoria estética fora da disputa entre a estética clássica – com foco numa definição da obra de arte subordinada a princípios lógicos – e a estética empirista – ocupada principalmente com a fruição da obra de arte – nos remete a uma perspectiva que pensa o homem na qualidade de sujeito criador, pois, com ela, “todo o acento recai sobre a sutileza, a penetração e a presteza do espírito”.¹⁵ Nessas circunstâncias desponta a figura do gênio – indivíduo capaz de romper com todas as regras e recriá-las conforme a sua intenção e subordinadas apenas à sua autoridade – e a ênfase incide sobre a força criadora. Com essas novas ponderações, refletir acerca do conteúdo da estética reclama a extensão das fronteiras até então demarcadas para além das relações com o objeto da arte. A partir delas, a esfera estética refere-se também à relação do homem com o mundo.

¹³ *Idem*, p. 156.

¹⁴ *A filosofia do iluminismo*, p. 394.

¹⁵ *Idem*, p. 419.

O movimento designado por *Fruehromantik* também questionou os princípios do classicismo e sugeriu uma nova concepção de obra literária. Embora a relevância do *Fruehromantik* para o questionamento e superação do paradigma clássico tenha de ser evidenciada, há outras contribuições no âmbito da reflexão acerca da atividade artística. Um dos aspectos mais relevantes para a compreensão da obra de arte, segundo os românticos alemães, orientou-se por um princípio de criação cuja origem se encontrava no próprio artista, rompendo com a subordinação de sua pretendida relação com uma determinada realidade. Enquanto antes havia a referência a normas prefixadas – o que levou a associações desse modo de produção com a imitação¹⁶ –, agora ela passou a variar, pois a referência foi transferida para o artista. De acordo com a concepção romântica, o artista, enquanto força criativa e autônoma, dá existência a uma obra caracterizada pela unidade, e seu conteúdo, embora composto por elementos que se opõem, constitui um todo cujas partes estão intrinsecamente dispostas. O processo que dá origem à obra é visto como um conjunto de atividades conscientes e inteiramente deliberadas pelo sujeito que a produz. Além da contraposição ao classicismo francês, segundo Ernst Behler, essas novas relações que envolvem a produção da obra de arte – no caso dos românticos alemães, especificamente na esfera literária – possibilitaram que dois aspectos surgissem para a solidificação de uma nova perspectiva da teoria estética da modernidade. Um deles é “o fundamento para uma consciência da modernidade literária” responsável pela garantia da “autoafirmação dos modernos frente aos antigos no âmbito literário”.¹⁷ Além disso, promoveu o resgate e a valorização da literatura característica de certos períodos da idade média que, por se distanciarem do paradigma clássico, foram negligenciadas.

Até 1797, isto é, o período anterior aos fragmentos críticos, o interesse de Schlegel estava voltado principalmente para o estudo da literatura clássica; em especial, a grega. É a partir de sua mudança para Jena, em 1796, que ele intensifica os estudos em literatura moderna e romântica. Para além do confronto, Schlegel tece uma conexão de interdependência entre elas, consideração primordial para a compreensão de ambas. Em sua definição da poesia grega, ele a denomina “natural” por ser um produto da espontaneidade exclusivamente humana, além de não originar de uma habilidade transmitida. O caráter natural da poesia grega viabiliza a efetivação do belo, em seu

¹⁶ Behler, Ernst. *Fruehromantik*. Berlin; New York: de Gruyter, 1992, p.14. Todas as traduções das obras deste autor presentes nesta dissertação são de minha responsabilidade.

¹⁷ *Idem*, p. 118-119.

mais elevado grau, inteiramente destituído de qualquer intenção, não possuindo, desta forma, segundo expressão de Behler, “nenhuma pretensão à realidade; antes sim, aspira apenas a um jogo”.¹⁸ Esses traços constituem o que Schlegel nomeou “poesia objetiva”.¹⁹ Em oposição a esta forma, efetivada pela poesia grega, Schlegel apresenta a poesia moderna, denominada por ele “artificial”, cuja intenção se dirige ao propósito mais elevado e inatingível. Junto a isso, subordinada exclusivamente a sua própria vontade, dispõe os elementos da poesia de modo particular e sem seguir determinações externas. A atividade poética dos gregos, por um lado, partia de uma disposição originária do espírito humano; era destituída de qualquer desígnio e tinha a *práxis* como prioridade. A poesia moderna, por outro, consiste num princípio orientado pelo entendimento, onde a teoria se sobrepõe declaradamente à *práxis*. Behler afirma que “contemplada como totalidade, a poesia moderna aparece como um grande caos (...), parece que o único caráter da poesia moderna é a ausência de caráter”.²⁰

Outro traço distintivo entre as poesias clássica e moderna é o conceito de belo – até então principal objeto de investigação da estética e principalmente considerado segundo a definição grega –, que assume um sentido inteiramente outro com os modernos. De acordo com Schlegel, a poesia grega tem os seus limites impostos pela forma natural que a caracteriza e isso viabiliza a efetivação do belo. Desta forma, o belo é visto por Schlegel como uma propriedade característica da poesia grega, enquanto que a qualidade distintiva da poesia moderna não é a beleza, mas sim o “interessante”.²¹

Embora a ininterrupta aspiração ao belo lhe seja inerente, à poesia moderna cabe também a impossibilidade da plena satisfação. A mera aspiração a um jogo destituído de finalidade dos antigos entra em conflito com os modernos, cuja tendência (neste ponto a referência é feita às obras modernas consideradas as mais excelentes, como as de Shakespeare e Cervantes) é compreendida como filosófica. Assim, segundo Behler, as características destacadas acerca da poesia moderna precisam ser compreendidas como “preponderância do entendimento, como desempenho da prática poética através do conceito teórico, como liberdade ao invés de desenvolvimento natural”.²² Cabe ainda

¹⁸ *Idem*, p. 123.

¹⁹ *Idem*, p. 123.

²⁰ *Idem*, p. 125. “*Als Ganzes betrachtet erscheint die moderne Poesie wie ein grosses Chaos (...) Charakterlosigkeit scheint der einzige Charakter der modernen Poesie*”.

²¹ *Idem*, p. 126. Embora a menção do termo seja relevante para o contexto, nos limitaremos apenas a contextualizá-lo brevemente, visto que o aprofundamento da questão não é imprescindível para o objetivo desta dissertação.

²² *Idem*, p. 126-127. “*(...) als Vorherrschen des Verstandes, als Leistung der poetischen Praxis durch theoretische Begriffe, als Freiheit statt natuerlicher Entwicklung*”.

ressaltar que algumas das obras consideradas primorosas por Schlegel são, de acordo consigo, exemplos de uma representação necessária do feio, ou melhor, nas quais se pode evidenciar uma harmonia – de modo semelhante ao visto na natureza, mas tornado possível pela criatividade humana – entre o feio e o belo.

O conceito de ironia que pretendemos investigar está circunscrito entre 1797 e 1800, período de publicação dos fragmentos – *Lyceum* (1797), *Athenaeum* (1797-1798) e *Ideias* (1800) – e constitui, entre outras, parte imprescindível para a compreensão do chamado primeiro romantismo alemão. Neste contexto, o conceito de ironia é elaborado com elementos caros à modernidade, e representa a tarefa (consonante ao projeto romântico) de, dentre outras, oferecer alternativas ao modelo de produção artística seguido pela Alemanha da época, ou seja, ao classicismo francês. Naquele período, a Alemanha conhece a possibilidade de emancipação das doutrinas desse modo de concepção da produção artística e torna-se, especialmente com os românticos alemães, “o centro de radiação do pensamento crítico”.²³ No presente trabalho, a abordagem do conceito privilegiará os seguintes aspectos da ironia romântica (neste ponto, cabe ressaltarmos que essas divisões não devem ser rigidamente consideradas, pois a intenção é que os distintos aspectos do conceito sejam melhor evidenciados):

1) *A ironia na qualidade de postura intelectual, que se reconhece ambivalente enquanto desdobramento de sua relação com o mundo.* Ao que parece, Schlegel via o mundo como essencialmente paradoxal; assim, sugere-se que o nosso modo de lidar com ele e de concebê-lo deveria ter semelhante natureza. Admitir esse aspecto paradoxal do mundo precede a atitude consciente frente a ele. Nesta primeira abordagem, faz-se necessário enfatizar a contribuição da chamada ironia socrática, assim como da filosofia de Platão. Ernst Behler menciona que Schlegel reconhece uma “ironia socrático-platônica” e define-a como “um pensar em si mesmo transcendente”.²⁴ Neste aspecto, já podemos notar uma concepção de ironia associada à filosofia antiga, na qual Schlegel parece buscar uma de suas mais importantes influências.

²³ Wellek, René. *História da crítica moderna*. Vol. II. O romantismo. Tradução de Lívio Xavier. Editora: Herder, São Paulo, 1967, p. 02.

²⁴ Behler, Ernst. *Ironie und literarische Moderne*. Paderborn: Muenchen, 1977, p. 93.

2) *A ironia como ferramenta na produção literária*. No resgate de figuras e mecanismos tradicionais, Schlegel se apropria da técnica de dissimulação do autor frente ao leitor (característica da retórica clássica) e do método considerado por ele como uma espécie de “pré-forma” (“*Urform*”) para a saída do autor de sua obra (típico da comédia antiga), denominado “parábase”.²⁵ Com ambos os artifícios, o autor se encontra diante da possibilidade de emergir da obra e dialogar com o leitor. Além disso, deixa transparecer o caráter fictício da obra e quebra com a rigidez de sua objetividade, configuração esta que põe em dúvida os limites da realidade e da ficção literária, até então bem definidos. Neste tópico também já se delineia o acento paradoxal da ironia, capaz de compor, em uma mistura singular, elementos antagônicos constituintes de um todo. Exemplo literário desta composição é o *Dom Quixote*, de Cervantes, que, para os românticos, além de ser uma “brilhante personificação da ironia”, evidencia, especialmente na segunda parte, o rompimento da atmosfera narrativa, dirigindo-se ao leitor com observações e questões críticas.²⁶

3) A perspectiva que defende a influência do filósofo Fichte, pela ideia de “autoponência do eu”, para a concepção de ironia romântica elaborada por Schlegel com especial ênfase na sua relação com a atividade livre do autor. Neste aspecto, ocupar-nos-emos especialmente das defesas feitas por Ingrid Strohschneider-Kohrs²⁷ e Ernst Behler.²⁸ Além disso, buscaremos apresentar²⁹ a perspectiva de Kaete Friedemann, que vai na contramão desses autores.³⁰ Ernst Behler defende que a principal influência de Fichte para a concepção de ironia em Schlegel consiste em que aquele pensador “tinha feito da liberdade humana objeto de uma nova reflexão e, com

²⁵ *Idem*. p. 107-108.

²⁶ Behler, Ernst. *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1981, p. 48-49.

²⁷ Strohschneider-Kohrs, Ingrid. *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tuebingen: Niemeyer, 2002.

²⁸ Behler, Ernst. “Die Theorie der romantischen Ironie“. In: *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie*. Paderborn, Schöningh, 1988; Behler, Ernst. *Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972; Behler, Ernst. *Irony and the Discourse of Modernity*. Seattle: University of Washington Press, 1990.

²⁹ Mesmo reconhecendo as limitações decorrentes da falta de referências bibliográficas da autora sobre este tema, consideramos importante sinalizar ao leitor esta perspectiva.

³⁰ Friedemann, Kaete. *Die romantische Ironie. Zeitschrift fuer Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Herausgegeben von Max Dessoir. Dreizehnter Band. Stuttgart: Verlag von Ferdinand Enke, 1919, 270-282.

isso, o mundo objetivo se apresenta sob uma luz modificada”.³¹ A atividade de crítica literária de Schlegel, em sua fase inicial, foi influenciada pelo chamado “ponto de vista transcendental”; transportado para o âmbito da estética onde, a partir daí, novos aspectos foram criados para o desenvolvimento da produção artística. Aos olhos de Behler, na concepção schlegeliana, esse ponto de vista aparece como “saída entusiástica do espírito de si mesmo e o retorno cético em si mesmo”, como “troca entre caos e sistema”; ou, ainda, “alternância entre autoprodução e autoaniquilação”.³²

1.2 Ironia clássica: a retórica e a socrática

Segundo a definição de ironia proposta por Schlegel, a nova concepção do termo une uma declarada influência da ironia clássica (constituída por ironia retórica e ironia socrática) a alguns elementos de sua época, sendo a consciência de si mesmo um dos mais importantes. Ao investigarmos as concepções de ironia características até o século XVIII, notamos que Sócrates é considerado o mestre da ironia, e sua postura foi adjetivada por alguns de “hipócrita” especialmente em decorrência de sua freqüente confissão de “nada saber”. Entretanto, ao descrever a ironia representada pela figura de Sócrates, Schlegel parece introduzir uma variação do conceito como considerado até então. Ele busca definir a sua concepção de ironia socrática a partir de uma comparação com a ironia retórica e as apresenta numa escala hierárquica, tendo a socrática como modelo ideal. Uma das consequências disso é a ironia socrática ser considerada para além das fronteiras da retórica clássica, que definia a ironia como “forma determinada do discurso e da expressão literária”³³: ela era uma figura do discurso, com a qual se afirmava algo distinto daquilo que se dava a entender; ou seja, estava demarcada uma clara distinção entre as palavras proferidas e a intenção do autor por trás delas. A concepção romântica retira a ironia dos limites impostos pela retórica e provoca intencionalmente um alargamento de seu sentido usual. Partiremos da análise dos fragmentos críticos que, segundo Ernst Behler, representaram “um momento de transição”, pois tratam de “uma reformulação do conceito clássico de ironia até então em vigor”.³⁴ Nas palavras de Schlegel:

³¹ *Ironie und literarische Moderne*, p. 109.

³² *Idem*, p. 110-111.

³³ *Idem*, p. 07.

³⁴ *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*, p. 09.

A filosofia é a verdadeira pátria da ironia, que se poderia definir como beleza lógica: pois onde quer que se filosofe em conversas faladas ou escritas, e apenas não de todo sistematicamente, se deve obter exigir ironia; e até os estóicos consideravam a urbanidade uma virtude. Também há, certamente, uma ironia retórica que, parcimoniosamente usada, produz notável efeito, sobretudo na polêmica; mas está para a sublime urbanidade da musa socrática, assim como a pompa do mais cintilante discurso artificial está para uma tragédia antiga em estilo elevado.³⁵

Neste fragmento, Schlegel reconhece a existência da ironia retórica, enfatizando o seu caráter limitado e pontual, e aponta para uma distinção fundamental entre esta e a socrática. Associada à urbanidade – também por esta razão vista como superior –, a ironia socrática está, como afirma Schoentjes, “intimamente ligada à arte da conversação”, com frequência se encontra nos diálogos filosóficos, e “é precisamente a sua presença neste contexto específico que permitirá que a ironia adquira o seu timbre de nobreza”.³⁶

O modo de conversação socrático também pode ser visto, de acordo com esse contexto, como atividade que dirige o olhar para o ensinamento filosófico. No diálogo supõe-se um interesse mútuo das partes envolvidas, no qual diferentes pontos de vista estão envolvidos e que não visa a uma homogeneidade de perspectivas, mas que pondera o caráter de pluralidade de seus interlocutores. Nas conversações socráticas podemos notar o desdobramento argumentativo estimulado pelas dúvidas levantadas por Sócrates, nas quais os seus interlocutores são incitados à reflexão e ao questionamento de certas crenças. Sobre a questão, Hinrichs afirma o seguinte:

Schlegel compreende a ironia socrática de dois modos: de um lado é a capacidade do espírito de refletir sobre si mesmo; de outro é o princípio formativo dessa habilidade correspondente e forma adequada da comunicação literária.³⁷

Se por um lado Schlegel não apenas enfatiza, mas inclusive tem como referência a ironia socrática na qualidade de postura exemplar, por outro, é de grande importância a sua tentativa de evidenciar que a posição ocupada pelo filósofo grego carece, como postura irônica, de alguma diferenciação. Enquanto mestre da arte da conversação, Sócrates oferece à concepção romântica de ironia elementos que contribuem para uma nova maneira de compreender a relação entre o leitor e autor, além de defender o diálogo como forma ideal da conversação. Neste aspecto, torna-se clara a distinção entre esta manifestação da ironia e aquela denominada de retórica, que carrega consigo o

³⁵ *Lyceum* 32, KA, II, p. 150.

³⁶ Schoentjes, Pierre. *La poética de La ironia*. Madri: Cátedra, 2001, p. 31-32.

³⁷ Hinrichs, Heribert. *Verwendung und Bedeutung des Begriffs "Ironie" bei Friedrich Schlegel*. Universitäts Microfilms International. London: 1980, p. 46.

estigma da dissimulação e do fingimento. De acordo com Schlegel, outro aspecto característico da ironia socrática pode ser evidenciado no seguinte fragmento:

A ironia socrática é a única dissimulação inteiramente involuntária e, no entanto, inteiramente lúcida. Fingi-la é tão impossível quanto revelá-la. (...). Nela tudo deve ser gracejo e tudo deve ser sério: tudo sinceramente *aberto* e tudo profundamente dissimulado. Nasce da unificação do sentido artístico da vida e do sentido científico, do encontro da perfeita e acabada filosofia da natureza e da perfeita e acabada filosofia da arte. Contem e excita um sentimento do conflito insolúvel entre incondicionado e condicionado, da impossibilidade e necessidade de uma comunicação total. É a mais livre de todas as licenças, pois por meio dela se vai além de si mesmo; e, no entanto, é também a mais sujeita à lei, pois é incondicionalmente necessária. É muito bom sinal se os harmoniosamente triviais não sabem de modo algum como lidar com essa constante autoparódia, na qual sempre acreditam e da qual novamente sempre desconfiam, até sentir vertigens, tomando justamente o gracejo como seriedade, e a seriedade como gracejo.³⁸

Neste fragmento Schlegel apresenta pares antagônicos constitutivos da ironia socrática, evidenciados por meio das expressões “involuntária-lúcida”, “gracejo-seriedade”, “abertura-dissimulação”, que revelam a postura do artista perante a sua atividade (neste caso, a postura do orador em relação ao seu interlocutor). Para Strohschneider-Kohrs, o aspecto mais relevante contido neste fragmento “aponta para as condições intelectuais e para os componentes internos essenciais da ironia”.³⁹

Um breve e resumido mapeamento dos comentários sobre o uso do termo “ironia” na antiguidade clássica, considerando o testemunho de alguns autores que se ocuparam da personalidade filosófica de Sócrates, facilitará a compreensão da mudança proposta por Schlegel. Partiremos da consideração de que existe um ponto de convergência entre a origem do termo ironia e o método do filósofo grego; e de que, embora a definição de ironia seja fruto da modernidade, podemos afirmar que o homem convive com ela há muito tempo. Além disso, seguiremos a indicação de Behler segundo a qual “o método de Sócrates terá influência sobre a noção de *Eironeia*”, i. e., ironia, e que “as conotações que se desenvolvem nesta época serão determinantes para a história ulterior da ironia”.⁴⁰

Com frequência, nos relatos acerca da figura de Sócrates e de suas conversações, o filósofo grego é relacionado ao termo ironia – em seu sentido clássico, ou seja, como

³⁸ *Lyceum* 108, KA, II, 160.

³⁹ *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tuebingen: Niemeyer, 2002, p. 21.

Todas as traduções desta autora presentes nesta dissertação são de minha responsabilidade.

⁴⁰ *Ironie und literarische Moderne*, p. 23.

sinônimo de dissimulação, encarnado por uma figura cujas palavras e postura revelam algo diferente do pensado e que, em parte dos casos, visa a expor o seu adversário a uma situação de constrangimento. Para muitos estudiosos, Sócrates reivindica para si uma total ignorância e, além disso, subestima publicamente suas habilidades. Esta postura é responsável por embaraçar os seus interlocutores, expondo-os a tal ponto que, por fim, seus argumentos e crenças se encontrem abalados. Outros estudiosos afirmam, em contrapartida, que todo o ser de Sócrates se orientava para a *práxis*, com o intuito de discutir, por meio de diálogos, questões pertinentes à vida cotidiana – seja de cunho social ou individual – em busca de alternativas para os problemas. Esta perspectiva nos revela outro ângulo da figura socrática. Conforme diz Vilhena-Magalhães, “se algum pensamento definitivo ele teve, foi o de uma moral orientada para a vida, ‘um sistema acima de tudo prático’”.⁴¹ Aqui, um traço bastante relevante é o método utilizado pelo filósofo para atingir esse fim: o diálogo.

Ao invés de optarmos por uma ou outra definição acerca de Sócrates e seu método, ou ainda de sua possível relação com a ironia, consideraremos a afirmação de Behler segundo a qual Friedrich Schlegel certamente tinha diante dos olhos a variedade de elementos da tradição literária ao traçar o seu retrato da ironia socrática.⁴² Partindo disso, vejamos algumas relações feitas entre Sócrates e o termo “*eíron*”, ou seja, irônico.

A ironia já era um tema presente nos primeiros diálogos platônicos, e o seu uso neles carregava a herança recebida do termo “*eíron*”. Ainda que Platão lhe tenha dado uma nova feição, não deixou de ser associado com frequência a certo “tom de charlatanice intelectual” e de dissimulação, que se conecta ao conceito original dos gregos.⁴³ Figura essencial na comédia grega e representando um dos papéis que a caracterizava, o *irônico* encarnava a “astúcia manhosa” camuflada sob a “máscara da inocência”. Em oposição a ele, confrontava-se o fanfarrão/*alazón*. Enquanto o *irônico* jogava com o “recurso da dissimulação”, o *fanfarrão* atuava “por meio do exagero”. Do ponto de vista da trama cômica, o triunfo estava garantido, na maior parte dos casos, à estratégia do *irônico*. Em sintonia com essa oposição, Behler salienta que Aristóteles estabelece uma nítida divisão entre dois caracteres em sua *Ética a Nicômaco*. Ao

⁴¹ Vilhena-Magalhães, Vasco de. *O problema de Sócrates*. Ed. Fundação Calouste Gulbekan, Lisboa, p. 30.

⁴² *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*, p. 28.

⁴³ *Idem*, p. 18.

Sócrates irônico, Aristóteles opõe o homem jactante, o *alazón*, como pode ser evidenciado no seguinte trecho:

O homem jactancioso, pois, é considerado como afeito a arrogar-se coisas que trazem glória, quando não as possui, ou arrogar-se mais do que possui; e o homem falsamente modesto, pelo contrário, a negar ou a amesquinhar o que possui (...) As pessoas falsamente modestas, que subestimam seus méritos, parecem mais simpáticas porque se pensa que não falam com a mira no proveito, mas para fugir à ostentação; e também aqui as qualidades que negam possuir, como fazia Sócrates, são aqueles que trazem boa reputação.⁴⁴

Com Aristóteles na *Ética a Nicômaco*, temos a primeira mudança significativa no uso do termo. Para o filósofo, o *irônico* e o *fanfarrão* estão opostos em dois extremos, em cujo meio estaria uma justa medida que seria o *ethos* ideal. Apesar disso, o irônico – exemplificado na figura de Sócrates pelo próprio Aristóteles – conserva algo de um caráter nobre, embora o termo “*eíron*”, na *Poética* e na *Retórica*, comporte outros significados. Behler destaca ainda que, ao se referir à ironia nos seus escritos éticos, Aristóteles não a considera como medida da jocosidade, mas sim da veracidade. Ou seja, a veracidade é o meio de diferir a *ironia* (definida como subestimação) da *fanfarronice* (definida como exagero ou jactância). O fanfarrão é aquele que pretende dispor de mais meios do que realmente possui e aparenta saber coisas que ele ignora. Já o irônico pode ser considerado o seu oposto na medida em que se utiliza de menos recursos, embora os possua, além de negar saber o que, na realidade, sabe.⁴⁵ É interessante notar que Teofrasto, sucessor de Aristóteles, ao assinalar o modo especial da dissimulação do *irônico* – denominado por ele de “criador de subterfúgios” e sempre associado a Sócrates – promove, com isso, um retorno à visão original do termo. Para ele, a dissimulação socrática é utilizada como meio de esquivar-se de toda responsabilidade.

Como ressalta Behler, nos séculos seguintes o termo encontrou o seu lugar na retórica. Em suas primeiras aparições, a ironia é descrita como um modo de falar trocista manifestada por duas formas fundamentais: numa se empregava o louvor por meio da censura; na outra, a censura por meio do louvor. Em Cícero destaca-se a insistência no caráter urbano da ironia, e ele vê em Sócrates “o protótipo dessa arte de conversação engenhosa e culta”, caracterizando-o como um homem “cuja imaginação é livre e espirituosa”.⁴⁶ Com Quintiliano é esboçada uma definição que chega até o século XVIII, e esta tem como principal característica a intenção daquele que fala em

⁴⁴ Aristóteles. *Ética a Nicômaco*. Coleção Os pensadores. 1ed. São Paulo, 1973, p. 314-315.

⁴⁵ *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*, p. 30-31.

⁴⁶ *Idem*, p. 37.

contradição com as palavras proferidas, ou seja, há um contraste entre a forma de exposição e o seu propósito. “A determinação romântica da ironia, como ela se realizou por volta do século XVIII”, ao menos no que diz respeito às técnicas utilizadas, “não procurou inventar algo novo, antes sim, apresentou-se com a reivindicação muito modesta de dar seu respectivo nome a uma feição essencial da literatura europeia que já estava há muito tempo em exercício”.⁴⁷ Segundo este comentador, o conceito de ironia em Schlegel promove uma mescla de diversos traços colhidos das conceituações acima e de outras que não chegaram a ser aqui mencionadas.

1.3 Ironia romântica: a concepção de um novo conceito

Dentre os filósofos que estão conectados ao primeiro romantismo alemão e que sobre ele exerceram considerável influência, ainda que em níveis distintos, destacam-se Fichte e Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854). Nesta dissertação nos concentraremos em aspectos da interpretação da ironia à luz da filosofia de Fichte, segundo a perspectiva de Strohschneider-Kohrs e Behler. O ponto de vista que defende uma relação de semelhança entre o processo de produção do artista e a atividade exercida pelo “eu” fichtiano será considerado, assim como também será apresentada a perspectiva que rejeita a conexão do conceito de ironia romântica com a filosofia de Fichte.

O termo “ironia” foi mencionado principalmente nos fragmentos críticos. Ao se referir a ele, Schlegel associava-o especialmente à figura de Sócrates ao mesmo tempo em que buscava fixar, de acordo com Strohschneider-Kohrs, uma alternativa de expressão artística. O filósofo romântico passou a se concentrar nas condições internas de produção da arte ao mesmo tempo em que associava a ironia a uma postura filosófica. Neste contexto, Schlegel passa a dar ênfase às circunstâncias em que se efetivavam a obra de arte, assim como de onde vinham a motivação e a força que impulsionavam o artista diante do processo criativo, viabilizando que este ocorresse de modo livre.⁴⁸ Além disso, uma aproximação entre a filosofia de Fichte ou, ainda, a influência de suas ideias suposta por alguns pensadores, e a concepção de ironia de Schlegel, apontada por Strohschneider-Kohrs, remonta ao que este filósofo chamou de

⁴⁷ *Idem*, p. 47.

⁴⁸ *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tuebingen: Niemeyer, 2002, p. 15.

“autodeterminação” – possibilitada pelo caráter livre da atividade do artista.⁴⁹ Hinrichs reconhece que, embora haja certa variação acerca do que teria influenciado a elaboração do conceito romântico do termo, a ironia clássica e a doutrina da reflexão de Fichte são consideradas as principais.⁵⁰

De acordo com Behler, na definição da ironia romântica, os elementos herdados da concepção clássica são dotados de um caráter inteiramente distinto ao entrarem em contato com a literatura moderna. Como herança da ironia platônico-socrática, Schlegel conserva a sua forma dialógica, modo do discurso onde cada pergunta feita leva a uma nova indagação. A esse aspecto uniram-se elementos próprios daquela época, dentre eles a consciência de si mesmo e a autorreflexão. O discurso irônico parece ser, de acordo com Schlegel, um movimento que oscila entre extremos (como já evidenciado na postura socrática) tal qual, por exemplo, a “torrente alternante do raciocínio e do contra-raciocínio”, cujo movimento é caracterizado por uma “saída de si mesmo” e um “retorno autocrítico a si mesmo”, deixando transparecer, numa troca constante, o entusiasmo e o ceticismo.⁵¹

Essa compreensão da ironia pode ser evidenciada na literatura grega, na qual a ironia é, como diz Behler, “entendida como movimento aniquilador, reflexivo, contra o entusiasmo poético originário.” Este entusiasmo poético originário, ao que parece, está destituído de qualquer traço reflexivo, antes parece ser conduzido “por inspiração divina”.⁵² Como se verá a seguir, é de fundamental importância notar que Schlegel traça limites para a autocriação, e que os desdobramentos provenientes de um autor que não se autolimita pode levá-lo a cometer erros. Embora enfatize a necessidade desse movimento ininterrupto entre extremos, Schlegel parece deixar completamente sob a responsabilidade do autor a distinção entre os momentos nos quais este deve criar espontaneamente e aqueles nos quais deve impor limites à sua atividade. Cito o fragmento:

(...) Um autor que quer e pode se abrir por inteiro, que nada retém para si e se compraz em dizer tudo o que sabe, é no entanto deveras lastimável. Contra três erros, apenas, é preciso se precaver. Aquilo que parece ou deve parecer arbítrio incondicionado e, portanto, desarrazoado ou suprarracional, no fundo também tem de ser outra vez pura e simplesmente necessário e racional; senão, o capricho se torna teimosia, surge iliberalidade e o que era autolimitação se torna autoaniquilamento. Segundo: não se deve ter muita pressa na autolimitação, deixando antes espaço para autocriação, invenção e

⁴⁹ *Idem*, p. 17.

⁵⁰ *Verwendung und Bedeutung des Begriffs “Ironie” bei Friedrich Schlegel*. Cap. I, página 02.

⁵¹ *Ironie und Literarische moderne*, p. 108.

⁵² *Idem*, p. 93-95.

entusiasmo, até que esteja pronta. Terceiro: não deve exagerar a autolimitação.⁵³

A ideia desenvolvida no fragmento diz respeito aos princípios constituintes da ironia, a saber, a autoprodução e a autolimitação. A ação que impõe limite à atividade desmedida é representada pela autolimitação. Aqui se delineiam alguns traços que constituem o ideal romântico de produção, caracterizado por uma união de forças que se contrapõem no interior da atividade poética. E a conexão que tais forças também têm com a constituição da ironia é evidenciada no fragmento que diz: “ironia é a forma do paradoxo”.⁵⁴

Ao que parece, por meio da espontaneidade produtiva, o autor encontra-se imerso num exercício que não é intencionalmente provocado. Também exercida pelo autor, a autolimitação introduz a reflexão no processo artístico. Essa postura, assinalada pelo conceito de “transcendental” herdado da filosofia fichtiana, também pode ser descrita pela seguinte “forma da reflexão”: “pôr-se a si mesmo”, “sair de si mesmo” e, por fim, “voltar a si mesmo”. Behler afirma que Schlegel, viu “o essencial do transcendental na dialética” e, ao tratar-se da verdadeira, o par conceitual liberdade-necessidade é visto como um dos núcleos em torno do qual essa dialética gira. Com uma argumentação a este respeito, que se aproxima daquela defendida por Behler, Hinrichs afirma que o espanto do espírito que pensa sobre si mesmo “parece aludir a uma capacidade do espírito para a transcendentalização e a reflexão”; portanto, a “capacidades do espírito que são descritas na Doutrina da ciência”.⁵⁵ Seu espanto reporta-se ainda “a um conceito de formação que compreende o antagonismo, a contradição, a antítese, como princípio interno da formação”, e a única hipótese capaz de elucidar as antinomias é o idealismo fichtiano; “uma ideia 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”, afirma Schlegel em um dos fragmentos.⁵⁶

Com respeito a isso, façamos referência ao fragmento 108 do *Lyceum*, já citado anteriormente a propósito da ironia socrática.⁵⁷ Nele Schlegel descreve que o filósofo grego, por meio de seus diálogos, exemplifica esta postura representada por elementos contraditórios dispostos numa unidade harmoniosa. A tal concepção de ironia, Schlegel

⁵³ *Lyceum* 37, KA, II, p. 151.

⁵⁴ *Lyceum* 47, KA, II, p. 153.

⁵⁵ *Verwendung und Bedeutung des Begriffs “Ironie” bei Friedrich Schlegel*, Cap. I, p. 03.

⁵⁶ *Athenaeum* 121, KA, II, p. 184-185.

⁵⁷ *Lyceum* 108, KA, II, p. 160.

apresenta a ironia retórica que visa principalmente a um jogo baseado na disputa, no qual o mais importante não é o aspecto solidário, nem o enriquecimento recíproco e tampouco a pluralidade. Ao contrário, uma das metas da ironia retórica é desconsiderar uma das partes envolvidas no processo, promovendo a unilateralidade e, com isso, dissolvendo um dos aspectos mais profícuos segundo a perspectiva de Schlegel, a saber, o conflito e o que dele se origina a partir do diálogo. Strohschneider-Kohrs opõe-se à ideia de que nesse fragmento a referência de maior significância é dada ao seu caráter subjetivo. Oferecendo uma visão alternativa, a autora afirma que a sua pretensão – além de sublinhar a relevância do caráter paradoxal – é tratar de “uma dialética interna para a autorretenção (*Selbstverhalten*)”.⁵⁸

Dito de outro modo, Schlegel parece encontrar na atividade poética uma relação dialética, onde duas forças atuam uma em contraposição a outra. Uma delas representa o lado positivo, caracterizado por um “entusiasmo poético efervescente”, que pode ser associado à filosofia da reflexão de Fichte, cuja intenção recebe nos fragmentos românticos o nome de “autoprodução”. Já o outro lado, melhor definido como força interna que impõe limites, assume a tarefa de inibir o processo de produção desenfreado quando o artista se encontra num estado de autoprodução. O papel da ironia aqui não consiste em superação, mas em alternância entre os extremos, servindo antes como elemento mediador, entre entusiasmo e ceticismo. A chamada “forma do paradoxo” também é definida como “troca constante entre autoprodução e autolimitação”.⁵⁹

A associação de aspectos contidos no conceito de ironia de Schlegel com a filosofia de Fichte marca a análise de vários estudiosos sobre o tema, especialmente quando se faz referência à liberdade do artista frente a sua produção. Strohschneider-Kohrs, por exemplo, faz uma conexão entre a livre ponência do eu, de Fichte, com a atividade artística. Embora a autora defenda esse ponto de vista, sugere que sozinha esta frase não é suficiente para que o sentido sugerido por Schlegel seja alcançado e que, caso seja considerada desta forma, leva, com frequência, apenas a uma declaração insuficiente acerca da subjetividade.⁶⁰ Ao tratar desta relação, a autora remete ao fragmento 108 do *Lyceum* e coloca em paralelo com a ideia defendida por Fichte acerca da liberdade do eu a explicação dada por Schlegel acerca da ironia, considerada como “atividade ao mesmo tempo livre e necessária da individualidade, que se põe a si mesma

⁵⁸ *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, p. 24.

⁵⁹ *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Zur Ursprung dieser Begriffe*, p. 67.

⁶⁰ *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, p. 23.

em uma relação”.⁶¹ Segundo tal interpretação, no instante em que a troca entre entusiasmo e ceticismo acontece, parece que o autor – por meio da reflexão poética – se afasta de sua obra e a observa criticamente. E em consonância com essa perspectiva, Behler afirma que a dialética da autoprodução e da autolimitação almeja a transcendência da força de criação, cuja limitação lhe é inerente; e que, diante de uma comunicação que se mostra necessária malgrado irrealizável, como também frente ao condicionado sem fim, acaba por se sobrepor ao autor.⁶²

As considerações de Schlegel acerca dessas contradições inerentes à própria definição do termo não revelam esforço algum no sentido de suprimi-las; ou, ainda, de levá-las a uma “reconciliação harmônica”. Ao contrário, são reconhecidas “a tensão, o antagonismo, o estar suspenso e o hesitar” como elementos constitutivos do que há de mais característico da vida intelectual. Assim, as antinomias não são vistas como princípios necessários que verdadeiramente se opõem, mas como um jogo contínuo num movimento oscilante entre propósitos opostos. Acerca deste aspecto da ironia, em consonância com a afirmação de Schlegel de que ela “é a forma do paradoxo”,⁶³ Hinrichs elucida que da ironia pode ser dito que “é a expressão da experiência da relatividade e superficialidade da possibilidade de conhecimento do homem que se encontra em uma situação paradoxal entre opostos”.⁶⁴ Essa afirmação de Hinrichs reforça a interpretação defendida por Strohschneider-Kohrs de que a intenção de Schlegel ao considerar a união desses opostos, algo diferente da “reconciliação harmônica”, era de “ponderar esse antagonismo como um campo de ação (*Aktionraum*) da ironia para o âmbito da arte”.⁶⁵ Ou seja, o que se pretende não é a busca por caminhos que efetivem a superação dos antagonismos, mas o seu reconhecimento e importância na comunicação efetivada entre os indivíduos – seja por meio do diálogo ou da obra de arte.

Como alternativa e crítica à conexão feita entre a concepção de ironia romântica e a filosofia de Fichte, a perspectiva de Kaete Friedemann (1874 – desconhecido) será aqui brevemente mencionada e, embora a autora busque analisar o conceito de ironia romântica se referindo a românticos de gerações distintas e sob distintos aspectos, cabe aqui fazermos um recorte do que é relevante para esta dissertação. A autora explicita

⁶¹ *Idem*, p. 24.

⁶² *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Zur Ursprung dieser Begriffe*, p. 72.

⁶³ *Lyceum* 47, KA, II, p. 153.

⁶⁴ *Verwendung und Bedeutung des Begriffs “Ironie” bei Friedrich Schlegel*, p. 18.

⁶⁵ *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, p. 26.

que entre os românticos não há uma concepção unívoca do conceito de ironia e, além de tratar da ironia em Schlegel, menciona com frequência dois outros românticos: Ludwig Tieck (1773-1853) e Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819). Mas vale ressaltar que isso ocorre sem que ela apresente uma análise aprofundada de como a ironia era concebida por esses autores.

A análise do termo feita por Friedemann restringe consideravelmente a influência já mencionada e fortemente defendida de que a ironia de Schlegel tenha como uma de suas principais influências a filosofia de Fichte – embora não desconsidere que algum diálogo entre aspectos de suas filosofias possam ser ponderados. Ao invés de reafirmá-la, a concepção apresentada por Friedemann busca na interpretação romântica do trágico o fundamento da definição de ironia em Schlegel. De acordo com a sua abordagem, a relação existente entre o homem e o mundo é definida como trágica, na medida em que o homem, por meio da ação do destino, ora é subjogado, ora elevado e nada pode fazer para direcionar essa ação. A relação mencionada é percebida como um “dualismo dado na existência”.⁶⁶ Segundo essa perspectiva, o homem está em constante conflito com o mundo exterior e, ao que parece, Friedemann propõe que duas questões sejam consideradas a partir do modo como a relação entre o homem e o mundo é percebida, a saber: (1) como o homem busca superar esse conflito com o mundo que o circunda e (2) o caminho proposto pelos românticos – especialmente Schlegel – para superá-lo.

Duas alternativas são propostas a partir das considerações feitas por Friedemann. Numa delas, o que ocorre é uma relação irônica entre o homem e o mundo, na qual tudo é contemplado como um jogo. E o momento em que a ironia romântica supera a tragédia é justamente quando ocorre a rendição diante “da própria limitação na realidade do todo”.⁶⁷ Em oposição a esta, há a perspectiva que defende o enaltecimento da soberania do eu frente ao mundo. O fundamento desta perspectiva é apoiado pela ideia de que o eu é o criador do mundo e pode agir sobre ele de acordo com o seu próprio interesse. Esta perspectiva revela a influência da filosofia de Fichte para a concepção de ironia romântica – embora, segundo Friedemann, não haja uma clara conexão entre eles feita pelos pensadores do primeiro romantismo, especialmente por Schlegel.

É importante ressaltar que Friedemann não parece negar a influência ou importância de Fichte para o movimento alemão. Sua contraposição, ao que parece,

⁶⁶ *Die romantische Ironie*, p. 271-272.

⁶⁷ *Idem*, 275.

orienta-se para a tentativa de aproximar a concepção de autopenhência do eu de Fichte e a ironia romântica, especialmente na nova concepção de produção literária e do lugar ocupado pelo artista. Como justificativa para isso, ela praticamente se limita a mencionar a falta de explicitação desta influência por parte de Schlegel. De acordo com a perspectiva de Friedemann, “nos fragmentos críticos da *Athenaeum* ele fala tanto de Fichte quanto da ironia, mas sem trazer os dois em conexão um com o outro”. E mesmo que Schlegel chegue a mencionar certas influências – como Sócrates, Shakespeare – Fichte não é uma das menções. E complementa afirmando que “(...) isso contradiz inteiramente seu modo, pois ele não é uma natureza inconsciente e sempre presta contas sobre as influências que experimenta”.⁶⁸ O que Schlegel faz é relacionar a ironia romântica com a concepção de autolimitação.

Outra relação a ser considerada (além daquela do autor com a sua obra ou do homem com o mundo) é a relação do autor com o leitor. Como influência da retórica clássica e da comédia antiga, concebe-se um autor incitado a dialogar com o seu público, a fazer gracejos, assim como a estimular nele a sua participação na composição da obra. Para exemplificar esse aspecto, tomemos como referência o fragmento que trata da distinção entre o escritor sintético e o analítico e como é possível pensarmos o leitor como um indivíduo reflexivo diante de uma obra:

O escritor analítico observa o leitor tal como é; de acordo com isso, faz seus cálculos e aciona suas máquinas para nele produzir o efeito adequado. O escritor sintético constrói e cria para si um leitor tal como deve ser; não o concebe enquanto parado e morto, mas vivo e reagindo. Faz com que lhe surja, passo a passo, diante dos olhos aquilo que inventou, ou o induz a que o invente por si mesmo. Não quer produzir nenhum efeito determinado sobre ele, mas com ele entra na sagrada relação da mais íntima sinfilosofia⁶⁹ ou simposia.⁷⁰

Neste fragmento, Schlegel parece comparar o escritor analítico a um autômato cujos atos estão condicionados a ordens externas a ele e destituídos de reflexão. O efeito de uma produção artística concebida desta forma vê o leitor como uma peça oca à espera de um conteúdo determinado. Diante disso, podemos apontar duas reivindicações da concepção romântica de Schlegel. A primeira, em relação ao autor: sua produção deveria considerar o leitor como um indivíduo vivo, e sugere-se que com ele seja construída uma “relação dialógica” capaz de estimular no leitor a reinvenção da obra. A segunda, em relação ao leitor, considerado como “ideal”: se espera, como diz Márcio

⁶⁸ *Idem*, 275-276.

⁶⁹ Em traços gerais, refere-se à proposta dos primeiros românticos alemães em filosofar ou fazer poesia como uma atividade realizada conjuntamente entre aqueles que possuem alguma simpatia ou afinidades entre si.

⁷⁰ *Lyceum* 112, KA, II, p. 161.

Suzuki, a competência de um contra-efeito suscitado pela reflexão. Neste caso, por reflexão devemos compreender não apenas um resultado que nele se encerra, mas “a capacidade de um contra-efeito”, visto que o autor, na perspectiva de Schlegel e dos românticos em geral, ocupa uma posição que não o limita a um mero observante das normas de produção. Daí teríamos constituída uma relação de “determinação recíproca”, caracterizada por uma ação-reação cujos sujeitos trocariam incessantemente de posição. Acerca desta questão, Márcio Suzuki destaca que o leitor:

deve ser ‘reinventor’ do sistema da ciência: quando se dialoga com alguém que é tal como um leitor *dever ser*, a transitividade não ocorre apenas em um sentido, isto é, não há um ‘efeito’ determinado (...) sem a capacidade de um ‘contra-efeito’ (...) por parte do leitor. Escritor e leitor devem estar, com isso, numa relação de determinação recíproca.⁷¹

Ao que parece, Suzuki apresenta a união entre o raciocínio dialético, defendido por Schlegel como herança platônico-socrática, e a “determinação recíproca”, proposta na filosofia de Fichte, como requisitos para o processo artístico. Na ênfase dada ao leitor, afigura-se uma transmutação num determinado momento, e a fruição da obra propõe que o leitor intervenha em diálogo com o autor. Dele é exigido, pela própria dinâmica da atividade artística, segundo a concepção romântica, que a sua participação ultrapasse a postura passiva de mero observante, ou seja, a liberdade dada ao artista de emergir de sua obra pode ser estendida ao leitor, visto que este, ao analisar, criticar a obra, se transforma também em criador autônomo. E quando se indaga neste contexto acerca do lugar ocupado pela ironia no âmbito literário, o movimento que ela efetiva em direção ao infinito lhe concede uma função que não pode ser realizada exclusivamente pela própria obra – aqui novamente se evidenciam os limites impostos por uma obra orientada por princípios que visam a sua objetividade em contraposição à atividade literária que esteja de acordo com a perspectiva romântica. Talvez essa capacidade esteja vinculada à afirmação, feita por Schlegel, de que “a ironia é consciência clara da eterna agilidade, do caos infinitamente pleno”.⁷² Neste sentido, parece que a vivência se manifesta enquanto fragmento, que é parte constituinte de um todo abrangente.

Com a sua atenção voltada para a teoria do romance, Schlegel desenvolve noções acerca do processo que desencadeia a produção da obra de arte, apresentando as relações que a orienta – especialmente entre o autor e a sua obra. Na poesia moderna, em geral concebe-se que a força que orienta a atividade artística é guiada pela individualidade do artista, e que a relação que este desenvolve com a obra revela um

⁷¹ Suzuki, Márcio. *O gênio romântico*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 141.

⁷² *Ideias* 69, KA, II, p. 263.

traço particularmente íntimo, aspecto que parece estar de acordo com o ideal fichtiano de que o filósofo e o seu sistema devem estar estreitamente conectados.⁷³ A partir daí, cabe à poesia romântica assumir a função de conjugar os elementos poéticos com a reflexão artística, criar as suas regras, e é por meio dela que o artista encontra caminhos para exprimir o que há de si próprio em cada uma de suas produções. Este gênero parece superar os demais; ou, ainda, dispô-los segundo o seu interesse, acentuando o seu traço distintivo. Encontra-se também num constante vir a ser, embora não alcance a completude. Schlegel define a poesia romântica nos seguintes termos:

O gênero poético romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada. Não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal. Só ele é infinito, assim como só ele é livre, e reconhece, como sua própria lei, que o arbítrio do poeta não suporta nenhuma lei sobre si. O gênero poético romântico é o único que é mais do que um gênero e é, por assim dizer, a própria poesia: pois, num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica.⁷⁴

Noutro fragmento ainda sobre a poesia romântica, Schlegel afirma:

(...) assim também aquela poesia deveria unir, aos materiais transcendentais e aos exercícios preliminares para uma teoria poética da faculdade criadora, uns e outros não raros nos poetas modernos, a reflexão artística e o belo autoespelhamento (...) e expor também a si mesma em cada uma de suas exposições e em toda parte ser, ao mesmo tempo, poesia e poesia da poesia.⁷⁵

Strohschneider-Kohrs faz uma observação pertinente ao que mencionamos sobre a relação entre a poesia, a filosofia e a ironia socrática, a partir da análise do fragmento 42 do *Lyceum*. Neste, a ironia é definida “como beleza lógica”, e à sua concepção foram adicionados elementos filosóficos. Todavia, não faz referência a qualquer ironia, mas se refere à ironia socrática enquanto postura que efetiva o exercício filosófico. Além disso, a autora afirma que essa definição possui um significado relevante também para a poesia e a isso acrescenta que “Schlegel usa o esquema do raciocínio dialético e o amparo da filosofia fichtiana e a inclui em suas ideias sobre as condições e possibilidades do procedimento artístico”.⁷⁶

Ainda no fragmento citado, a relação que Schlegel apresenta entre a poesia e a filosofia pode ser evidenciada com a seguinte afirmação: “a poesia pode também se elevar à altura da filosofia, e não está fundada em passagens irônicas, como a retórica”. Ao que parece, a capacidade atribuída nesta passagem à poesia está intrinsecamente subordinada a certos elementos filosóficos que dela fazem parte. E neste caso, a presença desses componentes filosóficos – que incitam um movimento em direção ao

⁷³ *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Zur Ursprung dieser Begriffe*, p. 68.

⁷⁴ *Athenaeum* 116, KA, II, p. 182-183.

⁷⁵ *Athenaeum* 238, KA, II, p. 204.

⁷⁶ *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, p. 30.

incondicionado – é possível principalmente por causa da ironia, assim como parece revelar o fragmento abaixo:

Há poemas antigos e modernos que respiram, do início ao fim, o divino sopro da ironia. Neles vive uma bufonaria realmente transcendental. 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.⁷⁷

Neste fragmento notam-se dois aspectos de grande relevância para a concepção de ironia, e que já foram anteriormente abordados. Um deles é o conflito entre interior e exterior, ou ainda, a exposição do paradoxo, cujo conteúdo revela elementos que se contrapõem, mas que se encontram dispostos numa unidade. Este conflito revela, por meio da poesia, a tentativa da postura irônica de reconstruir a estrutura caótica característica do mundo. O outro aspecto diz respeito a determinada manifestação da ironia, evidenciando uma clara distinção entre a ironia socrática e a retórica. Enquanto esta se limita a uma postura pontual e com vista à autopromoção, aquela corresponde ao ideal de manifestação da ironia, de acordo com a perspectiva de Schlegel, visto que promove, ainda que momentaneamente, uma união entre o finito e o infinito.

⁷⁷ *Lyceum* 42, KA, II, p. 152.

II Capítulo

Críticas ao conceito de ironia em Schlegel

1.1 As críticas feitas por Hegel e Kierkegaard

Tratar das críticas feitas por Hegel e Kierkegaard à concepção de ironia em Schlegel requer uma exposição da definição que ambos apresentaram de ironia, pois tratam de distintas concepções acerca de um mesmo termo, embora com abordagens que encontram pontos convergentes. A influência do ponto de vista de Hegel na narrativa de Kierkegaard é notória e, em algumas passagens, evidencia-se o uso de determinados termos e expressões herdados da filosofia hegeliana. No entanto, pode-se notar na exposição de Kierkegaard um aprofundamento maior no que diz respeito tanto à história do conceito quanto ao esforço em apresentar uma concepção mais consistente.

As considerações feitas acerca da figura de Sócrates, cuja postura foi amplamente caracterizada como irônica, são de grande relevância, pois nos fragmentos críticos Schlegel apresenta a sua própria definição de ironia e aponta para a socrática como um ideal de dissimulação e autoparódia; e, quando comparada a outras manifestações da ironia, considera-a mais elevada. As aproximações feitas por Schlegel entre o conceito de ironia romântica e a ironia socrática, ou ainda, a contribuição desta para a apresentação do conceito de ironia romântica, foi questionada e Kierkegaard, em especial, ocupa-se com a tentativa de esclarecer o que as diferencia. Além disso, ao tratarmos da ironia socrática, é importante que sejam consideradas tanto a distinção do valor atribuído ao termo pelos filósofos mencionados quanto o modo como Sócrates é considerado por eles em sua relação com a ironia. Kierkegaard e Schlegel veem a ironia de forma positiva malgrado a considerem de modos distintos, ao passo que Hegel a qualifica como uma manifestação negativa, em decorrência de seu caráter aniquilador, que destrói todo conteúdo substancial. Assim como Schlegel, Kierkegaard também vê na ironia socrática uma ironia superior. Todavia, o que é compreendido por ironia (em termos gerais) e também por ironia socrática distingue-se nos dois autores. Além destas duas perspectivas, cabe considerar que Hegel também menciona o termo, atribuindo-lhe, em contrapartida, uma conotação negativa. A crítica hegeliana é feita à ironia de modo geral, e parece ter por principal alvo as redefinições propostas por alguns românticos alemães, em especial Schlegel e Tieck. Uma das consequências disso foi, como afirma Kierkegaard, uma crítica unilateral ao termo feita por Hegel focada no

período posterior a Fichte. Ainda segundo Kierkegaard, isto tornou difícil a compreensão da verdade da ironia em decorrência de ele não ter feito as devidas distinções entre seus variados tipos. Assim, toda ironia considerada por Hegel acabou por ser identificada e resumida àquela contra a qual as suas críticas eram direcionadas.

Se, por um lado, foi questionado o legado socrático como constituinte da redefinição do termo proposta por Schlegel, por outro foram-lhe imputados aspectos da filosofia de Fichte que, mesmo não assumidos claramente por Schlegel, compõem – de acordo com Hegel e Kierkegaard – o fundamento da ironia romântica. E, especialmente quando transferidos para o ideal romântico de produção artística, configuram-se como a manifestação de uma subjetividade que não encontra limites para a sua atividade. Sob a perspectiva da subjetividade absoluta, Hegel considera que o artista é completamente livre para atuar e que, por saber desta liberdade, cria e destrói deliberadamente. A esta vida artística, orientada por uma postura irônica, Hegel dá o nome de “genialidade divina”. De acordo com ele, esse relacionar-se ironicamente com os humanos e considerar o em si e para si universal como algo nulo 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”.⁷⁸ Em outras palavras, salvo a relação que tem com a sua própria subjetividade, o indivíduo genial torna tudo o que é em si mesmo pleno de Conteúdo⁷⁹ destituído de valor. De acordo com isso, Hegel julga que tal indivíduo é vazio e vaidoso. Ocorre que esse mesmo indivíduo carrega consigo o anseio pela objetividade ao mesmo tempo em que é impelido a se manter preso à sua interioridade insatisfeita. Assim, tal sujeito genial é tomado por um sentimento de nostalgia e, por causa disso, não tem forças para se desvencilhar desta vaidade e tampouco ser preenchido com algum conteúdo substancial.

Como mencionado no capítulo anterior, Schlegel ocupou-se com o processo de produção artística e, dentre os momentos desse processo, a origem da motivação do artista e a proveniência da sua força de criação receberam especial atenção. O período da publicação dos fragmentos críticos da *Athenaeum* e do romance *Lucinda* foi considerado, no que se refere ao desenvolvimento do termo ironia, o mais ousado, e Schlegel, enquanto um de seus principais representantes, foi considerado o “pai da

⁷⁸ *Cursos de estética 1*, p. 83.

⁷⁹ *Idem*, p. 12. De acordo com o tradutor, Marco Aurélio Werle, o termo “conteúdo” é utilizado para traduzir as palavras alemãs *Inhalt* e *Gehalt*. Para diferenciá-los, o termo *Gehalt* é apresentado pelo tradutor com a letra maiúscula. Acerca do uso dessa palavra, Werle esclarece que “em termos gerais, *Gehalt* designa um conteúdo em sentido mais amplo, um conteúdo impulsionado pelo estado do mundo sobre os indivíduos ou um conteúdo que a atividade do artista traz mediado consigo”.

ironia” e também a “personalidade irônica mais notável”.⁸⁰ No período posterior a estas publicações, a ironia foi interpretada, de acordo com a perspectiva de Hegel, como postura inclinada ao aniquilamento de todo Conteúdo substancial, cuja consequência leva o indivíduo a negar a vida e o que há de verdadeiro. A essa interpretação da ironia opõe-se outra, que a considera de modo mais positivo, isto é, como um “momento especulativo” da dialética, cujo caráter apresenta um aspecto filosófico adequadamente representado pela ironia socrático-platônica. De acordo com Behler, o filósofo romântico toma tais interpretações como partes que se complementam em vez de se oporem. Se não como uma unidade, considera-as ao menos como manifestações inseparáveis da ironia.⁸¹

A tentativa de valorizar e incluir o sujeito produtor desse processo na obra criada era uma das reivindicações de Schlegel. Esta pretensão contrapunha-se à exigência de seguir determinadas regras de produção vigentes até então. Uma dessas regras, sustentada pela estética clássica francesa, estabelece que o conteúdo da obra deveria estar situado na esfera de cada gênero, regra esta que vale como critério para considerar uma obra como verdadeira ou não. Esclareça-se que a aplicação do termo “verdadeiro” identifica-se nesta concepção com o correto seguimento das regras. Embora Schlegel e Hegel se contraponham aos princípios normativos da estética francesa, neste ponto específico, a nosso ver, se situa e pode ser determinada uma discordância que paira sobre a concepção de ambos acerca dos princípios constitutivos da produção artística considerados ideais. Isso nos leva a suspeitar que Hegel, ao tratar da ironia em Schlegel, incorre numa confusão entre a concepção do processo criativo livre, tal como proposta por Schlegel, e o que ele próprio concebe como genialidade divina.

A “subjetividade absoluta” conceitualmente elaborada por Hegel está em total desacordo com a concepção romântica de sinfilosofia e simpoesia. Suzuki destaca que nesse posicionamento há dois aspectos negligenciados. Um deles é que “ter gênio (...) não constitui uma prerrogativa concedida a poucos”, mas “é o estado natural do homem”. O outro é que “a tendência da exteriorização contida na ironia apresenta apenas uma de suas faces, que nada é sem o seu reverso”.⁸² Junto a isso, a defesa da aproximação entre a ironia socrática e a romântica enfatiza a relevância do diálogo,

⁸⁰ *Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie*, p. 117.

⁸¹ *Idem*, 118.

⁸² *O gênio romântico*, p. 164.

aspecto que concede à concepção schlegeliana do termo a valorização não apenas do artista, mas também de seu leitor (ou interlocutor).

Diferenciando-se consideravelmente de Hegel no aspecto explanatório, Kierkegaard realiza uma investigação cuidadosa do termo – especialmente em sua relação com Sócrates – para, a partir disso, expor o que há de “errôneo” e “injustificado” na concepção do termo proposta por Schlegel. Além disso, Kierkegaard não se ocupa apenas em negar uma possível e verdadeira conexão entre as ironias socrática e romântica; ao contrário, analisa a ironia na relação do indivíduo com a sua realidade histórica e enquanto orientadora do artista no seu processo criativo. Acerca desse último aspecto, e em consonância com a perspectiva de Kierkegaard, Maria J. Binetti⁸³ afirma que, com a ironia, a inocência cede espaço para o processo de desmascaramento do mundo, incitando no indivíduo a descrença num suposto ideal de unidade. Como consequência disso, a ironia constituiria “a primeira forma de liberdade individual, liberdade que, enquanto realidade metafísica, determinará a orientação do pensamento e da prática subjetiva”.⁸⁴ E é a partir desta perspectiva que Sócrates é considerado o primeiro a introduzir o conceito de ironia no mundo.

Assim como Hegel, Kierkegaard vê na concepção de produção artística romântica a abertura para o domínio irrestrito da subjetividade, por meio da qual o indivíduo efetiva o aniquilamento da realidade na qual vive, como se verá a seguir. Contudo, Kierkegaard destaca a relevância de um tipo de manifestação da ironia, chamada por ele de “dominada”. Esta manifestação da ironia é vista por Kierkegaard como um instrumento que pode guiar o indivíduo, o artista, de acordo com uma determinação que lhe é externa. E embora a ironia tenha um fim em si mesmo, este fim responde a algo superior ao homem. E, para que isso se efetive adequadamente e à vida do indivíduo seja imputada alguma verdade, a ironia deve estar dominada. Quando isso ocorre, ela ajusta-se à realidade relacionando-se de modo distinto com o fenômeno: se por um lado não foca no que está além do fenômeno, por outro lado tampouco o venera.⁸⁵ Ao que parece, segundo esse ponto de vista, a ironia pode promover um equilíbrio na relação do indivíduo com a realidade efetiva.

Outro traço de grande relevância é o *viver poeticamente* – estado muito almejado pelos românticos –, que exige que o indivíduo não seja subtraído da realidade em que

⁸³ Binetti, Maria J. *El concepto kierkegaardiano de ironía*. ACTA PHILOSOPHICA, vol. 12, 2003, fasc. 02, pagg. 197-218.

⁸⁴ *Idem*, p. 199.

⁸⁵ *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, p. 278-279.

vive, e que sua atividade seja orientada por ela. Tal vivência é possível para qualquer indivíduo. Ainda de acordo com Kierkegaard, a adequada limitação só é possível na medida em que certas restrições determinem a atuação da ironia, pois este caráter lhe concerne a verdadeira validade. Visto que na atuação da ironia romântica ela não se deixa determinar externamente e, desta forma, não age como força que limita, modera, restringe, ela não alcança a verdade.⁸⁶

Tal qual Hegel, Kierkegaard parece condenar a base sobre a qual se sustenta o modo de produção artística do romantismo que tem como um de seus principais elementos a ironia. Daí cabe investigarmos se é possível evidenciar na argumentação de Kierkegaard a reafirmação da crítica hegeliana à concepção da ironia romântica defendida por Friedrich Schlegel. Almejando esse fim, consideraremos a perspectiva que vê na filosofia de Fichte elementos que compõem a redefinição do conceito de ironia de acordo com Schlegel, o modo como a ironia socrática é compreendida pelos críticos mencionados (especialmente por Kierkegaard), e até que ponto a defesa da relação entre a ironia romântica e a socrática é possível. Para isso, será de grande auxílio uma investigação acerca da concepção do termo proposta por Kierkegaard, em especial nos aspectos que a distanciam da ironia romântica.

2.2 Influência fichtiana na elaboração do conceito de ironia em Schlegel

Na introdução do livro *Cursos de estética I*, Hegel dedica uma pequena parte à ironia, sobretudo à concepção do termo em Schlegel. Nessa passagem são mencionados aspectos tanto da produção (analisados segundo critérios propostos por Schlegel) quanto da fruição da obra de arte. Em sua crítica àquele conceito, Hegel o identifica com o princípio da obra de arte, de acordo com o modo romântico de pensar a produção artística; além disso, faz uma breve consideração da fruição da obra de arte, cujo resultado insatisfatório tem como causa o seu princípio irônico. Para chegar à crítica do conceito, apresenta antes aspectos da filosofia de Fichte nos quais, como pensa, Schlegel encontrou o fundamento para a ironia romântica, na medida em que os princípios dessa filosofia foram aplicados à arte. Tal fundamento é a concepção de autoconsciência pura, isto é, o “Eu”.⁸⁷ Além de defender a ligação entre a concepção fichtiana de autoconsciência pura e o conceito de ironia em Schlegel, Hegel trata com

⁸⁶ *Idem*, p. 277.

⁸⁷ *Cursos de estética I*, p. 81.

especial ênfase do papel que a chamada genialidade divina desempenha no processo de produção artística.

Na exposição histórica do conceito de arte apresentada por Hegel, está inserida a definição de ironia desenvolvida por Schlegel, cuja dependência de certos princípios da filosofia fichtiana pode ser exposta nos seguintes termos: em primeiro lugar, como fundamento único de todo conhecimento, saber e razão, Fichte estabelece o eu “total e constantemente abstrato e formal”.⁸⁸ Subordinado ao princípio mencionado é afirmado que, por um lado, nele toda determinação, singularidade e conteúdo são negados; e, por outro, qualquer conteúdo que tenha validade para o eu é exclusivamente estabelecido por esse eu abstrato e formal. Por fim, este eu, anteriormente caracterizado como abstrato e formal, “é indivíduo vivo, atuante, e sua vida consiste em fazer sua individualidade para si e para os outros, em manifestar-se e tornar-se fenômeno”.⁸⁹ Tal princípio, considerado no âmbito da arte, revela um artista irônico que, em sua relação com algum conteúdo, toma-o apenas como mera *aparência*; ou seja, deste conteúdo é subtraído tudo o que há de sério. E esta seriedade não é possível justamente porque apenas ao formalismo do eu é atribuída validade: porquanto todo conteúdo que aparece à consciência não é absoluto e em si e para si, mas está sob poder do eu, pode ser destruído segundo a sua própria vontade. Ao que parece, como resultado da negligência do artista irônico diante de todo conteúdo dotado de seriedade, ocorre uma espécie de esvaziamento de seu valor. A razão disso é que a sua atividade está subordinada a um princípio que reconhece e legitima apenas o que interessa ao sujeito irônico, independente da natureza do conteúdo com o qual este indivíduo se relacione. De acordo com Hegel,

[n]o que diz respeito ao belo e à arte, isso adquire o sentido de viver como artista e de configurar sua vida *artisticamente*. No entanto, segundo esse princípio, eu vivo como artista quando todo o meu agir e manifestar em geral, na medida em que se refere a algum conteúdo, somente permanece para mim uma *aparência* e assume uma forma que está totalmente em meu poder. E assim, não há para mim verdadeira seriedade neste conteúdo e nem em sua manifestação e efetivação em geral.⁹⁰

Ao que parece, o principal aspecto da crítica hegeliana à ironia romântica está diretamente associado a uma suposta transferência de determinados princípios da filosofia de Fichte para a nova concepção de produção artística defendida por Schlegel. Esta produção seria orientada por um indivíduo genial que teria a sua disposição a

⁸⁸ *Idem*, p. 81.

⁸⁹ *Cursos de estética I*, p. 82.

⁹⁰ *Idem*, p. 82.

possibilidade de aniquilar, segundo o seu interesse, qualquer conteúdo substancial. Para Hegel, uma obra de arte feita por um sujeito irônico transpareceria em sua configuração a falta de caráter de seu artista. Isso acontece porque aquilo que é em si e para si substancialmente válido surge como o que é nulo. Já no que diz respeito às denominadas figuras cujas principais características oscilam entre a trivialidade e a ausência de conteúdo e postura – traços de uma obra de arte cujo fundamento é a ironia – aparecem destacadas.⁹¹ Considerar “o irônico como individualidade genial consiste na autoaniquilação do esplêndido, grandioso e primoroso”.⁹² O que Hegel chama de verdadeiro caráter (característica que ele reputa como ausente no sujeito irônico) requer dois traços constitutivos: um Conteúdo essencial em termos de fins e, junto a tais fins, a perseverança. Em sua crítica, ele afirma ainda que as produções artísticas orientadas por um princípio de subjetividade absoluta por si fazem sucumbir diante de seu interesse aquilo que para os homens é dotado de valor e dignidade. Evidencia-se, portanto, de acordo com o ponto de vista de Hegel, que o direito, a eticidade, o verdadeiro, não são tratados com seriedade, e que no elevado e melhor também nada há.⁹³ De acordo com Behler, é possível notar neste ponto de vista (como no de Kierkegaard) dois aspectos fundamentais que definem a ironia em Schlegel e que já podem, embora sem mencionar este filósofo, ser vistos em *A fenomenologia do espírito*. São eles: a arbitrariedade, caracterizada pela ausência de qualquer responsabilidade, e a subjetividade guiada por uma postura imoderada.⁹⁴

Assim, de acordo com Hegel, o conteúdo que é negado em decorrência de seu princípio inteiramente abstrato e formal na filosofia de Fichte reaparece na concepção de ironia romântica em Schlegel. Mas nesta todo conteúdo válido é-o apenas para este eu, isto é, a validade é atribuída exclusivamente ao formalismo do eu.⁹⁵ Daí resulta que, por estar preso a isso, nada (ou nada além do que é determinado pelo artista enquanto genialidade divina) pode ser considerado. Isso ocorre porque, de acordo com Hegel, o sujeito irônico destrói todo conteúdo substancial. O que existe agora, isto é, o conteúdo com o qual o irônico se relaciona e que foi criado por si mesmo, é destituído de valor; ou ainda, possui valor apenas para si, enquanto produto de sua própria atividade.

⁹¹ *Idem*, p. 84.

⁹² *Idem*, p. 83.

⁹³ *Idem*, p. 84.

⁹⁴ *Klassische Ironie, romantische Ironie, Tragische Ironie*, p. 112-113.

⁹⁵ *Cursos de estética I*, p.82.

Strohschneider-Kohrs considera que a crítica de Hegel vê a ironia de Schlegel de modo distorcido. As adjetivações negativas daquele filósofo se concentram num aspecto da produção artística: a “iliberalidade arbitrária”.⁹⁶ Todavia, ele parece não ponderar a exigência de uma postura prudente por parte do artista, como sugeriu Schlegel. Esta análise corrobora um dos fragmentos onde Schlegel trata da atividade artística. Nesta, a postura iliberal sinaliza um distanciamento do modo de produção declaradamente defendido por Schlegel. Proceder de maneira imoderada apenas revela um indivíduo que ignora a relevância de limitar-se a si mesmo e, embora reconheça que o estado de iliberalidade participa em algum momento da atividade artística, destaca igualmente a necessidade de combatê-lo. Esta postura, sugerida não apenas para o artista, mas para o indivíduo, representa, de acordo com Schlegel, “aquilo que há de primeiro e último, o mais necessário e o mais elevado”.⁹⁷ Ela é vista como essencial, pois na ausência da autolimitação o indivíduo tem a sua ação subordinada a limites impostos por algo externo a ele; e é-lhe atribuído o caráter elevado porque a autolimitação só pode ser aplicada “a si próprio nos pontos e lados em que se tem força infinita, autocriação e autoaniquilamento”.⁹⁸ Nas situações em que um limite não é autoimposto à ação, o indivíduo que atua é considerado um escravo. Este ponto de vista é defendido tanto por Schlegel quanto por Kierkegaard. O que os diferencia é a concepção da espécie de força que impele à limitação. Enquanto que para Schlegel escravo é aquele que, por não se limitar, é limitado pelo mundo, para Kierkegaard a ironia, devidamente guiada por algo maior que ela, se encontra dominada, e o *viver poeticamente* pode ser efetivado de modo apropriado.⁹⁹

Na obra *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, Kierkegaard trata a ironia schlegeliana como uma tentativa de transpor para a realidade histórica o que Fichte havia proposto apenas para o campo especulativo. Na reelaboração do conceito sugerida por Schlegel, parece haver a extrapolação das fronteiras estabelecidas por Fichte. Na segunda parte da obra mencionada, Kierkegaard faz referência ao Eu constituinte de Fichte, e assinala que é com base nesta ideia que Schlegel redefine o conceito de ironia. De acordo com ele, houve uma preocupação cada vez maior com a reflexão em torno de si mesma, isto é, intensificou-se a atividade do refletir sobre o refletir. Esse movimento provocou um distanciamento entre o pensamento e o conteúdo;

⁹⁶ *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, p. 216.

⁹⁷ *Lyceum* 37, KA, II, p. 151.

⁹⁸ *Lyceum* 37, KA, II, p. 151.

⁹⁹ *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, p. 277.

ou, ainda, promoveu o esvaziamento do conteúdo. Como consequência, o pensamento se afasta do caminho que lhe é adequado. Fichte foi quem libertou o pensamento dos limites impostos pela finitude, mas a infinitude de Fichte, deve-se ressaltar, encerra no âmbito da especulação toda a sua atividade. Para Kierkegaard, “com Fichte, o pensamento se torna infinitizado, a subjetividade se torna a negatividade infinita, absoluta, a tensão e a aspiração infinitas”;¹⁰⁰ esta infinitização do pensamento é caracterizada pela negatividade. Toda a ação que ela executa se limita à sua potência sem, todavia, aplicá-la a algo; pois, por ser negativa, permanece sempre no campo das possibilidades e não da efetividade. Embora tenha a capacidade de atuar para além desse âmbito, falta-lhe o conteúdo para isso – e este é o limite de sua atividade. A carência de conteúdo inviabiliza a “plenitude e a verdade”¹⁰¹ tanto da subjetividade, quanto do pensamento.

O processo em que se chega ao Eu constituinte é iniciado com a fixação da identidade abstrata do Eu-Eu dada apenas no reino idealista, isto é, sem relação com a realidade. Depois de alcançar o início absoluto, a partir do qual há a pretensão de construir o mundo, o eu se torna o constituinte e neste mundo permanece. Este eu pode ser compreendido como uma força infinita sem, contudo, ser capaz de operar, pois não existe algo ao qual ela possa ser aplicada. De acordo com Kierkegaard, Fichte infinitiza o eu, e com ele a subjetividade se torna negatividade infinita. Mas embora esse movimento de tornar o eu infinito sugerido por Fichte seja considerado, deve-se também levar em conta que possui um caráter negativo; isto é, que, a partir dessa consideração, nada decretou acerca da verdade das coisas.

Em traços gerais, esta é a exposição feita por Kierkegaard do princípio fichtiano baseado numa subjetividade que tem validade constitutiva e reina como único onipotente.¹⁰² Negar a subjetividade conduz o indivíduo a outra esfera que não aquela caracterizada pela ausência de conteúdo. Neste contexto, cabe ressaltar a distinção entre a realidade efetiva ou histórica e a realidade metafísica.

Kierkegaard afirma que, a partir desta concepção, Schlegel promove uma transferência do âmbito metafísico para operar no nível do mundo. Em consequência dessa transferência, surgem duas dificuldades: (1) o Eu empírico e finito foi confundido com o Eu eterno e (2) a realidade metafísica foi confundida com a realidade histórica;

¹⁰⁰ *Idem*, p. 236.

¹⁰¹ *Idem*, p. 236.

¹⁰² *Idem*, p. 236-237.

isto é, as fronteiras que demarcavam o limite entre o ponto de vista metafísico e o da realidade foram desconsiderados. Neste ponto começa a se delinear a crítica de Kierkegaard à conexão feita por Schlegel entre ironias romântica e socrática. Enquanto que com a socrática o que é negado é um momento da realidade, com a ironia proposta por Schlegel o eu produz sua própria realidade e a coloca no lugar da realidade histórica. Neste caso, surge uma subjetividade exaltada, denominada por Kierkegaard de “segunda potência da subjetividade”.¹⁰³ A partir daí, sugere-se que em consequência deste modo de conceber a ironia, nada podia subsistir ou ser estabelecido, isto é, ela se caracteriza como uma força capaz de tudo destruir ou criar e subordinada apenas a si mesma. Este sujeito irônico vive como se estivesse imerso num sonho, visto que tal modo de manifestação da ironia é destituído de conteúdo. Consequência disso é ser esse sujeito, por intermédio da reflexão abstrata, guiado em direção a uma infinitude negativa. Situada na esfera estética, a ironia romântica provoca a reduplicação infinita de “um eu fantástico e irreal, dispersado por uma infinitude de possibilidades abstratas”.¹⁰⁴ A partir desta consideração, é possível opor a ironia romântica à socrática, pois esta,¹⁰⁵ por intermédio de Sócrates, potencializa o eu “para o real” e isso leva Kierkegaard a considerar, de acordo com a autora, que o ateniense foi “um moralista em caráter, que soube apartar sua energia interior de toda divagação fantástica, para exercer uma ação efetiva”.¹⁰⁶

A crítica é característica daquela época e, por meio dela e desmedidamente, de acordo com Kierkegaard, Schlegel teve como principal alvo a realidade. Acontece que a realidade efetiva apresenta dois modos complementares de se relacionar com o sujeito: (1) a realidade como *um dom* e (2) a realidade como *uma tarefa*.¹⁰⁷ O primeiro modo sinaliza a existência de um passado com o qual o indivíduo está conectado; sugere-se que haja o reconhecimento de sua existência por parte do indivíduo. Quando se trata do sujeito irônico, todavia, a existência de um passado não é considerada. De acordo com Kierkegaard, isto é o resultado da confusão feita entre o eu temporal e o eterno: por não existir passado algum para este, o mesmo ocorre, conseqüentemente, com aquele. Há, na contramão, a vontade da ironia de possuir um passado, e este precisa estar de acordo com a livre atuação do sujeito irônico. Em razão disso, o irônico, de acordo com a

¹⁰³ *Idem*, p. 238.

¹⁰⁴ *El concepto kierkegaardiano de ironía*, p. 208.

¹⁰⁵ De acordo com Binetti, essa consideração pode ser encontrada nas obras mais tardias de Kierkegaard.

¹⁰⁶ *El concepto kierkegaardiano de ironía*, p. 209.

¹⁰⁷ *O conceito de ironia consatantemente referido a Sócrates*, p. 238.

perspectiva romântica, escolheu uma parte da história que tivesse de acordo com os seus interesses: a parte mística, com as suas sagas e aventuras.

Numa época que não pode ser reconstruída, de acordo com Kierkegaard, Schlegel busca as suas principais referências, orientado por temas que envolvem cavaleiros e romances. Já aquilo que o filósofo dinamarquês denomina de “a história propriamente dita, onde o verdadeiro indivíduo tem sua liberdade positiva”, é, segundo ele, inteiramente negligenciada por Schlegel. Ao que parece, Kierkegaard atribui à ironia, segundo o modo como Schlegel a conceituou, a intenção de transformar toda a história em “mito-poesia-lenda-aventura”¹⁰⁸ e, ademais, afirma que nenhum período histórico específico tinha para ela validade enquanto um momento da história universal, e que o mesmo acontecia no que diz respeito aos diversos domínios teóricos. Acerca disso, diz Kierkegaard que:

A ironia se evadira da questão metafísica sobre a relação da ideia com a realidade, mas a realidade metafísica sobrepaira ao tempo, e assim era impossível à realidade cobiçada pela ironia ser dada no tempo. É esta conduta que só julga e condena, que Hegel combate principalmente em Friedrich Schlegel.¹⁰⁹

Quanto ao segundo modo (i.e., da realidade como *tarefa*), nota-se um conflito entre a ironia e a realidade. Esta é definida por Kierkegaard também como “*uma tarefa que quer ser realizada*”,¹¹⁰ mas tal intento esbarra na superação da realidade efetiva pelo indivíduo irônico. Acontece que, ao superá-la, a ironia nada põe em seu lugar e, portanto, não está conectada a algo superior e maior que ela, sujeitando-se apenas a seus próprios planos. A razão para isso é dada por sua livre atividade, isto é, pelo poder que possui de criar ou destruir algo; ademais, Kierkegaard ressalta que, como não há um passado para o irônico, dissolvem-se os laços de responsabilidade que poderiam mantê-lo conectado a algo. O dom não deve ser considerado apenas para uso pessoal; antes sim, é necessário que seja guiado por uma postura responsável. O indivíduo que leva em conta o presente em que vive percebe-se integrado a um contexto mais amplo, e assume a sua tarefa. Com isso, ponderar a história possibilitaria a efetivação de certa liberdade positiva.¹¹¹

Para Kierkegaard, a ideia é algo concreto; e sua efetivação se dá enquanto realidade histórica. Esta é constituída por elos particulares que, como momentos, têm a

¹⁰⁸ *Idem*, p. 239-240.

¹⁰⁹ *Idem*, p. 240.

¹¹⁰ *Idem*, p. 241.

¹¹¹ Frazier, Brad. *Kierkegaard ante los problemas de la pura ironía*. Traducción: Jennifer Hincapié Sánchez. Praxis Filosófica, n° 24, Cali, Jan./Jun. 2007.

sua validade. Acontece que essa realidade relativa não é reconhecida pela ironia. Para ela, a realidade histórica oscila entre dois extremos: ou é considerada como totalmente destituída de validade, ou como possuidora de uma validade absoluta, visto que, para ela, a produção ou a destruição do que há no mundo está inteiramente subordinada à sua deliberação. A realidade da ironia é considerada apenas como possibilidade. Tanto no plano prático quanto no teórico, a ironia goza de uma liberdade irrestrita, baseada numa relação que não reconhece limites ou vínculo algum.

Uma das maiores exigências da ironia, segundo Kierkegaard, é a busca pelo *viver poeticamente*. E viver desta forma exige que a atividade e a vida do sujeito irônico sejam guiadas por uma ação livre e orientada exclusivamente pelos seus próprios interesses. Há, todavia, uma distinção proposta por ele no que diz respeito aos pontos de vista do que significa esse viver poeticamente: de um lado, situa a perspectiva da ironia proposta por Schlegel e, de outro, a perspectiva de “qualquer homem sensato”.¹¹² De acordo com este grupo, ao que parece, este modo de viver pode ser compreendido como uma força que auxilia o divino no homem, cujo objetivo é estimular o desenvolvimento harmônico de sua individualidade em direção ao que ele denomina de “figura plástica completa em si mesma”.¹¹³ Já o *viver poeticamente* da ironia de Schlegel, é compreendido como um leque de possibilidades diante do qual ela nada escolhe, mas deixa a escolha sob responsabilidade do destino ou do acaso. Ao deparar-se com tantas possibilidades sem, todavia, deixar que uma delas seja definitivamente determinante, o irônico permanece apenas no âmbito do que pode acontecer, de modo algum no que suas escolhas tornam reais. Esta configuração do possível, mas irrealizável, caracteriza adequadamente o *viver poeticamente*, de acordo com a ironia proposta por Schlegel. Ademais, reflete também uma vida descontínua e, como consequência, o sujeito irônico se encontra inteiramente submetido ao seu estado de ânimo,¹¹⁴ que varia e também determina o papel a ser encenado por ele. Ao contrário do sugerido pelo indivíduo irônico – iludido com a ideia de que é livre –, Kierkegaard o vê como subordinado à “lei terrível da ironia do mundo e fica pensando sob *a mais assustadora escravidão*”.¹¹⁵ Um forte conflito se evidencia entre esses modos de *viver poeticamente*; ou, ainda, em como a existência do sujeito se manifesta nesses diferentes modos. É importante não perder de vista que, para Kierkegaard, o caminho encontrado pelos românticos para retratar a vida

¹¹² *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, p. 242.

¹¹³ *Idem*, p. 242.

¹¹⁴ *Idem*, p. 245.

¹¹⁵ *Idem*, p. 246.

não possui legitimidade alguma, pois, para isso, é necessário que a vida seja compreendida, ou, ainda, efetivamente vivida¹¹⁶ e, como já destacado, o sujeito irônico encontra-se limitado por sua idealização. Assim, o modo de viver denominado pelos românticos irônicos de “poético” não passaria de uma licença poética levada ao extremo, que os conduz, no fim, a esquivarem-se de qualquer relação com a comunidade ou, o que parece mais grave, com Deus.¹¹⁷

Kierkegaard parece identificar aquele *viver poeticamente* a algo externo ao homem, servindo como força que auxilia na efetivação de uma individualidade harmônica; mas, ao contrário, Schlegel propõe que a busca do artista ocorra no seu próprio interior. A partir da sinalização desses dois lados, Kierkegaard chama ainda a atenção para a distinção entre o criar-se a si mesmo poeticamente e o deixar-se criar poeticamente. Para o indivíduo que se deixa criar poeticamente, é necessário um movimento de adequação a um determinado contexto que o torna parte de um todo e faz com que a sua atividade tenha sentido. Ele busca o traço original que há nele e, a partir das determinações por ele colocadas, delinea-se o limite dentro do qual a atividade poética deve se realizar. Circunscrito neste campo, sua atividade pode ser exercida livremente. Numa abordagem feita posteriormente ao livro *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, Kierkegaard considera a ironia em relação com a ética. Segundo essa perspectiva, abre-se a possibilidade de o sujeito irônico ser visto como um esteta, mas a sua atividade deve ser orientada por uma exigência absoluta¹¹⁸ (como evidenciada na ironia socrática), e não por determinação de uma subjetividade exacerbada.

No caso do irônico, na qualidade daquele que cria a si mesmo poeticamente, ele não busca ajustar-se à realidade que o cerca. Ao contrário, é o meio que precisa tornar-se adequado a ele, isto é, ele não se limita a criar a si mesmo poeticamente, mas promove um movimento de poetização do mundo circundante.¹¹⁹ Assim, a crítica à concepção de ironia proposta por Schlegel recai sobre seu esteticismo exacerbado, na crença desmedida que o sujeito irônico possui acerca de seu poder de criar a si mesmo,

¹¹⁶ Rossetti, Gabriel Guedes. Como narrar o que se passa na interioridade? Ou Kierkegaard e o problema da comunicação indireta. *Revista Filosofia Capital*, vol. 6, 2011 – Edição especial Dossiê Søren Aabye Kierkegaard, p. 126-127.

¹¹⁷ *Kierkegaard ante los problemas de la pura ironía*.

¹¹⁸ *El concepto kierkegaardiano de ironía*, p. 210.

¹¹⁹ *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, p. 244.

abdicando e desprezando qualquer auxílio exterior a si,¹²⁰ supervalorizando, desta forma, a subjetividade humana. Por esta razão, o irônico e a realidade estão em constante conflito. Para o irônico, o que subsiste da realidade tem apenas validade poética. Em consequência disso, a moral e a vida ética, como constituintes da realidade, também são suspensos por ele. Neste contexto, a realidade é assim considerada porque se trata do Eu eterno e a ele nenhuma realidade se apresenta adequada.

2.3 Conceção de ironia socrática e a sua relação com a ironia romântica

É comum que o termo ironia seja associado a Sócrates. O reconhecimento desta vinculação, todavia, como afirma Kierkegaard, não é suficiente para a compreensão de seu conceito. Kierkegaard, na tentativa de constituir a figura de Sócrates e investigar aquilo que denomina de *ponto de vista* de Sócrates, propõe-se a considerar três importantes testemunhos: Platão, Aristófanes e Xenofonte. Dentre as concepções que se ocupam em descrevê-lo, algumas vão além do aspecto exterior da figura socrática e chegam a “uma concepção daquela infinitude que é incomensurável com os múltiplos acontecimentos de sua vida”.¹²¹ Dos antigos mencionados, Platão e Aristófanes são exemplos deste movimento que vai além das aparências. No caso de Xenofonte, tal movimento é limitado, pois ele não se desprende da esfera imediata da vida. Entendê-lo exige que a atenção esteja voltada para este aparente conflito entre interior e exterior. Acerca da figura de Sócrates, Kierkegaard considerava que

Ele pertencia àquela espécie de homens diante dos quais ninguém pode dar-se por satisfeito somente com o exterior como tal. O exterior indicava constantemente algo de diferente e de oposto. Não se dava com ele o caso daquele filósofo que, ao explicar suas intuições, seu discurso era a própria presença da ideia. Muito pelo contrário: o que Sócrates dizia significava algo de diferente.¹²²

Na exposição kierkegaardiana acerca da figura de Sócrates conforme o testemunho de Platão, a discussão sobre a relação entre forma e conteúdo também é abordada. Esta questão está conectada a uma discussão que, segundo Kierkegaard, já estava presente na literatura platônica, a saber, “a relação entre o Sócrates real e o poético”,¹²³ e também na divisão dos Diálogos de Platão proposta por Diógenes Laércio, a saber, entre dramáticos e narrativos. Esta divisão sugere que os diálogos

¹²⁰ *Como narrar o que se passa na interioridade? Ou Kierkegaard e o problema da comunicação indireta*, p. 126.

¹²¹ *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, p. 27.

¹²² *Idem*, p. 25.

¹²³ *Idem*, p. 39.

narrativos visam a se aproximar de uma compreensão histórica de Sócrates, ao passo que os diálogos dramáticos abordam uma concepção de liberdade poética em Platão na construção da figura socrática. Ao que parece, Kierkegaard hesita em optar definitivamente por esta divisão, isto é, ele questiona se o elemento histórico presente na forma apenas tem relação com os aspectos puramente teatrais e, além disso, “se o contraste com os diálogos dramáticos consiste em que nestes últimos o elemento dramático é livre invenção poética de Platão”.¹²⁴ Ainda neste âmbito da discussão, Kierkegaard também indaga sobre o que há de essencial nesses dois tipos de diálogos, ou seja, se é possível afirmar que o primeiro restringe-se ao que o próprio Sócrates pensava, ao passo que o conteúdo, característico dos diálogos dramáticos, diz respeito a uma criação da atividade poética de Platão, sem necessariamente estar de acordo com o pensamento socrático. Daí emerge uma dúvida apresentada por Kierkegaard sobre o conteúdo que pertence a Sócrates e o conteúdo que pertence a Platão;¹²⁵ aspecto este que, de acordo com ele, é desconsiderado por Hegel.

Kierkegaard traz à discussão o *método* utilizado por Platão e, enquanto forma predominante nele, destaca o caráter intencional do uso do *diálogo*. O método de investigação socrática, por meio de diálogos, parte de investigações sobre a vida cotidiana, e suas indagações consistem em “simplificar as múltiplas combinações da vida, reconduzindo-as a uma abreviatura cada vez mais abstrata”.¹²⁶ Isto ocorre por meio da conversação. Este modo caracteristicamente socrático distingue-se do mero “falar”. A principal distinção entre esses dois modos de comunicação é que, enquanto a conversação é assinalada por uma constante alternância entre pergunta e resposta, o falar “vê como objeto de pura veneração a própria expressão, desligada de sua relação com a ideia”.¹²⁷

Em Platão, como afirma Kierkegaard, o ato de perguntar tem implicações de grande relevância – tanto na relação entre o sujeito que indaga com o objeto indagado, quanto na relação do sujeito com o outro sujeito. A primeira visa à liberdade plena de toda conexão finita estabelecida entre o sujeito e o fenômeno. Kierkegaard sugere que a pergunta revela a ignorância por parte daquele que indaga, e que o tipo de relação

¹²⁴ *Idem*, p. 39.

¹²⁵ Embora reconheçamos a influência da filosofia de Platão para a compreensão de Sócrates, não nos ocuparemos com ela. A análise desta parte da dissertação limitar-se-á a considerar alguns aspectos da filosofia platônica, de acordo com a obra *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, de Kierkegaard.

¹²⁶ *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, p. 40.

¹²⁷ *Idem*, p. 40.

estabelecida entre eles é de franca receptividade; ademais, menciona a qualidade da indagação e conclui que a “verdadeira relação consiste portanto entre interrogar, isto é, perguntar exaustivamente, e responder exaustivamente”.¹²⁸ A segunda refere-se à relação entre os sujeitos da conversação e, nela, o objeto (também denominado de “divergência a ser ajustada”) incita, por meio da alternância entre pergunta e resposta, o desenvolvimento do pensamento.¹²⁹ Esta relação, todavia, carece de unidade – traço que retira dela o caráter dialético –, e a sua ausência advém de um ciclo que não se fecha; pois, lançada uma pergunta, abre-se espaço para uma resposta; e esta, por sua vez, inicia o mesmo movimento. Como elemento característico da pergunta, Kierkegaard lhe atribui uma *intenção*, a qual pode se apresentar de dois modos: quando o método utilizado é denominado “*especulativo*”, trata-se de uma pergunta que visa à obtenção de uma resposta cujo conteúdo satisfaça o interesse e, neste caso caracterizado pela plenitude, é “profunda e cheia de significação”.¹³⁰ O outro método, comum na prática socrática, é denominado “*irônico*”, no qual o interesse está não em alcançar uma resposta; mas em, por meio da pergunta, “exaurir o conteúdo aparente, deixando assim atrás de si um vazio”.¹³¹ No método socrático, Kierkegaard aponta uma ironia que não permite que nada permaneça e, desta forma, força ao reconhecimento da ignorância. No procedimento socrático de indagar, a pergunta que objetiva a obtenção de alguma resposta definitiva não é o que anima Sócrates: a ironia é o motor que alimenta a continuidade e o aprofundamento sem, todavia, estimular uma resposta conclusiva. Assim, a postura do filósofo grego não deve ser limitada ao mero perguntar; antes sim, é necessário considerar que o seu modo de atuar “radicaliza a atitude interrogativa para deslocar infinitamente a resposta e com ela a *visão* de uma essência determinada”.¹³² Não há pretensão alguma à plenitude.

Assim como Platão, Aristófanes faz de Sócrates uma descrição ideal. Mas o elemento que se evidencia na perspectiva de Aristófanes é o cômico: este se apresenta como uma parte intrínseca do sério e constitui uma das facetas de Sócrates. De acordo com Kierkegaard, “Platão e Aristófanes têm, então, isso em comum: suas exposições são *ideais*; mas em relação inversa, recíproca, pois Platão tem a idealidade *trágica* e

¹²⁸ *Idem*, p. 41.

¹²⁹ *Idem*, p. 41.

¹³⁰ *Idem*, p. 42.

¹³¹ *Idem*, p. 42.

¹³² González, Dário. *La hermenéutica de la ironía: visibilidad y discursividad em la interpretación kierkegaardiana de Sócrates*. Revista Portuguesa de Filosofia, Vol. 64, No. 2-4, 2009, p. 971-979.

Aristófanes a *cômica*".¹³³ E caso se considere que o princípio constitutivo da vida de Sócrates é a ironia, também deverá ser reconhecido que ela se caracteriza muito mais por traços cômicos do que aquela cujo princípio é a *subjetividade*. Um aspecto distinto relevante entre esses dois princípios é o que eles oferecem. Enquanto que do princípio subjetivo se pode dizer que proporciona algo, o princípio irônico revela uma perspectiva negativa; isto é, ao contrário da subjetiva, não oferece nada.

Em contraposição à antiga cultura grega, a ironia se apresentava como uma nova perspectiva. Em sua obra *As nuvens*, Aristófanes, por meio da figura de Sócrates, exemplifica o princípio irônico. Neste caso, Kierkegaard considera o intento bem sucedido, pois a obra foi construída à maneira cômica. Assim, cabe nesta parte do texto uma breve apresentação da obra de Aristófanes. A peça é iniciada com as lamentações de Estrepsíades, camponês que possui muitas dívidas, sendo que parte delas foi adquirida pelo filho, Fidípides, por causa de sua paixão por cavalos. O pai não pretende saldar o que deve e, para isso, sugere que o filho lhe obedeça e vá aprender a se aconselhar junto às almas sábias no "pensatório". Este era representado por uma casa paupérrima. Lá, segundo Estrepsíades, os homens – dentre eles, Sócrates – davam lições de como obter vantagem com discursos tanto nas causas justas quanto nas injustas. Fidípides deixa transparecer o seu espanto diante da proposta do pai, e define os homens que frequentam o pensatório como "vigaristas, descalços e brancosos"¹³⁴, incluindo Sócrates neste grupo. Diante da recusa do filho, Estrepsíades se vê obrigado a ir pedir conselhos pessoalmente aos homens do pensatório. Diante do fracasso de Estrepsíades em sua tentativa de se tornar aprendiz, Fidípides acaba por acatar o pedido do pai e ingressa no pensatório. O desdobramento dos ensinamentos que Fidípides recebeu vai além do que foi pretendido pelo pai, (isto é, de não pagar as dívidas); e, de acordo com Kierkegaard, para isto valera-se do "engenhoso perguntar e responder".¹³⁵

Como dito anteriormente, o princípio que parece permear a obra, de acordo com Kierkegaard, não é o da subjetividade, mas aquele exclusivamente negativo, ou seja, o refletido na postura de Sócrates em *As nuvens*, o que revela a ironia. Nesta obra, de

¹³³ O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates, p. 109.

¹³⁴ Aristófanes. *As nuvens; Só para mulheres; Um Deus chamado dinheiro*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 2º Ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000, p. 18.

¹³⁵ O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates, p. 117.

acordo com o princípio irônico, Kierkegaard reconhece uma dialética. Todavia, contrapõe-na à dialética platônica e denomina-a de dialética “meramente negativa”. Para melhor elucidar este ponto de vista, Kierkegaard se concentra na investigação de alguns elementos que constituem a obra de Aristófanes: são eles o coro (representante da substância ética), as nuvens (associadas ao pensamento de Sócrates) e os personagens. Ao tratar do coro, Kierkegaard se vale da interpretação de Roetscher,¹³⁶ que defende o seu caráter consciente frente a próprio papel simbólico na peça e que, segundo as palavras de Kierkegaard, “a cada instante está pronto para pular fora deste esconderijo”. No que diz respeito às “nuvens”, de acordo com a análise de Kierkegaard, o nome dado ao título da obra representa o que é descrito no interior do pensatório e a ironia de Aristófanes pode ser evidenciada na invocação às nuvens, feita por Sócrates, na ocasião em que Estrepsíades será instruído segundo os ensinamentos dos homens de lá. Para Kierkegaard, elas simbolizam o interior vazio de Sócrates,¹³⁷ ou seja:

as nuvens denotam, pois, de maneira excelente, o movimento do pensar carente de todo e qualquer ponto firme, que em contínuo ondular, sem ponto de apoio e sem lei imanente do movimento, configura-se de todas as maneiras possíveis com a mesma inconstância desregrada das nuvens.¹³⁸

Como traço de seu caráter inconstante, elas podem assumir qualquer forma sem, todavia, fixar-se em nenhuma, visto que as formas assumidas não passam de possibilidades destituídas de qualquer conteúdo. A ideia socrática é ilustrada pelo que resta depois que se dissolvem as distintas formas das nuvens. As figuras formadas pelas nuvens, segundo Kierkegaard, nada são além de formas acidentais; e, consciente disso, Sócrates sabia que o essencial estava além do que podia ser visto. A tentativa de apresentar uma nova ordem no lugar da antiga cultura grega é evidenciada, segundo Kierkegaard, no coro. Analisando a figura de Sócrates, Kierkegaard caracteriza o ponto de vista socrático como totalmente isolado, pois o seu exercício de aprofundar-se em si mesmo tem uma significação que não é acessível aos que o cercam.¹³⁹ Kierkegaard se concentra, em ordem de importância, nos seguintes aspectos da figura de Sócrates: (1) como *personalidade*, (2) como *dialético* (qualidade fundamental em seu método de ensinamento) e (3) como representante de um ponto de vista determinado.

A defesa da não identificação de Sócrates com os sofistas na obra de Aristófanes é de grande importância, pois apresenta uma distinção entre o sofista e o irônico –

¹³⁶ Heinrich Theodor Roetscher (1803 – 1871) foi um teórico e crítico de teatro. Autor da obra *Aristophanes und sein Zeitalter*, cuja análise foi feita à luz da filosofia hegeliana.

¹³⁷ *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, p. 112.

¹³⁸ *Idem*, p. 119.

¹³⁹ *Idem*, p. 115.

considerando que o ponto de vista de Sócrates é identificado com o irônico por Kierkegaard. Um dos traços que os diferencia é o do gênero em contraposição ao da *personalidade*: enquanto o sofista é determinado por fazer parte de uma espécie, o irônico, a determinação do irônico, se dá pela *personalidade*. Se o sofista tem sempre uma finalidade diante de si e se mobiliza para alcançá-la, o irônico, ao contrário, “a cada momento individual reconduz aquilo para si mesmo; mas este reconduzir a este refluxo produzido assim é justamente a determinação da personalidade”.¹⁴⁰ De acordo com Maria J. Binetti, a ironia não tem uma intenção; ou melhor, sua intenção lhe é imanente, metafísica. Faz parte de sua natureza a autointencionalidade, possível em decorrência da idealidade existente nela mesma e cuja descoberta é possibilitada pela subjetividade nascente. Tal descoberta incita um choque entre o sujeito irônico e a existência factual, provocando, em consequência disso, seu desvanecimento. Com isso é possível evidenciar a constituição de uma subjetividade egoísta e, com exceção de uma ideia abstrata, é destituída de qualquer conteúdo. A ideia abstrata – único conteúdo da subjetividade irônica – oferece ao indivíduo as condições necessárias para “destruir aprioristicamente o conjunto da existência dada em sentido imediato, e pôr em seu lugar o vazio de um mundo carente de sentido”.¹⁴¹

Quando Sócrates é descrito na peça, os traços cômicos de uma aparência pouco favorecida pela natureza não deve ser o foco da atenção, caso a intenção seja apreender quem foi Sócrates; pois, de acordo com Kierkegaard, a pretensão de Aristófanes era expôr uma ideia. A perspectiva de Sócrates era vista por Aristófanes como contrária à cultura grega antiga; como detentor de um princípio que a negava. De qualquer modo, é importante ressaltar que a dialética socrática é apenas intelectual (caso não se queira, como destaca Kierkegaard, atribuir a Sócrates a responsabilidade de ter influenciado mal a juventude grega); ou, de acordo com Kierkegaard, “abstratamente intelectual”.¹⁴² Em *As nuvens*, Aristófanes atribui a Sócrates um caráter intelectual neutro. O modo como o comediante grego descrevia a dialética socrática revela uma oscilação entre extremos alternando entre refletir profundamente sobre questões de todo irrelevantes e atingir objetivos nobres – embora os abandonasse antes de alcançá-los. E, de certo modo, malgrado ainda conectado ao mundo, Sócrates se relaciona com ele como se o observasse de cima, à distância.

¹⁴⁰ *Idem*, p. 120.

¹⁴¹ *El concepto kierkegaardiano de ironía*, p. 199.

¹⁴² *Idem*, p. 121.

Parte da exposição de Kierkegaard direcionada a Sócrates concede espaço à perspectiva de Hegel acerca do filósofo grego. Na contramão do esforço de Kierkegaard em delinear claramente o que separa o pensamento de Platão do de Sócrates em algumas obras daquele, Hegel parece negligenciar, de acordo com Kierkegaard, a relevância desta distinção. Um dos reflexos mais negativos desta perspectiva é a dificuldade de uma exposição da totalidade do que se trata; ou seja, aspectos soltos, parciais, reclamam o estatuto de absolutos. Outro aspecto relevante evidenciado por Kierkegaard nas exposições de Hegel sobre o filósofo grego é a associação feita entre Sócrates e o estabelecimento da moral, ou, como é destacado, Sócrates visto como o “*fundador da moral*”.¹⁴³ E esta caracterização não entra em conflito com a consideração de que o *ponto de vista* de Sócrates pode ser o da ironia. O indivíduo moral assemelha-se àquele cuja liberdade é caracterizada como negativa. O aspecto livre representa a ausência de relações, e considera-se que seja uma liberdade negativa porque não se depara com limitações impostas por outras coisas. Desta forma, o ser negativamente livre tem um leque de possibilidades diante do qual lhe é dada a liberdade de optar por algo, seja bom ou mau, visto que a determinação não parte do objeto, mas sim da deliberação do sujeito. Este aspecto negativo pode ser atribuído à atividade de Sócrates na medida em que ele, diferenciando-se dos sofistas, busca a universalização da subjetividade. Com isso, a ação do indivíduo deveria ser conscientemente orientada. Ao que parece, de acordo com Kierkegaard, as várias lacunas presentes na concepção hegeliana acerca de Sócrates trazem dificuldades para a tentativa do filósofo alemão em apresentar Sócrates como o fundador da moral; e na “*ideia do bem*” atribuída a Sócrates transparece a ausência de precisão ao caracterizar a sua atividade, a sua vida.¹⁴⁴ A postura de Sócrates evidencia o seu esforço de atingir o bem. As suas tentativas, todavia, não o levaram a alcançá-lo definitivamente. Mas, neste ponto, faz-se necessário destacar a relevância de seu método ao buscar induzir as pessoas e a si mesmo em direção ao bem. A vida de Sócrates revela um movimento que constantemente se inclina a alcançá-lo; e, ainda de acordo com Kierkegaard,

[a]ssim como Caronte transportava as pessoas da plenitude da vida para a terra sombria do submundo, assim como este, para não sobrecarregar sua leve embarcação, fazia os viajantes se despirem de todas as determinações múltiplas da vida concreta (...) de modo que só restava o homem puro e simples, do mesmo modo também Sócrates atravessava os indivíduos da realidade para a

¹⁴³ *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, p. 174.

¹⁴⁴ *Idem*, p. 178.

idealidade, e o infinito da idealidade, como negatividade infinita, era o nada, onde ele fazia desaparecer toda a multiplicidade na realidade.¹⁴⁵

Partindo da consideração de que a ironia é uma determinação da subjetividade, há necessidade de seu conceito apresentar dois modos de manifestações. Ambos receberam o mesmo nome: a primeira manifestação da subjetividade está intimamente conectada a Sócrates, e refere-se ao aparecimento do conceito na história. A sua aparição causou tal impacto na realidade histórica que houve a superação do antigo e se abriu espaço para o novo. Após esta, uma nova manifestação da subjetividade se apresenta, mas de modo novo. A manifestação mais recente exige que a subjetividade apresente uma forma mais aperfeiçoada que a anterior, e reclama a existência de “*uma segunda potência da subjetividade*”. Ela atinge o seu auge, de acordo com Kierkegaard, com as perspectivas que vieram depois de Fichte. Esse último modo de manifestação da subjetividade, que assume a ironia como seu ponto de vista, tem clara consciência do que é assumido. Ao contrapor a aparição desses dois tipos de ironia, a socrática e a pós-fichtiana, especialmente a de Schlegel, Kierkegaard condena a segunda, chamando-a de injustificada e dizendo que, por esta razão, deve ser superada, ao passo que a socrática não precisa ser combatida.¹⁴⁶

Assim como Kierkegaard, Schlegel ocupa-se com a ironia socrática e dirige-lhe especial atenção, pois percebe-a enquanto manifestação superior da ironia. Embora Kierkegaard negue à concepção schlegeliana do conceito a pretensão da nova definição do termo apresentar aspectos também presentes na ironia socrática, é possível notar profundas semelhanças entre elas – até mesmo quando se parte da análise feita por Kierkegaard da ironia socrática. A exigência da ironia em diálogos filosóficos aponta para dois aspectos de grande relevância para a compreensão do conceito, de acordo com a perspectiva de Schlegel: um, claramente afirmado por ele, de que “a filosofia é a verdadeira pátria da ironia”¹⁴⁷ – bem exemplificado pela postura irônica de Sócrates –; e o outro, representado pelo diálogo, seja por meio da oralidade ou da escrita, com especial ênfase na relevância da urbanidade. Este tipo de ironia – a socrática – está muito mais próxima daquela proposta por Schlegel; e, embora se defenda veementemente o caráter demasiado imoderado e centrado em si mesmo do indivíduo irônico pós-fichtiano, Schlegel, em seus fragmentos, parece exigir a necessidade de considerar a importância do outro no processo criativo. De acordo com Suzuki,

¹⁴⁵ *Idem*, p. 179.

¹⁴⁶ *Idem*, p. 212-213.

¹⁴⁷ *Lyceum* 42, KA, II, p. 152.

Construindo a universalidade desde um ideal que é só seu, que é sua mitologia particular, o homem isolado não tem capacidade de desenvolver sozinho sua inteira humanidade, porque forças mágicas permanecem ocultas para ele e somente despertam com o estímulo daquilo que vê ser engendrado em outros indivíduos.¹⁴⁸

Defender um modo de produção artística que seja orientado por certas regras também era uma exigência. A crítica de Schlegel não parece estar voltada para a total desconsideração das regras; antes sim, especialmente, para reorientar a concepção acerca de sua origem. A partir da estética alemã do século XVIII, a tendência geral é considerar que as regras são concebidas pelo indivíduo que cria. O que se configura é uma mudança de perspectiva. Não há um dever de produzir de certo modo e de acordo com regras quase que automaticamente aplicadas; emancipa-se, pois, o sujeito, e nele mesmo se reconhece a fonte de onde se originam os critérios para sua atuação.

A consideração de que o artista romântico irônico aniquila ou conserva algo atendendo exclusivamente a sua vontade (como defendem os críticos que veem seus princípios como herança da filosofia de Fichte) entra em conflito com o modo de proceder sugerido por Schlegel no seguinte fragmento:

Estas são as leis fundamentais universalmente válidas da comunicação escrita: 1) é preciso ter algo que deva ser comunicado; 2) é preciso ter alguém a quem se possa querer comunicá-lo; 3) é preciso poder comunicá-lo efetivamente, partilhá-lo com alguém, não apenas se exteriorizar sozinho; senão seria mais acertado calar.¹⁴⁹

Neste fragmento evidencia-se que a intenção de produzir uma obra escrita deve estar acompanhada da receptividade de sua obra. Sem considerá-la, isto é, sem conjecturar de que modo pode se efetivar o compartilhamento do conteúdo com o leitor, condena-se o processo. Sem o outro, a necessidade de exteriorizar não tem razão de ser, visto que o artista apenas exporia para si mesmo um conteúdo que só para ele é inteligível. Considerar a influência de Fichte na concepção schlegeliana da livre atividade do artista, como defendem os críticos aqui mencionados, exige especial atenção sobre a importância do leitor na compreensão do discurso do autor. De acordo com Suzuki, a retomada da ideia de que o leitor é um “reinventor” da obra assinala um traço relevante na concepção de sinfilosofia e simpoesia proposta por Schlegel. Sob esta perspectiva, o autor e o leitor desenvolvem uma relação de igualdade.¹⁵⁰ Ao mencionar o “contra-efeito” por parte do leitor, sem que o seu conteúdo seja determinado, Suzuki salienta que a reflexão característica desta relação “não é simplesmente efeito causado pela obra,

¹⁴⁸ *O gênio romântico*, p. 160.

¹⁴⁹ *Lyceum* 98, KA, II, p. 158.

¹⁵⁰ *O gênio romântico*, p. 140-141.

mas a sua própria *efetivação* no indivíduo que dela toma consciência e a acolhe em si”.¹⁵¹

2.4 O conceito de ironia, de acordo com Kierkegaard

N’O *conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, Kierkegaard apresenta distintas definições acerca do conceito de ironia, além de diferentes graus, tanto quantitativos quanto qualitativos. No que diz respeito ao aspecto quantitativo, distingue as diversas manifestações da ironia por meio da figura retórica; o aspecto qualitativo distingue a ironia retórica, que se dirige contra certas existências individuais, da ironia pura ou do que ele chama de ponto de vista, cujo alvo é toda realidade dada e tem Sócrates como paradigma. É ainda relevante destacar que Sócrates não esgota os modos de manifestação da ironia. Antes representa uma aparição pontual no desenvolvimento da história do conceito ou, ainda, é a sua primeira manifestação.

Na segunda parte da obra mencionada, Kierkegaard apresenta a sua definição de ironia. Nela o autor faz a análise da denominada figura retórica da ironia, que são os tipos mais comuns e cuja principal característica é dizer o contrário do que se pensa: normalmente fala-se a sério de algo destituído de qualquer seriedade e, com gracejo, de algo sério. Acerca deste tipo são feitas diferenciações quantitativas entre as suas manifestações, e em todas elas é evidenciado o aparente conflito entre o interior e o exterior. Como exemplo ideal – mas sem se limitar a este traço da ironia – ele nos apresenta Sócrates, cuja existência representou o conflito entre interior e exterior, e cuja vida foi uma alternância constante entre a caricatura e o ideal.¹⁵²

Kierkegaard destaca um importante traço da ironia quando considerada como figura da linguagem: a superação de si mesma. O movimento de superação de si mesma dessa figura da linguagem revela a compreensão do discurso irônico por parte do interlocutor; isto é, a consciência do ouvinte ou do leitor diante do discurso do orador ou do escritor possibilita que a ironia seja superada. Nessa manifestação da ironia, exige-se uma contrapartida do ouvinte ou do leitor, evidenciada pelo conhecimento que ele tem da intenção por trás do discurso do irônico. O resultado disso é que a ironia se anula a si mesma.¹⁵³

¹⁵¹ *Idem*, p. 141.

¹⁵² *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, p. 217.

¹⁵³ *Idem*, p. 216.

Há ainda um modo de manifestação da figura retórica da ironia em que inexiste a intenção do discurso ser compreendido, salvo por um pequeno grupo. Esta reivindica certo tom de nobreza, evidenciado pelo modo velado de falar. Embora haja a pretensão de comunicar algo, a comunicação é feita de modo indireto, e o público ao qual ela se direciona é restrito, revelando desta forma a sua incapacidade de se erguer à ideia de comunidade.¹⁵⁴ Como ela não tem a intenção de ser compreendida por um amplo público, corre o risco de se isolar e, desta forma, a ironia não pode anular-se a si mesma, como no caso anteriormente mencionado. A crítica feita por Kierkegaard a este traço da ironia retórica que visa apenas à obtenção de vantagens e reconhecimento aproxima-se, sob certo aspecto, da perspectiva de Schlegel. A exigência da ironia no discurso é vista por este filósofo de modo não apenas positivo, mas necessário. O que parece aproximá-los é a ideia de comunidade, defendida por Kierkegaard, e o caráter urbano, herdado da ironia socrática e traço necessário, de acordo com Schlegel. A urbanidade é um traço indispensável entre as ironias mencionadas, como pode ser evidenciado no fragmento 42, do *Lyceum*, onde Schlegel afirma que “também há, certamente, uma ironia retórica que, parcimoniosamente usada, produz notável efeito, sobretudo na polêmica; mas está para a sublime urbanidade da musa socrática, assim como a pompa do mais cintilante discurso artificial está para uma tragédia antiga em estilo elevado”.¹⁵⁵

Em vista de apresentar outra faceta daquela figura retórica, Kierkegaard propõe que seja feita uma relação entre a ironia e o grupo de indivíduos não-iniciados. Neste caso, o irônico se manifesta com frequência de dois modos: (1) identificando-se com a desordem que pretende combater ou (2) assumindo frente a essa desordem uma relação de oposição, diante da qual a consciência é um elemento fundamental, pois para o irônico deve estar claro que a aparência de sua exposição é inteiramente distinta da essência que o motiva. Neste contexto, Kierkegaard afirma ser ironicamente correto participar de um jogo quando se está diante de um saber totalmente pretensioso. Ao que parece, a postura irônica também pode ser utilizada como instrumento para ridicularizar discursos ou indivíduos pretensiosos; o irônico busca convencer o interlocutor por meio de sua atuação que parece revelar interesse e louvor à postura que, na verdade, é alvo de sua crítica.¹⁵⁶ Ao se deparar com esse tipo de saber, Kierkegaard apresenta o que seria uma atitude adequada frente a ela. E esta reflete uma postura consciente de

¹⁵⁴ *Idem*, p. 217.

¹⁵⁵ *Lyceum* 42, KA, II, p. 152.

¹⁵⁶ *Idem*, p. 217.

enaltecimento assumindo, ironicamente, o papel daquele que estimula e louva um indivíduo apenas na aparência, mas que se sabe, no fundo, inteiramente crítico. Esse movimento realiza uma ultrapassagem através de um entusiasmo apenas exterior. E, nestes casos, o prazer do irônico, que é exclusivo, é alimentado pela ignorância de seu interlocutor diante dos efeitos de seu discurso e perspectiva.

Outra manifestação característica da ironia é a figura que ela representa numa determinada relação de oposição. Em todos os casos mencionados, a ironia é considerada em sua relação com o outro, e a revelação deste é possível por meio do autovelamento consciente por parte do irônico. Mais um exemplo disso é a aparição na qual o indivíduo reúne em si tanto o reconhecimento de sua própria ignorância quanto a abertura e o interesse para compreender o que os outros – considerados sábios por eles mesmos e pelos demais – têm a lhe dizer. A satisfação do irônico numa situação como esta aumenta na medida em que o esforço seja representado e visto como sincero. Estas manifestações da ironia buscam, muito menos do que deixar algo velado, “fazer os outros se revelarem”.¹⁵⁷ Segundo essa perspectiva, o único interesse do indivíduo irônico é convencer o seu interlocutor de que o seu discurso manifesta a sua verdadeira intenção. A ironia não se volta para os fatos com um olhar judicativo ou punitivo, e tampouco busca qualquer reconciliação. Em muitos casos, o que há de mais desmesurado, soberbo, desnorteado, ela intensifica por meio de um convincente enaltecimento. Assim, pode-se notar que a ironia é um ser-para-si da subjetividade, que é prática em sua essência, e que intensifica o distanciamento entre sujeito e objeto, visto que o fenômeno não tem realidade alguma para o sujeito irônico. Desta forma, a relação entre o sujeito irônico e a existência se torna mutuamente estranha. Em outras palavras, na medida em que ele aparta-se de seu tempo, a realidade histórica perde para ele toda a sua validade. Esta perspectiva nos apresenta a ironia como “negatividade infinita absoluta”, e a razão de a ironia ser uma “determinação da subjetividade” se relaciona com o fato de que nela o sujeito é “negativamente livre”, isto é, “a realidade que lhe deve dar conteúdo não está aí, ele é livre da vinculação na qual a realidade dada mantém o sujeito”.¹⁵⁸ O desenvolvimento pleno da formação irônica exige que o indivíduo tenha consciência de sua ironia; e que, diante da condenação da realidade dada, se sinta negativamente livre e goze dessa liberdade.

¹⁵⁷ *Idem*, p. 219.

¹⁵⁸ *Idem*, p. 226-227.

É importante ainda ressaltarmos que Kierkegaard sinaliza uma confusão conceitual entre os termos “dissimulação” e “ironia”. A distinção entre eles pode ser evidenciada a partir do tipo de mistificação, definida por meio da relação desenvolvida entre sujeito e objeto. Por mistificação, ao que parece, Kierkegaard compreende a ação do indivíduo frente ao mundo que o cerca. Quando um indivíduo tiver diante de si um objeto finito, com ele desenvolver uma relação de conveniência e este objeto determinar a sua ação, ela se caracterizará como dissimulação. Em oposição a isto, ou seja, quando a motivação se originar no interior do indivíduo, haverá, ao invés de dissimulação, ironia. Se a ação caracteriza-se como dissimulação ou ironia, dependerá da motivação; i. e., se ela é exterior ou se advém de uma “*infinitude interior*”.¹⁵⁹ A expressão “liberdade subjetiva”¹⁶⁰ está presente nas manifestações da ironia mencionadas por ele. Esta liberdade, por não estar subordinada a nenhuma relação anterior,¹⁶¹ é objeto de interesse do irônico, visto que a ele sempre está à disposição a “possibilidade de um início”.¹⁶² Nestas ocasiões, a ação do indivíduo irônico sobrepõe-se à realidade efetiva, cuja validade é por ele desconsiderada. Há, nos casos anteriormente mencionados da ironia enquanto figura da linguagem, uma particularidade: a eles não pode ser atribuído o caráter de ironia pura ou de ironia enquanto ponto de vista. A ironia considerada superior por Kierkegaard direciona a sua ação contra certa realidade efetiva, seus elementos e condições, característicos de uma determinada época. O que diferencia esse tipo de manifestação da ironia é justamente o alvo de sua ação: se ela age contra um existente em particular ou contra a totalidade. Outro traço distintivo entre a dissimulação e a ironia – visto que em ambos os casos é evidenciada na ironia uma relação de oposição entre interior e exterior – é a intenção. A ironia tem a si mesma como finalidade e concentra-se no gozo produzido por sua atividade livre, ao passo que aquele que dissimula tem uma intenção externa a ele. Ao que parece, uma das razões do anseio do irônico pelo agir livre situa-se na consciência que ele tem de que, por trás do fenômeno, existe algo distinto de si e, por isso, o fenômeno perde para si o estatuto de realidade.

Neste sentido, ao falar da realidade, Kierkegaard se refere a uma determinada época, caracterizada por elementos e modos de ser exclusivos daquele contexto, que diz

¹⁵⁹ *Idem*, p. 219.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 220.

¹⁶¹ E, neste caso, é possível falarmos de desconsiderações ou até mesmo aniquilação do passado ou da história de determinada situação.

¹⁶² *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, p. 220.

respeito à realidade histórica. E uma dada realidade é que se apresenta como alvo do irônico. A relação desenvolvida deste modo revela um estranhamento duplo: da mesma forma que, diante da existência, o indivíduo se torna estranho – e isso decorre da perda de validade da realidade – com a existência ocorre o mesmo. Ela também se torna estranha para ele.

A realidade efetiva, como visto, varia de acordo com a época. Isso significa que, alterado certo conjunto de elementos que a caracterizam, trata-se de outra realidade histórica. A validade de certa realidade histórica é legítima para os indivíduos que dela participam. A superação de uma dada realidade se dá com a constituição de outra. Esta superação só é possível por meio dos indivíduos.¹⁶³ A validade de certa realidade, ao que parece, também se subordina à aceitação dos indivíduos que dela fazem parte, e estes são os principais responsáveis por mantê-la ou ultrapassá-la: mesmo que a sua ação seja orientada por uma força que transcende o indivíduo, ela só é possível por meio dele. A atuação do indivíduo que questiona a manutenção da realidade na qual está inserido pode ser justificada pela história, conquanto possa não ser por ela autorizada. Em qualquer um dos casos, o sujeito se torna uma “*vítima*”¹⁶⁴, e Kierkegaard faz a seguinte distinção dos modos de se tornar uma *vítima*: se na ausência de autorização torna-se uma *vítima*, quando historicamente justificado, supera a realidade dada ao tornar-se uma *vítima*. Ao que parece, há, nestes casos, uma necessidade externa às decisões do indivíduo que orienta a ultrapassagem de uma realidade histórica por outra. Na transição de uma para outra, “a realidade passada se mostra como ainda assim justificada ao exigir uma vítima e a nova realidade ao oferecer este sacrifício”.¹⁶⁵ A existência de uma vítima é essencial para que a mudança seja selada. Não se trata de uma modificação trivial, mas do surgimento de uma nova realidade.

Para exemplificar os tipos de indivíduos que se relacionam de modo íntimo com essa mudança, Kierkegaard os apresenta da seguinte forma: (1) o indivíduo profético, (2) o herói trágico e (3) o sujeito irônico. Nesta necessidade de o velho dar lugar ao novo, cada um destes sujeitos tem o seu lugar bem definido. Como o nome já sugere, o indivíduo profético percebe a chegada de algo novo sem, contudo, ter condições de determinar o que ou como este novo seja; ele sinaliza o novo que deve suplantar o antigo. Em sua relação com a realidade efetiva, não há resistência. Em ordem de

¹⁶³ *Idem*, p. 225.

¹⁶⁴ *Idem*, p. 225.

¹⁶⁵ *Idem*, p. 225.

conflito crescente com a realidade, vem o herói trágico. Na fase transitória de uma realidade histórica para outra, o herói trágico atua na evidenciação do que está iminente, e este movimento intensifica a superação do antigo. A ação do herói se dá numa situação em que, para ele, a realidade que se pretende ultrapassar já está num estágio bem avançado; e, de acordo com Kierkegaard, não tem como foco a aniquilação do antigo, sendo isto apenas consequência da tentativa de pôr o novo em evidência. A partir deste ponto em que a realidade é exposta em seus aspectos imperfeitos, apresenta-se o sujeito irônico. Diferenciando-se consideravelmente daqueles que o antecederam, a realidade para ele não possui validade alguma. A relação que desenvolve com ela é de incompatibilidade, e está consciente do desacordo entre aquela realidade efetiva e a ideia. Embora se assemelhe ao profeta – pois vislumbra a chegada do novo –, destoa dele porque, enquanto o profeta está em conformidade com a sua época, o irônico rompe com ela, busca extingui-la e, nas palavras de Kierkegaard, “é uma vítima exigida como sacrifício pelo desenvolvimento do mundo”.¹⁶⁶

Em conformidade com a afirmação de Hegel de que, segundo Kierkegaard, pode ser definida como “*negatividade infinita absoluta*”, este busca justificá-la. De acordo com ele, a *negatividade* lhe é característica, pois do irônico nada advém, isto é, ela “apenas nega”¹⁶⁷, seu caráter *infinito* revela-se no alvo do sujeito irônico: ele se direciona contra a totalidade, não contra a existência particular; e, por fim, a definição de *absoluta* se evidencia por meio da força – externa e superior a ela – que a estimula a negar a realidade, embora ainda não exista. O novo, que a ironia ajuda a estabelecer, ainda não se encontra efetivamente instalado. A ausência de conexão com a realidade efetiva torna possível uma ação livre, caracterizada como negativa por não possuir nenhum conteúdo substancial, da parte do sujeito irônico; além disso, abre um vasto campo de possibilidades: encontra-se o novo; que, mesmo não sendo reconhecido pelo irônico, é por seu meio que o velho é combatido. A realidade é destruída através de si mesma: em cada realidade particular, que representa um instante na efetivação da ideia, reside a origem de sua própria aniquilação. O surgimento da ironia, neste contexto, é assinalado quando passa a vigorar a subjetividade; e o irônico tem o desenvolvimento pleno de sua formação confirmado por meio da consciência que possui de seu caráter irônico, do agir livre (por ter destituído a realidade de qualquer validade) e, por fim, por gozar de sua liberdade negativa. Ao tratar disso, Kierkegaard menciona o aspecto genial

¹⁶⁶ *Idem*, p. 226.

¹⁶⁷ *Idem*, p. 226.

da ironia quando, por meio da história, ela é justificada: neste caso, o agir livre do sujeito irônico apenas atua em conformidade e subordinado à ideia.¹⁶⁸

A subjetividade, de acordo com Hegel, manifesta-se e concebe-se de diversos modos. A ironia é considerada por ele a sua forma mais elevada; e, embora admita que o seu uso tenha sido herdado de Platão, parece limitar a herança apenas ao nome, não ao conteúdo do termo. O uso do termo na antiguidade faz alusão à postura assumida por Sócrates nos seus diálogos, na medida em que atuava “em defesa da justiça e da verdade contra a imaginação da consciência inculta ou sofista”.¹⁶⁹ Para enfatizar a distinção que permeia esse tipo de ironia daquela proposta por Schlegel, Hegel as considera segundo a relação que têm com a consciência individual e com a ideia. Enquanto que na primeira relação Hegel afirma que Platão, “depois de deixar pairar o pensamento na opinião puramente subjetiva, o absorvia na substancialidade da ideia”¹⁷⁰; na segunda, a ideia é tratada ironicamente (traço que caracteriza a ironia, de acordo com Schlegel). Como propósito da subjetividade, a ironia dá a última palavra sobre a verdade.¹⁷¹ Reforçando a crítica¹⁷² feita em *Cursos de Estética*, Hegel apresenta nos *Princípios da filosofia do direito* o mesmo discurso sobre a ironia definida por Schlegel:

O que está em primeiro lugar não é a coisa, mas eu próprio: sou eu o soberano senhor não só da coisa, como da lei, dela disponho como entender e, naquele estado de consciência irônico em que deixo afundar-se o que há de mais elevado, só de mim mesmo me ocupo. Isto não é apenas o vazio de todo conteúdo moral do direito, do dever e das leis (o mal e até o mal universal em si mesmo), mas ainda a forma do vazio subjetivo, que é a de se conhecer a si mesmo como este vazio de todo o conteúdo e nesse conhecer-se tomar consciência de si como um absoluto.¹⁷³

Ao analisar concepções mais recentes do termo, Kierkegaard nega-lhes o estatuto de serem configuradas ironicamente. O desdobramento disso, em concordância com a perspectiva hegeliana, acaba num sujeito irônico que atua desenfreada e livremente e, por conseguinte, leva a realidade à ruína. Mas Kierkegaard apresenta uma exceção: quando o modo de proceder do sujeito irônico se assemelha ao da ironia do mundo. Neste caso, em sua relação com a realidade, o sujeito irônico – justificado

¹⁶⁸ *Idem*, p. 227-228.

¹⁶⁹ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Princípios da filosofia do direito*. Tradução Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1997 (Clássicos), p. 135.

¹⁷⁰ *Idem*, p. 136.

¹⁷¹ *Idem*, p. 136.

¹⁷² Hegel menciona a concepção de ironia em Solger. Com ele, de acordo com Hegel, o termo adquire um sentido mais favorável.

¹⁷³ *Princípios da filosofia do direito*, p. 136.

historicamente –, pode representar bem a união entre a genialidade e a reflexão artística.¹⁷⁴

¹⁷⁴ *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, p. 229.

III Capítulo

Lucinda: modelo de romance irônico

3.1 Uma teoria romântica do romance

As críticas mais contundentes ao romance de autoria de Friedrich Schlegel, *Lucinda*, publicado em 1799, são direcionadas principalmente ao que de novo é trazido pelo autor na obra e ao que mais vai de encontro aos ideais de produção artística da época. Essas críticas, de acordo com Ernst Behler, ou fazem pouco caso desse romance, ou a ele direcionam ataques de cunho moralista. E isso sem contar aquelas críticas que limitam a análise da obra à comparação com o romance vivido por Schlegel e Dorothea Veit. Tais críticas são consideradas por Behler como o resultado de uma análise que não alcançou a complexidade da obra,¹⁷⁵ limitando-se, pois, a aspectos que, sozinhos, não a poderiam esgotar.

Como abordado nos capítulos anteriores, Schlegel reconhece a necessidade de garantir a autonomia da produção poética caracteristicamente moderna, e apresenta uma defesa que pode ser confirmada em *Sobre o estudo da poesia grega*.¹⁷⁶ Nesta obra, ele delinea a mudança do paradigma da *imitação* para o de *estudo* da poesia grega evidenciando, em consequência disso, a divisão entre o ideal das normas de arte clássicas e do classicismo de sua época (cujos principais representantes na Alemanha eram Schiller e Goethe) e o distintivamente moderno, em sua busca por “uma nova definição do belo que admita a modernidade como algo independente”.¹⁷⁷ A essa altura, cabe lembrarmos que o referencial de produção artística dos românticos situa o princípio da criação artística no próprio artista, como mencionado no primeiro capítulo, e caso consideremos a ideia de “antiforma” e “antinaturalidade”¹⁷⁸ características de *Lucinda*, não poderemos perder de vista o modelo com o qual a obra de Schlegel é comparada.

Do estudo à proposição, em *Conversa sobre a poesia*, obra imprescindível para a investigação de *Lucinda*, Schlegel não só aborda aspectos constituintes de sua

¹⁷⁵ Behler, Ernst. *Fruehromantik*. Berlin; New York: de Gruyter, 1992, p. 225-226.

¹⁷⁶ Schlegel, Friedrich. *Sobre el estudio de la poesía griega*. Traducción : Berta Raposo. Madrid: Ediciones Akal, 1996.

¹⁷⁷ Muenster, Reinhold. Introdução à edição espanhola de *Lucinde*, Editorial Natán: Valencia, 1987, p. 04.

¹⁷⁸ *Briefe Zwischen Schiller und Goethe: 625. An Goethe, 19. Juli 1799*. Friedrich Schiller Archiv, Weimer, 2013.

concepção de produção romântica como também sugere um método para que um ideal de atuação seja almejado. E é nesse contexto que ele propõe uma “nova mitologia” como forma de exposição capaz de tratar daquilo que não possa ser claramente expressado. Para tal propósito, a produção artística dos gregos antigos deveria servir de referência para a elaboração de uma mitologia moderna. Como uma espécie de manual, as mais relevantes abordagens de *Conversa sobre a poesia* parecem nortear a construção de *Lucinda*, realizando a tão almejada necessidade de incluir no romance a sua própria teoria – traço peculiar do que Schlegel concebe como um ideal da poesia moderna.

Na *Conversa sobre a poesia*, por meio de diálogos entre um grupo de amigos, Schlegel busca, através da proposta de sinfilosofia, abordar distintos aspectos da poesia, sem contudo apresentar uma concepção única e definitiva dela. Ao contrário, aponta para leituras distintas enquanto a contempla com posições que se corroboram e refutam. Uma definição concludente limitar-se-ia apenas às possibilidades da poesia, de modo algum ao que ela já foi e tampouco ao que está sendo. Caso contrário, o propósito se cumpriria com a denominação de nomes associados às épocas.¹⁷⁹ Sob a perspectiva romântica, a definição possível de poesia apresenta como traço fundamental a constante mudança. Esse movimento próprio da poesia nos mostra o campo fecundo e inesgotável da discussão suscitada por Schlegel. E embora seja mencionada a dificuldade de apresentar uma definição do termo ou, de modo mais exato, de apresentar uma teoria da arte poética, nota-se o esforço de Schlegel na direção de apresentar os aspectos que constituem o fundamento da poesia romântica. É o que se nota pela narrativa de seu desenvolvimento histórico, tendo como ponto de partida considerações acerca da poesia grega.

Segundo essa concepção, há poesia em toda manifestação da natureza; e tal modo de exprimir, vale ressaltar, é destituído de forma e consciência e pode ser observado nas diversas expressões na natureza e no homem. Num dos fragmentos críticos, por exemplo, Schlegel afirma que “muitos daqueles a quem se chama de artistas são propriamente obras de arte da natureza”.¹⁸⁰ Nesse caso, o artista é considerado obra da natureza, passando, pois, em tal perspectiva, de criador a criatura. A poesia da natureza é considerada a primeira, a originária. Ao que parece, Schlegel se refere a um tipo de poesia que vai além das normas e, mesmo independente da atuação do homem, pode ser compreendido por ele, visto que ambos, a poesia e o homem,

¹⁷⁹ *Athenaeum* 114, KA, II, p. 181.

¹⁸⁰ *Lyceum* 1, KA, II, p. 147.

possuem a mesma origem. Tanto a essa poesia natural quanto ao seu ideal de poesia, Schlegel atribui o adjetivo “inesgotável” e considera que, por mais fecunda que seja a criação humana, ela esbarra nos limites impostos pela diversidade característica da natureza poética.¹⁸¹

Como parte do processo de criação poética, Andrea,¹⁸² um dos personagens de *Conversa sobre a poesia*, evidencia a necessidade e a tentativa de regresso à natureza a partir da ligação com aquilo que já está cultivado – entre os modernos, são apresentadas como referência as obras de Shakespeare, Cervantes e Dante. Para tal fim, a relevância da história da poesia grega fica clara e pode ser evidenciada na promoção do “aperfeiçoamento do gosto e da arte alemães”.¹⁸³ Revelando um aspecto característico da arte, a poesia deve voltar-se ao cultivado, visando aproximar-se de sua fonte originária no caminho da antiguidade; ou seja, o poeta deve orientar-se na direção da matéria já aperfeiçoada pelo espírito humano a fim de que ela o reconduza à sua fonte primária. Esta, para os modernos, é a Grécia.¹⁸⁴ Embora a discussão do assunto não seja limitada à apresentação e análise da poesia em alguns locais e épocas, o personagem Andrea recorre frequentemente a alguns autores cujas obras representam a realização desse projeto de retorno à fonte original. Além disso, deixa entrever no seu discurso que quanto mais distantes temporalmente da Grécia antiga, mais esporádicas são as aparições que se aproximam do ideal de poesia grega.

A partir da análise da poesia de sua época, Antônio, o personagem que representaria Friedrich Schlegel, afirma que a extinção da bela fantasia na Espanha e na Inglaterra ocorre após a morte de Cervantes e de Shakespeare. E, ao falar sobre a poesia na França, não é menos ácido. A crítica ao classicismo francês também ganha espaço na obra. A França é considerada o berço da falsa poesia e a partir de onde tal perspectiva se estendeu para outras partes do continente europeu, visto que, “de abstrações e racionalizações superficiais, de má compreensão da antiguidade e do talento medíocre, nasceu na França um sistema coeso e abrangente da falsa poesia, que repousa sobre uma igualmente falsa teoria da arte poética”.¹⁸⁵ Há, todavia, um componente que dessa época

¹⁸¹ *Conversa sobre a poesia*, p. 30.

¹⁸² Em *conversa sobre a poesia*, os personagens Antônio, Marcus, Amalia, Camilla, Lothario, Andrea e Ludoviko representam, respectivamente, Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck, Caroline Schlegel, Dorothea Schlegel, Novalis, Wilhelm Schlegel e Schelling, conforme mencionado na introdução à edição brasileira aqui utilizada, traduzida por Victor-Pierre Stirnimann.

¹⁸³ *Sobre el estudio de la poesía griega*, p. 52.

¹⁸⁴ *Conversa sobre a poesia*, p. 35.

¹⁸⁵ *Idem*, p. 44-45.

pouco frutífera se pode considerar: a inclinação para a antiguidade e a tentativa de retornar à fonte originária da poesia.

A valorização desse movimento de retorno por parte de Schlegel revela uma proposta de superação do modelo de produção da época e encontra nos antigos a sua principal referência. A Alemanha é vista como propícia para o desenvolvimento de um novo modo de concepção da poesia. No campo da fundamentação teórica, por exemplo, Johann Joachim Winckelmann (1717 – 1768) inaugura um modo de análise da antiguidade considerando-a em sua totalidade e, no âmbito prático, a poesia de Goethe é caracterizada como universalista.

O capítulo de *Conversa sobre a poesia*, intitulado de “Carta ao romance”, apresenta o que pode ser compreendido como o conjunto das concepções teóricas acerca do romance em Schlegel, ainda que de acordo com um dos personagens da obra não seja possível apresentar uma definição definitiva do termo. Em consonância com isso é que um dos personagens, Marcus, destaca que lhes falta uma teoria dos gêneros poéticos, que seria a união entre história e teoria da arte. E tem a sua fala contemplada por Ludoviko, que sugere que essa teoria seja responsável por mostrar os limites e a repetição da fantasia de um poeta ideal, tão necessários à atividade poética, e que devem servir de modelo aos demais. A essa altura da discussão, os personagens estão divididos entre duas opiniões: uns consideram que a existência desse modelo representaria um perigo à espontaneidade do poeta levando-o a tomar tais regras como fim, o que destruiria a sua caminhada em direção ao mais elevado; outros, que o uso desse modelo, como uma espécie de guia, levaria o poeta à disposição adequada. A partir dessa discussão, surge o questionamento de se a poesia pode ou não ser ensinada, guiando-nos novamente à indagação de se a atividade poética é considerada produto da genialidade divina ou do mero cumprimento de regras e dos esforços humanos – e, portanto, reconduzindo-nos à contraposição já apresentada entre a perspectiva clássica de gênio e a proposta por Schlegel, que se aproxima da concepção de Kant.

É notável como na análise das obras de Friedrich Richter – ou Jean Paul –¹⁸⁶ pode-se perceber que os traços característicos que justificam a sua depreciação, e até mesmo negam o estatuto de romance às suas obras, confundem-se com os elementos que melhor ilustram uma obra romântica. Neles podem ser evidenciados “um colorido pastiche de espirituosidade doentia” que se deixa transparecer na narrativa de histórias

¹⁸⁶Alvo da crítica de um dos personagens da obra *Conversa sobre a poesia*.

que precisam ser “adivinhadas”, e onde no máximo o que se obtém são confissões,¹⁸⁷ visto que a individualidade do homem é um dos aspectos que mais se evidenciam. Ao contrário do que se admite na época como ideal de produção artística, esses traços não apenas são reconhecidos como também chegam a sinalizar aspectos de uma obra romântica (como poderá ser evidenciado em *Lucinda*), pois, ultrapassando a mera curiosidade, têm a “capacidade de excitar ou alimentar, de alguma maneira, o jogo da nossa constituição interna”.¹⁸⁸ Estar em contato com obras que não estejam à altura dos maiores escritores, mas que, de algum modo, apresentem algum sinal de genialidade, pode educar o indivíduo no entendimento da mencionada espiritualidade, assim como da fantasia.

Neste ponto do romance, faz-se necessária uma breve desvinculação entre os termos “moderno” e “romântico”, o que, em certa medida, nos leva a pensar na oposição entre os antigos e os modernos. Para exemplificar tal diferença, sugere-se a obra *Emilia Galotti*, de Gotthold Ephraim Lessing (1729 – 1781) como caracteristicamente moderna, embora nela o romântico não se evidencie; já Shakespeare, Cervantes (os denominados “velhos modernos”), seriam os representantes mais adequados do que se pretende entender por romântico. A produção desses “velhos modernos” manifestaria a mais bela fantasia que se dirige à fonte originária da poesia.

Um dos elementos mais caros a uma obra romântica é a unidade que ela representa. O drama em torno do qual gira um romance é insuficiente para determinar o seu caráter de unidade: este só é possível por meio de “uma unidade superior àquela unidade da letra (...) através de um centro espiritual”.¹⁸⁹ Um romance, numa definição adequada, embora não definitiva, seria um “livro romântico”.¹⁹⁰ Neste caso, a ideia contida no termo “livro”, que nos remete à concepção de obra, já sinaliza o traço da unidade. Para além das limitações impostas pelo gênero – e Schlegel exemplifica isso claramente na composição de *Lucinda* –, um romance deve ser concebido como uma reunião de formas distintas de exposição: diário, carta, narrativa.

Desta forma, a história adquire grande importância para a concepção do romance, pois é uma fonte de inspiração para a atividade do poeta. Uma pretensa teoria do romance deveria conter em si o próprio romance que fosse capaz de reproduzir, orientado pela fantasia, a confusão característica do mundo. Seria possível, então, a

¹⁸⁷ *Conversa sobre a poesia*, p. 61.

¹⁸⁸ *Idem*, p. 62.

¹⁸⁹ *Idem*, p. 66-67.

¹⁹⁰ *Idem*, p. 67.

reconstrução dos seres originários, mas numa nova configuração. Assim, na modernidade, as obras que exporiam o traço romântico, além dos arabescos, seriam as confissões, pois o conteúdo confessional também pode estar intimamente associado ao princípio constitutivo da poesia romântica, como são as histórias verdadeiras. Partindo dessas considerações, o que há de mais relevante naqueles romances considerados os melhores “é apenas uma autoconfissão mais ou menos encoberta do autor, o produto de sua experiência, a quintessência de sua singularidade”.¹⁹¹ Isento desta forma ideal da poesia romântica, o que resta aos intitulados romances é a medida em que o conteúdo pessoal e a narrativa de experiências pessoais se encontram presentes na sua obra. Mas o romance, nesse caso, não necessita ser exteriorizado. Todo indivíduo que promove o seu autoaperfeiçoamento já o compõe em seu interior.¹⁹²

Algumas produções¹⁹³ que se pretendem romances, todavia, são incapazes ou notoriamente limitadas na tarefa de enriquecer o leitor com um conteúdo digno, ou seja, de realidade. No lugar delas, as cartas pessoais, as autobiografias, narrativas de viagens, na qualidade de romances, comporiam um legado mais propício ao aprimoramento do indivíduo. Ao que parece, a muitos desses romances falta a disposição para a reconciliação com a unidade originária. Esse enriquecimento também encontra fora do próprio indivíduo, ou melhor, no outro, um caminho para o autoconhecimento, para o autoaperfeiçoamento. Esta saída de si que possibilita um reencontro consigo mesmo no mais íntimo de outrem é um meio pelo qual aquilo que lhe é mais profundo tem a possibilidade de ser completado. Este “jogo do comunicar e aproximar-se é a ocupação e a força da vida”.¹⁹⁴ Assim, a valorização da relação entre os indivíduos e a importância que as confissões têm para Schlegel reforçam a necessidade de dar espaço nas obras às narrativas que tenham como conteúdo a amizade, o amor, as situações que revelem os belos aspectos da convivência entre as pessoas.

Como produto de uma época doentia, muitos escritores modernos refletiriam esse mesmo traço. A propósito da obra, o seu aspecto doentio seria também responsável pela ênfase dada ao extravagante e ao fantástico. Neste contexto, uma das definições dadas ao termo “romântico” se refere à obra que “nos apresenta um conteúdo

¹⁹¹ *Idem*, p. 68-69.

¹⁹² *Lyceum* 78, KA, II, p. 156.

¹⁹³ São citados na obra, dentre outros, os imitadores do romancista inglês Samuel Richardson (1689 – 1761), Frances Burney (1752 – 1840) e Oliver Goldsmith (1728 – 1774).

¹⁹⁴ *Conversa sobre a poesia*, p. 30.

sentimental em uma forma de fantasia”.¹⁹⁵ Como pode ser visto na própria descrição de Schlegel, essa concepção está intrinsecamente conectada à definição de sentimental. Aquilo que, todavia, é compreendido por esse termo, em Schlegel difere substancialmente de seu sentido comum. Neste ponto, cabe atentarmos ao que é dito sobre a origem do sentimento, sendo isso determinante para que a frequente confusão entre as definições seja evitada. Quando proveniente dos sentidos, entenece o indivíduo por meio de um conteúdo medíocre; quando advém do espírito, cuja fonte é o amor, revela um conteúdo nobre, superior. E é esse espírito do amor que deve estar plenamente presente na obra romântica. O amor, enquanto manifestação do enigmático, apenas pode ser compreendido por meio da fantasia. E a origem do fantasioso encontra-se no enigmático. Essa definição de sentimental envolve duas considerações relevantes: (1) refere-se ao domínio do sentimento espiritual e (2) diz respeito ao “característico” da tendência da poesia romântica, em contraposição à poesia antiga. Enquanto representação do individual, o “característico” é o meio pelo qual a inclinação sentimental pode ser transformada em poesia.¹⁹⁶

Com vistas à elucidação do termo sentimental, cabe fazermos referência à obra *Poesia ingênua e sentimental*,¹⁹⁷ de Schiller, cuja definição aproxima-se do conceito de romântico proposta por Schlegel. O modo como Schlegel o emprega confere-lhe um significado elevado, pois embora o diferencie daquilo que é próprio da poesia grega, considerada como ideal, reconhece a produção moderna – e romântica – como igualmente capaz de promover, ainda que temporariamente, a ligação entre o contingente e o imutável. A consideração do processo de produção artística caracteristicamente romântico deve ponderar a atividade do gênio, de acordo com a perspectiva de Schlegel. E isto é fundamental para que a busca do indivíduo por seu aperfeiçoamento interior se efetive, embora essa busca se encontre sempre em estado aproximativo, isto é, nunca possa ser inteiramente alcançada. Ademais, a aparente necessidade de evidenciar a distinção entre as poesias grega e a moderna possibilita que o caráter autônomo da poesia moderna seja percebido.

A consequência disso é que o indivíduo sentimental, conquanto impossibilitado de escapar da finitude, aspira à infinitude. Assim, nota-se que a reflexão que lhe é

¹⁹⁵ *Idem*, p. 65.

¹⁹⁶ *Sobre el estudio de la poesía griega*, p. 56.

¹⁹⁷ Schiller, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

característica atua de dois modos: como constante impulso à infinitude e como consciência de sua limitação.¹⁹⁸

O elemento mais evidenciado na poesia romântica é a paixão embebida de espiritualidade, através da qual o verdadeiro poeta reconhece a manifestação do amor infinito e do que há de mais elevado, concebidos na forma de enigma. As limitações da exposição do que há de mais elevado é reconhecida, mas por meio da fantasia – a única capaz de compreender esse enigma – é possível apresentá-lo. Acontece que a fantasia tem como princípio o enigmático e, na sua exteriorização, essa natureza se deixa transparecer. Schlegel sugere entre o amor e a fantasia uma relação necessária para a comunicação, pois, de acordo com ele,

Apenas a fantasia pode conceber o enigma deste amor e como enigma apresentá-lo; o enigmático é a fonte do fantasioso, na forma de toda representação poética. A fantasia luta com todas as suas forças para se exteriorizar, mas o divino só se comunica e exterioriza indiretamente, na esfera da natureza. Eis porque, do que era de origem fantasiosa, resta no mundo dos fenômenos apenas o que chamamos de espiritualidade.¹⁹⁹

Outro aspecto relevante acerca do sentimental que tem de ser mostrado é aquilo que caracteriza a tendência da poesia moderna, diferenciando-a da grega. Segundo Schlegel, é importante perceber que a distinção entre o verdadeiro e aquilo que simplesmente aparece, ou ainda, entre o jogo livre e a seriedade, não é considerado nos antigos; e, guiado pela liberdade característica da mitologia, ele propõe que na sua produção a abordagem histórica não seja um traço relevante. É neste aspecto que podemos perceber uma característica própria da poesia moderna: uma atividade poética historicamente embasada. De acordo com a proposta de Schlegel, a poesia clássica não deve perder o seu espaço e ser suprimida para que um novo paradigma de produção ocupe o seu lugar. Ao que parece, o filósofo romântico reconhece elementos da poesia moderna e os valoriza, embora não abandone o modelo clássico: antes sim, toma-o como referência para análise e estudo do que lhe é contemporâneo. Ademais, busca enfatizar os distintos estágios nos quais se encontram, considerando-os em maior ou menor medida de aproximação do ideal. Poucos autores modernos, tais como Shakespeare, Cervantes e Dante, podem ser opostos à poesia clássica dos antigos, considerada ideal.

Nos fragmentos críticos, Schlegel afirma que quando se quer aprender algo acerca da poesia dos antigos e dos modernos, fala-se da pretensão destes dando ênfase

¹⁹⁸ *Idem*, p. 28.

¹⁹⁹ *Conversa sobre a poesia*, p. 66. Na tradução consultada, o termo “*Witz*” é traduzido por “espiritualidade”.

ao seu devir, e da produção daqueles como modo adequado de procedimento na atividade artística.²⁰⁰ Mas, mesmo reconhecendo a poesia dos antigos como digna de admiração, não nega o estatuto de poesia a outras produções. Nas palavras de Schlegel: “os antigos não são nem os judeus, nem os cristãos, nem os ingleses da poesia. Não são um povo-artista arbitrariamente eleito por Deus, não têm a verdadeira fé na beleza, nem possuem o monopólio da poesia”.²⁰¹

A obra de Goethe é considerada pelo personagem Marcus como digna de toda a atenção em decorrência de seu caráter de totalidade e construção harmônica. Embora o estudo minucioso por parte do artista de uma obra contemporânea imponha certos limites, ele não deve se furtar de realizá-la, e tal análise deve ser bastante criteriosa. Neste aspecto, faz-se necessário, no momento de investigação de tal obra, tomá-la como um objeto do passado, visto que o seu estado se encontra em constante transformação. Isso condiciona o estudo a uma realização incompleta. Mas vale considerar a relevância de algo que também está em jogo neste processo: a tentativa de compreender a produção de um contemporâneo.

Reafirmando o que foi defendido por Antônio e Ludoviko, Marcus destaca os aspectos que levam a obra *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe, a ser considerada por ele um berço das manifestações mais louváveis. Em primeiro lugar, a sua individualidade; em segundo lugar, o espírito da antiguidade, que se deixa entrever sob os traços característicos da modernidade, configurando uma aliança harmônica entre o clássico e o romântico que, segundo ele, é o resultado do mais nobre propósito da atividade poética; e por fim:

(...) que essa obra una e indivisível seja entretanto, em certo sentido, uma obra dupla. Talvez expresse com mais clareza o que penso, dizendo que esta obra é feita duas vezes, em dois momentos criadores, a partir de duas ideias. A primeira era apenas a de fazer um romance de artista; mas então, subitamente, a obra tornou-se, surpreendida pela tendência de seu gênero, muito maior que o seu propósito inicial: imiscuiu-se nela a doutrina do cultivo da arte do viver, que se tornou o gênio do todo.²⁰²

A obra de Goethe, em relação aos modernos, apenas pode ser comparada à de Shakespeare e a de Cervantes, caracterizada pela universalidade, além da semelhança entre os seus métodos. Mas dentre estas é apenas em Goethe que uma arte “progressiva”²⁰³ pode ser evidenciada, abrangendo tanto a poesia dos modernos quanto a dos antigos, inédita até então, apontando para uma direção distinta das falsas

²⁰⁰ *Lyceum* 84, KA, II, p. 157.

²⁰¹ *Lyceum* 91, KA, II, p. 158.

²⁰² *Conversa sobre a poesia*, p. 76.

²⁰³ *Idem*, p. 76.

tendências tão comuns daquela época. Com ele, a arte se eleva. Sugere-se que esse modo de proceder na atividade artística sirva de referência aos poetas, cujas obras devem ser guiadas por ideias, apresentadas numa diversidade de formas e que visem a uma tendência universal. Em sua definição de poesia romântica, chamando-a de universal progressiva, Schlegel enfatiza que o seu objetivo não se limita à união dos gêneros da poesia que se encontram segregados, mas também pretende colocá-la em diálogo com a filosofia e com a retórica. Nela devem estar reunidos do mais elaborado sistema à manifestação mais simples da natureza. Nisso estão incluídas as narrativas que parecem expor o mais profundo de seu autor, num relato de suas revoluções internas, assim como a descrição dos costumes de determinada época.²⁰⁴

3.2 Mitologia e alegoria: expressões do indizível

A partir das comparações feitas entre a produção poética antiga e a moderna, o personagem Ludoviko afirma que aos modernos falta uma mitologia, ao contrário do que ocorria na antiguidade, onde a mitologia surgia por toda parte. Opondo-se ao surgimento espontâneo da mitologia grega, a mitologia da modernidade originar-se-ia do mais profundo do espírito, e por isso, os poetas de sua época seriam incitados por ele a se voltarem para a sua produção. A possibilidade de sua invenção repousaria principalmente no pressuposto de que, se já existiu uma mitologia noutra época, ela poderia, ainda que com outros elementos, vir a existir novamente. A ausência de uma mitologia para a poesia moderna deixa-a em débito frente à antiga. O caráter essencialmente artificial de uma provável mitologia moderna decorreria da necessidade de reunir todo o resto, ou seja, teria de abrigar a fonte originária da poesia, a partir da qual todos os poemas possíveis derivariam. Sob essa perspectiva, todo poema teria de ser como uma manifestação do poema ideal. Todos os poemas estariam ligados a esse poema ideal, numa situação em que “um se engrena no outro e, por todas as partes, é sempre um e o mesmo espírito diversamente expresso”.²⁰⁵ De tal fonte, originar-se-iam a diversidade e a riqueza de poemas permeadas pelo caos. Este caos, todavia, é considerado característico da mais elevada beleza e ordem, além de possuidor de um germen cujo desenvolvimento, por intermédio do amor, tornaria possível que surgisse um mundo harmônico. Conforme mostrado ainda nas *Ideias* de Schlegel, na mitologia

²⁰⁴ *Athenaeum* 116, KA, II, p. 182-183.

²⁰⁵ *Conversa sobre a poesia*, p. 51.

se manifesta uma forma favorável de externalização da confusão interna característica do indivíduo, e isso se liga ao fato de que Schlegel vê na mitologia grega e nos antigos a referência fundamental para chegar ao âmago da poesia.²⁰⁶

Como já dito anteriormente, é do mais profundo do espírito que se deve originar uma nova mitologia. Semelhante procedência pode ser encontrada no idealismo. De acordo com o personagem Ludoviko, o idealismo corrobora a possibilidade de elaboração de uma mitologia moderna. No mundo do espírito, ele é uma referência a partir da qual a força do homem se desenvolve crescentemente. E quando considerado sob o ponto de vista teórico, diz respeito a

apenas uma parte, um ramo, uma modalidade de manifestação do fenômeno de todos os fenômenos: a humanidade lutando, com todas as forças, para encontrar o seu centro (...) o idealismo precisa, em todas as suas formas, sair de si mesmo, de um modo ou de outro, para que possa retornar a si mesmo e permanecer aquilo que é. Por isso é preciso e certo que se erga de seu seio um novo e igualmente ilimitado realismo – assim o idealismo será não só um exemplo, em seu modo de surgimento, para a nova mitologia; será até mesmo, de maneira indireta, sua fonte.²⁰⁷

O meio de exposição desse realismo era o único obstáculo para que ele pudesse ser apresentado. Como considera que o idealismo não poderia mais ser exposto na forma de filosofia e tampouco de sistema, Ludoviko defende que este modo de exposição só poderia ser encontrado, por sua vez, na poesia. Essa poesia, cujo fundamento seria idealista, se desenvolveria sobre a base harmônica da relação entre o real e o ideal. Todo singular deveria estar fundamentado no universal, e os traços que revelam o divino no homem corresponderiam à verdadeira alma da poesia. Com eles, entrariam em sintonia as narrativas acerca dos homens e de suas experiências, pois elas só teriam vida após serem tocadas pela fagulha do entusiasmo.

A constituição da mitologia torna possível a manifestação do mais elevado, visto que este é engendrado no seu próprio interior. A sua atividade consiste num movimento de formação e de transformação, por intermédio da fantasia, daquilo que nos rodeia, movimento este capaz de lançar nova luz às expressões da natureza, porquanto a mitologia também é um de seus modos de expressão. O modo adequado de proceder com o mais elevado deve combinar as orientações fornecidas pelo coração e o cultivo daquilo que já existe de mais nobre e superior; ou seja, os esforços devem estar voltados para o seu desenvolvimento e aperfeiçoamento. No caso em que certo conteúdo elevado não possa ser propositadamente cultivado, deve-se abandonar “a pretensão a qualquer

²⁰⁶ *Ideias* 85, KA, II, p. 264.

²⁰⁷ *Conversa sobre a poesia*, p. 52-53.

arte das ideias que seja livre, já que estas seriam, então, palavras vazias”.²⁰⁸ Esta concepção da mitologia, de acordo com Ludoviko, assemelha-se ao que ele denomina de “grande espirosidade da poesia romântica”²⁰⁹ confirmada em sua totalidade e não apenas em determinados trechos. A alternância entre extremos evidenciada tanto na mitologia quanto na poesia romântica, a refletir um caos intencionalmente provocado, compartilha um dos aspectos que fundamentam a concepção de ironia romântica como herança da ironia socrática. É assim que Schlegel propõe, acerca da ironia, que “nela tudo deve ser gracejo e tudo deve ser sério” e, ademais, que “contém e excita um sentimento de conflito insolúvel entre incondicionado e condicionado, da impossibilidade e necessidade de uma comunicação total”.²¹⁰ Tal caráter antinômico da poesia romântica também pode ser evidenciado no fragmento que afirma que “em todo bom poema, tudo tem de ser intenção e tudo tem de ser instinto”.²¹¹

Contida na concepção de produção da poesia romântica, a ironia faz par com o entusiasmo, num jogo de ininterrupta alternância. Tanto esta forma de poesia quanto a mitologia partem de um mesmo princípio, a partir do qual se originam as referências que servem de paradigma e fonte para a atividade do poeta. O princípio da poesia atua na recondução do poeta – em cuja natureza encontra-se o caos originário – à confusão característica da fantasia que provoca um distanciamento do exercício das leis da razão. Neste caso, a mitologia representa o que há de mais belo e eficaz nesse processo de retorno à fantasia. Cabe ainda ressaltar que não há uma única direção na busca desse propósito, e tal consideração deixa transparecer um dos traços mais significativos da poesia romântica: a valorização da individualidade (entendida como “indivisível unidade, viva coerência interna”), pois é por meio do indivíduo que o mais elevado pode ser cultivado, e “a virtude do homem, o valor que o caracteriza, é sua originalidade”.²¹²

De acordo com o personagem Antônio, os indivíduos pretendem que as suas experiências sejam tomadas como objeto da poesia, e o tratamento que lhes deve ser dado remonta a um jogo, cujo desenvolvimento deve ser orientado pela ironia. Esse modo de representação seria, todavia, apenas uma manifestação sem brilho quando comparada ao jogo do mundo, definido por ele como “infinito” e “capaz de criar a si mesmo”.

²⁰⁸ *Idem*, p. 54.

²⁰⁹ *Idem*, p. 55.

²¹⁰ *Lyceum* 108, KA, II, p. 160.

²¹¹ *Lyceum* 23, KA, II, p. 149.

²¹² *Conversa sobre a poesia*, p. 56.

Como aspecto essencial da poesia, os homens e a natureza são vistos sob uma perspectiva ideal. E um poema romântico e didático inclina-se na direção daquilo que há de mais profundo e infinito. A poesia é vista como necessária à comunicação tanto das artes quanto das ciências, e o papel que ela representa confere ao verdadeiro poeta o epíteto de “artista universal”.²¹³ Retratar o mais elevado justamente pela impossibilidade de ser apreendido e exprimido exige um modo de exposição que justifique o uso da alegoria, ou seja, numa forma capaz de dizer algo sobre aquilo que não se pode expressar. Em todo caso, também é importante ressaltar que, para Schlegel, a promoção de uma conciliação entre o finito e o infinito, quando efetivada, ocorre apenas provisoriamente.²¹⁴ Neste ponto, cabe considerarmos a concepção do “interessante” como um traço peculiar da poesia moderna. O poeta moderno possui interesse pela realidade do ideal e, embora anseie pelo infinito, reconhece ao mesmo tempo a impossibilidade de alcançá-lo. Isso leva o infinito a atuar como um elemento indispensável na busca pelo aperfeiçoamento humano. A completude desse aperfeiçoamento, contudo, não pode efetivar-se, e o que resta ao indivíduo é uma aproximação sem fim desse infinito. Por conseguinte, de acordo com essa perspectiva, “o interessante sempre tem na poesia apenas uma validade provisória”.²¹⁵

O romântico, quando considerado um elemento da poesia e não um gênero específico que deve predominar em maior ou menor medida, pode ser encontrado em distintas fases da história da poesia. Shakespeare, por exemplo, é visto por Schlegel como um ideal da fantasia romântica, e muito do que é denominado de romântico pode ser encontrado no universo construído pelo poeta inglês, sempre permeado por narrativas que envolvem cavaleiros e histórias de amor. Esta concepção é reforçada pelo resgate do sentido original da palavra “romance”, a saber, “uma visão espiritual do objeto, de todo coração, serena e alegre”. Em tal acepção, uma obra que merecesse esse título “teria de ser, ela mesma, um romance que produzisse fantasticamente cada nota da eterna fantasia e que de novo gerasse o caos do mundo dos cavaleiros andantes”.²¹⁶

3.3 Lucinda: um romance romântico e irônico

²¹³ *Idem*, p. 58.

²¹⁴ Nota 15 (pág. 58) *Conversa sobre a poesia*.

²¹⁵ *Sobre el estudio de la poesía griega*, p. 57.

²¹⁶ *Conversa sobre a poesia*, p. 68.

O romance *Lucinda*, constituído de treze partes além do prólogo, é considerado por muitos o primeiro romance moderno, caracterizado por uma tentativa de tornar a produção de sua época mais independente das normas de produção vigentes, ainda que isso ocorra de modo incipiente. Embora as antigas formas artísticas ainda servissem como referência, a proposta de *Lucinda* não é a objetividade, antes sim a força subjetiva dessas formas que, neste novo contexto, são orientadas de maneira arbitrária. Com esse romance, Schlegel buscou concretizar a mudança de paradigma da produção artística, que passaria do ideal grego para o moderno, pela consideração do característico, do interessante e do individual como elementos inerentes e essenciais à moderna produção da arte. De acordo com esta perspectiva, as formas de arte ficam sujeitas à ordenação do artista e resultam em grande parte de sua determinação. Pode-se dizer que em *Lucinda* Schlegel tenta mostrar como, no lugar da espontaneidade característica da poesia grega, tomam espaço a reflexão e a fantasia, definida como “órgão do homem para a divindade”.²¹⁷ Ora, em que medida esta obra é um esforço de apresentar, em forma de romance, a própria teoria do romance, de acordo com a definição proposta por Schlegel? Além dessa questão, cabe ainda investigarmos, partindo da consideração de que esse é um romance irônico, de que modo a ironia se manifesta nele, seja em suas partes ou no todo.

A publicação da obra provocou grande impacto provavelmente porque, de acordo com Schiller, até aquele momento ainda não se tinha visto obra que descrevesse um homem de tal modo. De acordo com ele, duas características definiam *Lucinda*: a ausência de forma e seu aspecto fragmentário.²¹⁸ Para esse filósofo, tal obra representaria bem a antinaturalidade moderna. Tais considerações de modo algum entram em conflito com a proposta de Schlegel, que propõe que toda a obra deve transparecer uma confissão por parte do autor, ou, ainda, que deve narrar histórias de vida. Ademais, assume que os modernos não percorrem o mesmo caminho que os antigos no seu modo de produzir obras, embora possa se aproximar de seu caráter de unidade, não por meio do natural, mas do artificial. A introdução de Reinhold Muenster da tradução espanhola de *Lucinda*²¹⁹ sugere que aquele novo gênero visa a propor uma definição distinta da concepção de belo considerada até então, além de permitir que se reconheça a proposta da modernidade como algo independente. Distanciando-se da

²¹⁷ *Ideias* 8, KA, II, p. 257.

²¹⁸ *Briefe Zwischen Schiller und Goethe: 625. An Goethe, 19. Juli 1799.*

²¹⁹ Schlegel, Friedrich. *Lucinde*. Traducción y notas de Berta Raposo. Introducción de Reinhold Muenster. Editorial Natán, Valencia, 1987.

adequação a certos padrões, o belo, de acordo com o Schlegel das *Ideias*, “é aquilo que nos recorda a natureza e, portanto, incita o sentimento de infinita plenitude da vida”.²²⁰

O livro narra a história do personagem Júlio, indivíduo que leva a vida sem se sentir pleno até que encontra Lucinda e, a partir daí, a sua vida passa por uma profunda transformação. A relação desenvolvida entre eles, as experiências de Júlio antes e depois de encontrar Lucinda, assim como os impactos da presença dela em sua vida, são os principais temas livro. E eles sempre se remetem a um centro que os conecta, a saber, o amor. De acordo com a perspectiva de Hans Eichner,²²¹ o cerne da obra é o amor, o ideal de amante – união entre amada e amiga – exemplificado na figura de Lucinda. Contrastando significativamente com o ideal de mulher e esposa admitido naquela época, os românticos defendiam que a presença do verdadeiro amor tornava nula a contribuição do Estado e da igreja. Ao que parece, a pretensão de Schlegel é apresentar uma narrativa descritiva das etapas da vida de um homem em formação (“*Bildung*”). Tal consideração é de notória relevância desde o tempo do seu *Estudo sobre a poesia grega*, em que já afirmava: “o homem não pode atuar sem formar-se”, dado que “a formação é o verdadeiro conteúdo de toda vida humana e o autêntico objeto da história superior”.²²² Assim, pode-se dizer que é por meio da formação, possibilitada pelo amor, que a poesia romântica pode mostrar um indivíduo em busca de sua perfectibilidade. Se isso está correto, podemos afirmar que, sob esse aspecto, Schlegel também tenta compor um romance de formação (“*Bildungsroman*”) – um romance de formação pelo viés da experiência do amor.

Schlegel vê a formação do ser humano como “o sumo bem e a coisa mais útil”.²²³ E esta formação, possibilitada pela estreita ligação entre Júlio e Lucinda, aparece como sendo realizada por intermédio dos sentimentos de amor e de amizade. O desencadeamento das distintas etapas da vida de Júlio é parcialmente contado pelo próprio personagem, e apresenta uma forma de narrativa considerada por Schlegel como ideal: a confissão ou “monólogo interior”.²²⁴ Isso leva alguns estudiosos a considerarem que essa narrativa repousa sobre uma autobiografia.²²⁵ Do ponto de vista deste trabalho, *Lucinda* foi considerada como produto de uma concepção de arte na qual o romance e a

²²⁰ *Ideias* 86, KA, II, p. 264.

²²¹ Schlegel, Friedrich. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Mit Einleitung und Kommentar herausgegeben von Hans Eichner, Band V. Paderborn/Munique/Viena: Ferdinand Schöningh, 1962, p. 29.

²²² *Sobre el estudio de la poesía griega*, p. 68.

²²³ *Ideias* 37, KA, II, p. 259.

²²⁴ Introdução à edição espanhola de *Lucinde*, p. 03.

²²⁵ *Fruerromantik*, p. 226. Como afirma Ernst Behler, a análise feita por muitos críticos limita-se à associação feita entre a obra e o romance vivido por Schlegel e Dorothea Veit.

teoria do romance estivessem contidos em uma obra apenas. Com base no que disse René Wellek, consideramos que se trata de uma obra que mantém uma “relação estreita” com as teorias schlegelianas acerca “do romântico, do mito e da ironia”,²²⁶ numa perspectiva que busca desconsiderar as rígidas fronteiras entre os gêneros, dando assim uma nova visibilidade ao romance enquanto gênero literário.

Desta maneira, Schlegel utiliza um dos elementos mais caros à sua concepção de romance: a narrativa das relações entre os indivíduos. Esse método também pode ser visto como um meio para o aperfeiçoamento interior do leitor, possibilitado por uma forma ideal de exposição de histórias onde se revela uma intencional abertura para o exercício da individualidade. No que diz respeito a esses aspectos, a obra *Lucinda* encontra-se em inteiro acordo com a proposta de Schlegel, pois cumpre religiosamente com o que foi já apresentado como a sua teoria do romance. A dificuldade que pode ser evidenciada nessa obra não está relacionada de modo algum à ausência dos elementos românticos e tampouco à inclusão de sua teoria; antes sim, faz referência ao modo como esses elementos são abordados no desenvolvimento da narrativa.

Em *Lucinda* não se apresenta um enredo que desvela o desenvolvimento de uma narrativa romântica entrevisto nas falas e situações que envolvem os personagens de maneira espontânea. Seu leitor se depara mais com uma espécie de exposição mecânica de elementos que compõem o próprio conceito da obra, que vai sendo apresentada através dos discursos dos personagens. Esta exposição é feita de modo quase didático, intencionalmente construído, de modo que o traço reflexivo possa ser evidenciado por meio da fala dos personagens. Embora isso revele características de um novo conceito de obra e seja bastante cabível na explicitação de uma teoria, num romance essa estratégia causa certa monotonia ao texto e aborrecimento ao leitor. Com um amontoado de elementos que representariam a concepção de romance proposta por Schlegel, é-nos apresentada a constituição de uma obra romântica. Tem-se a impressão de ler um manual de regras simplesmente encaixado em partes estratégicas da história e explicitada sobretudo na fala de Júlio, ao mesmo tempo em que parece ser a apresentação de um estudo sobre outros autores, das formas de narrativa mais adequadas, da relevância da fantasia, da defesa do amor como meio mais apropriado para a formação e aperfeiçoamento do ser humano. Ao invés de termos uma narrativa que imiscua na trama o traço fantástico, o sopro da ironia, a forma mais adequada, nos

²²⁶ *História da crítica moderna*, p. 17.

deparamos, em várias partes da obra, com o proposital pronunciamento desses traços. A teoria do romance e o romance encontram-se dispostos na obra, à primeira vista, numa relação de conflito paralisante, sem que dentro da obra possa ser percebido algum elemento que os conecte de maneira harmoniosa. A partir disso, é possível considerar que o enfado gerado pela leitura da obra talvez decorra da tentativa de unir a externalização do estado do espírito do personagem à teoria do romance proposta por Schlegel. Ademais, é imprescindível a essa altura indagarmos acerca do lugar ocupado pelo conceito de ironia concebido como elemento que deve pairar por toda a obra e não apenas fragmentariamente. De acordo com Kierkegaard, essa aparente confusão (ou o distanciamento por parte de Schlegel de uma estrutura que esteja adequada a seu ideal) pode estar ligada à explicitação do propósito encarnado por *Lucinda*, a saber, o de impor ao mundo o caos e a desordem que lhe são característicos.²²⁷ Para ele, o conteúdo do romance reflete o resultado de uma atividade orientada pela intenção de aniquilar toda a eticidade, revelando assim o jogo sem regras do sujeito irônico. *Lucinda*, pois, é visto como um livro “bastante lascivo” e com pretensões de promover a “reabilitação da carne”,²²⁸ proclamando a vitória da carne sobre o espírito. Isso entra em conflito com Kierkegaard, visto que para ele a sensualidade deve ser espiritualmente dominada. Importa ainda ressaltar que a suposta pretensão de *Lucinda* de superar toda a eticidade deve ser entendida no sentido de superar os usos e costumes, além da validade do preceito que consiste em preservar “a dominação do espírito sobre a carne”.²²⁹

No que se segue, tentaremos identificar por uma apresentação e análise da obra os aspectos da ironia que nela estão presentes, apresentando e investigando os capítulos mais relevantes para tal fim. A ênfase que será dada à forma e ao conteúdo da obra revela distintos modos de evidenciarmos a presença da ironia no romance; do mesmo modo, faz-se necessário também considerar as relações propostas por Schlegel entre ironia e infinito e entre ironia e caos.

Já no prólogo de *Lucinda*, referindo-se a Petrarca, Boccaccio e Cervantes (referências na modernidade que se aproximam do ideal da poesia antiga), Schlegel parece apontar o sentido de seu romance atentando à confluência de elementos das poesias moderna e antiga. O caráter de unidade, a contemplação de histórias de vida e a

²²⁷ *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, p. 252.

²²⁸ Segundo Kierkegaard, com o cristianismo instaurou-se o conflito entre a carne e o espírito. Kierkegaard apresenta duas possibilidades diante desse conflito, sendo que uma exclui a outra: ou o espírito nega a carne ou a carne nega o espírito. De acordo com ele, a opção dos românticos foi pela negação do espírito, p. 249-250.

²²⁹ *Idem*, p. 251.

capacidade de deixar que se entreveja nas partes o todo, são alguns dos elementos que descrevem as obras desses autores. A importância de considerar tais aspectos reside tanto no necessário retorno à fonte originária da poesia, situada nos antigos, quanto na valorização da individualidade e da narrativa da realidade com vistas ao autoaperfeiçoamento do ser humano, que são as características peculiares da poesia moderna e especialmente da romântica. Acerca da poesia moderna, a redefinição da atividade do poeta e a sua liberdade de atuação não devem ser de modo algum negligenciadas, visto que, para o ideal da arte moderna, é a força estética subjetiva o que agora norteia a produção poética.

No primeiro capítulo, “Júlio a Lucinda”, Schlegel apresenta uma narrativa em forma de confissão feita por Júlio, acompanhada da reflexão acerca de sua própria vida, de suas relações e daqueles que o cercam. Distante da sociedade na qual vive e analisando as pessoas, lança-lhes uma crítica negativa. Em oposição aos seus valores e modos de conveniência e ações, que são vistos como expressões sem brilho e destituídas de vida, o personagem enfatiza a beleza, o colorido e a tranquilidade advindos da natureza. Segundo Muenster, isso ocorre porque “a idealização da existência burguesa parece ridícula aos românticos de Jena; para eles, o burguês é apenas um exemplo aterrador de deformação e depravação humanos”.²³⁰ Em consequência disso, é criada uma cisão com o modo de vida burguês característico daquela época, ao mesmo tempo em que ocorre a promoção de uma espécie de reconciliação com a natureza, da qual o personagem toma parte ao se pôr em unidade com o todo. Na variedade de formas finitas da natureza, o infinito – na contemplação da totalidade evidenciada na figura de sua amada, Lucinda –, é vislumbrado por Júlio. Todavia, isso não ocorre por meio de conceitos, mas com “os olhos do espírito”. De acordo com sua experiência, ele relata o seguinte:

Foi assim que eu vi, com os olhos do espírito, a eterna e única amada, na variedade das suas formas: ora como uma menina que sai da infância, ora como adolescente em flor, ora como mulher em plena força do amor e na perfeição da feminilidade, e depois como venerável mãe, que sustenta nos braços um filho de aspecto grave (...) eu julgava penetrar com olhar profundo o segredo da natureza (...) não que eu pensasse muito nisso, a bem dizer, porque não estava disposto a associar e dissociar conceitos; mas perdia-me e embrenhava-me de boa vontade em todas as misturas e combinações do prazer e da dor, das raízes da vida com as flores da sensação da volúpia espiritual com a beatitude espiritual.²³¹

²³⁰ Muenster, Reinhold. Introdução à edição espanhola de *Lucinde*, p. 08.

²³¹ Schlegel, Friedrich. *Lucinda*. Tradução de Alvaro Ribeiro. Guimarães e C. Editores, 1979, p. 11-12.

A descrição da visão que Júlio tem de Lucinda deixa transparecer um misto de espiritualidade e sensualidade, uma alternância de estados opostos em união, caracterizando o que o personagem denomina de “confusão romântica”.²³² Este emaranhado de sentimentos expressa-se em sua fala, sugerindo que ele esteja imerso num sonho. Isso em parte se revela na sua confissão do abandono das normas ditadas pela razão, pela moralidade e pelo tempo, deixando que a imaginação seja o seu guia. Mas, num retorno e ida constantes do sonho à realidade, é declarada a pretensão de produzir uma história exata entremesclada com uma narrativa que atenda a seu propósito, ou seja, de uma narrativa baseada em suas experiências e habilidades. Essa deliberação visa à superação da ordem e este seria o mais elevado propósito, visto que a finalidade do personagem é dar espaço à fantasia e, de acordo com as suas palavras, “reclama claramente o direito à confusão encantadora”.²³³ Ao ponderar essa questão, justifica-se a necessidade de tal procedimento que decorre justamente da natureza da matéria tratada na obra, a saber, a confissão ou narrativa das experiências do personagem.

Segundo Júlio, a opção por uma forma de expressão que seja da mesma natureza que o conteúdo expressado, ou seja, de um sistema inflexível, teria como resultado uma narrativa cuja unidade e uniformidade não poderiam ser suportadas. Ademais, não corresponderiam ao que é esperado e ao que deve ser realizado na atividade poética, a saber, a comunicação e o aperfeiçoamento do estado caótico que reúne elementos contrários harmoniosamente dispostos.²³⁴ Essa consideração se aproxima do conceito de ironia proposto por Schlegel quando ele a define como consciência “do caos infinitamente pleno”²³⁵, e parece uma transposição do mesmo para o romance, com o intuito de assim caracterizar a relação que o personagem tem com o mundo: pois a ironia reside na capacidade que o indivíduo tem de reconhecer o mundo como essencialmente caótico e situar-se nele. No entanto, deve-se destacar, essa consciência não quer ir muito além; ou seja, não visa à superação de tal estado do mundo, mas apenas ao seu reconhecimento. Desta forma, a ironia pode ser considerada ferramenta da atividade poética e meio de, através do poeta, tornar possível a comunicação de um conteúdo que não se deixa facilmente expressar. Através dela, o poeta pode expressar a

²³² *Idem*, p. 12.

²³³ *Idem*, p. 15.

²³⁴ *Idem*, p. 15-16.

²³⁵ *Ideias* 69, KA, II, p. 263.

impossibilidade de ter acesso ao absoluto, deixando evidente a tensão do personagem situado entre o finito e o infinito.

O sentido para o infinito que o indivíduo possui, ou para o que se encontra fora do âmbito da contingência, tem a sua origem na diversidade de pontos de vista finitos.²³⁶ Isso significa que o reconhecimento, assim como o sentido e a aspiração para o infinito, tem como elemento fundamental tudo o que visa à superação. A variedade característica da vida, assim como o modo fragmentado pelo qual ela se manifesta, são partes de um quebra-cabeça que nos aproximam do todo. A sua manifestação se revela de modo caótico, distanciando-se da pretensa ordem que se quer inculcar ao mundo.

Georgia Albert, em seu artigo *Understanding irony: three essays on Friedrich Schlegel*, apresenta a ironia como contraposição ao princípio de não-contradição. Esta contraposição se configura em diálogo com a perspectiva de Kant sobre a infinitude do mundo. De acordo com a autora, Kant a define como algo vazio e sem sentido para a razão humana. A razão para tal afirmação de Kant pode ser encontrada na parte que ele trata das antinomias. Schlegel, todavia, não considera que as antinomias sejam a razão para o modo como Kant vê a infinitude no mundo, mas sim o princípio lógico de não-contradição. A possibilidade de a ironia se contrapor a esse princípio consiste em sua natureza dotada da capacidade de abranger simultaneamente dois significados opostos, sem que seja dada a opção de escolher entre um deles.²³⁷ Com efeito, a partir da perspectiva de Schlegel, é possível reconhecermos uma íntima relação entre as concepções de ironia e de infinitude. O indivíduo que, como diz um dos fragmentos, tem sentido para o infinito, nele é capaz de ver “o produto das forças que eternamente se separam e se mesclam, entende ao menos quimicamente seus ideais e diz, quando se exprime decididamente, puras contradições”.²³⁸ Ora, neste fragmento, além de ser apresentado algo acerca da definição de infinito, é considerado o modo como o sujeito que tem sentido para ele se exprime, tendo a postura irônica como postura mais adequada. E isso porque, como constantemente afirmado, ela é o local por excelência “onde os opostos entram em contato uns com os outros e que também constitui a possibilidade de alcançar algum tipo de ligação com o infinito”. A ironia é a expressão do infinito ou, ainda, uma representação de sua estrutura, visto que esta é definida como

²³⁶ Colebrook, Claire. *Irony: the new critical idiom*. Routledge, London, 2004, p. 48.

²³⁷ Albert, Georgia. *Understanding irony: three essays an Friedrich Schlegel*. MLN, Vol. 108, No. 5, Comparative Literature (Dec., 1993), pp. 825-848. Published by: The Johns Hopkins University Press Stable URL, p. 825-826.

²³⁸ *Athenaeum* 412, KA, II, p. 243.

paradoxal, isto é, como autocontradição constitutiva com participação simultânea de elementos que se excluem mutuamente.²³⁹ De forma semelhante, enquanto romance irônico, *Lucinda* apresenta a seu modo os mesmos traços.

O anseio pela plenitude é um aspecto característico do personagem Júlio e um dos temas prediletos dos primeiros românticos. Todavia, tal anseio apenas conhece a aproximação infinita do absoluto e um esforço constante para acercar-se desse fim. A partir da perspectiva de Júlio, no entanto, é possível ver esse anseio apaziguado por meio da personagem Lucinda. Nela, os traços da contingência e da mudança já não são mais vistos e cedem momentaneamente lugar ao acabado e imutável: ela, sem excluir sentimento algum, abarca, numa unidade, as suas diversas manifestações. Considerando seu aspecto agregador, Schlegel parece nos apontar, nos capítulos “Fantasia ditirâmbica sobre a situação mais bela” e “Nostalgia e tranquilidade”, a realização dessa tão almejada plenitude. E, ao que parece, isso é possível mediante a superação de qualquer traço das coisas finitas e o conseqüente alcance da infinitude. O resultado é o restabelecimento da almejada harmonia originária, um casamento de espíritos que, segundo Júlio, não acontece “somente perante o que nós dizemos ser este mundo e o outro, mas perante o único mundo verdadeiro, indivisível, inefável, infinito”.²⁴⁰

De acordo com Birgit Rehme-Iffert,²⁴¹ ao tratar da “superação” do finito, a postura irônica evidencia as limitações impostas à unidade e satisfação da experiência humana. Isso quer dizer que, como um traço que lhe é próprio, o amor anseia pela plena satisfação; mas, em decorrência da natureza finita do indivíduo, sujeita-se tão-somente ao constante aproximar-se do absoluto. Mas esse movimento de aproximação só é possível pela consciência e aceitação da impossibilidade de atingir um fim, visto que a realização possível apenas é dada no âmbito do finito.

No romance se mostra que a experiência do amor por Lucinda fomenta o aperfeiçoamento de Júlio que resulta numa totalidade harmoniosa e definitiva possível mesmo na finitude, mesmo que não de forma absoluta, na qual se encontram simultaneamente tanto o deleite frenético quanto o calmo presságio, manifestando em tal estágio a coexistência de sentimentos e estados opostos. Mas Lucinda se configura

²³⁹ *Understanding irony: three essays an Friedrich Schlegel*, p. 827-828.

²⁴⁰ *Lucinda*, p. 20.

²⁴¹ Birgit Rehme-Iffert. *Friedrich Schlegel: ueber Emanzipation, Liebe und Ehe*. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft, Athenaum 12. Jahrgang. Jahrbuch fuer Romantik. Schoeningh, Paderborn u.a, 2002, p. 121.

como imagem profundamente diferente daquela das mulheres comuns, como personagem que faz questão de enfatizar e deixar transparecer a crítica à sociedade de sua época, especialmente quanto ao papel imposto às mulheres. Lucinda representa uma espécie de mulher que não é afeita às disposições femininas orientadas por valores corrompidos, e é em sua entrega ao amor que se reconhece o ideal de mulher. Ao referir-se a ela, Júlio afirma que:

(...) viver e amar significam o mesmo; sentes todas as coisas na totalidade e na infinidade, ignoras o que é estabelecer separações, o teu ser é uno e indivisível (...). Ao longo de todos os graus da humanidade, vamos subindo juntos, desde a sensualidade mais desenfreada até à espiritualidade mais pura, e só em ti vejo eu o verdadeiro orgulho e a verdadeira humildade da mulher.²⁴²

A partir da aproximação feita entre uma aparente indivisibilidade na formação e ordenamento dos pensamentos no interior do indivíduo e a unidade peculiar da vida, Júlio afirma ser possível que, em alguns momentos, esses mesmos indivíduos, numa escala mais ampla, possam combinar-se apenas num ser, reconhecendo desta forma a sua origem comum. Isso advém da ideia apresentada por ele de que, em certas situações, os pensamentos se unem no mais íntimo do ser humano, e que “alguns espíritos do mundo interior se fundem completamente para não serem mais do que um”.²⁴³ É levantada, pois, a indagação acerca da possibilidade de tal situação não se limitar ao interior de um indivíduo apenas, mas promover uma intercomunicação entre vários deles. A consequência provável desse estado seria um apaziguamento da nostalgia ainda mais abrangente.

E, como é abordado no capítulo “Nostalgia e Tranquilidade”, em consequência da natureza finita dos amantes, a nostalgia não pode ser plena e permanentemente superada. Por outro lado, para eles, encontra-se imersa na tranquilidade e serenidade. Alcançar esse estado de recondução à harmonia originária é algo que se efetiva por meio de Lucinda, que personifica o amor. Em todo caso, não se pode perder de vista que essa é a manifestação do amor original, explicitado nas formas da humildade, da devoção, da gratidão e, “acima de tudo”, segundo escreve Schlegel, “como nostalgia e serena melancolia”.²⁴⁴ Esta nostalgia romântica encontra fortes críticas em Kierkegaard, visto que, de acordo com ele, propõe o retorno à Grécia Antiga, mas tal empreendimento, afirma, encontra-se fadado ao fracasso, e o que se alcança não passa

²⁴² *Lucinda*, p. 19-20.

²⁴³ *Idem*, p. 21.

²⁴⁴ *Ideias* 104, KA, II, p. 266.

do gozo ingênuo e da consciência do aniquilamento da eticidade. Nela, o sujeito irônico desdenha dos valores que dissolve.²⁴⁵

Como referido anteriormente, na figura de Lucinda, enquanto ser particularizado, reside o traço da totalidade, e na brincadeira de troca de papéis entre ela e Júlio joga-se com a ideia do que seria próprio do homem ou da mulher. Esta forma de manifestação da espiritualidade é considerada por Júlio a mais bela. O que se pretende é a superação dessas determinações. Neste jogo, o personagem chama a atenção para a alegoria que a brincadeira deles representa, pois o resultado que a efetivação plena da realidade possibilita é o alcance da perfeição por parte da masculinidade e da feminilidade. A situação promovida por essa brincadeira espirituosa manifestaria a fantasia ditirâmbica sobre a mais bela situação no mais belo mundo. E, ao revelá-la, parece dialogar com Lucinda sobre como comunicá-la. Segundo Eichner, para Schlegel um ser humano completo seria constituído de espírito (*Geist*), alma (*Seele*) e sentido (*Sinn*), e o amor pleno entre dois indivíduos só seria possível com a superação dos papéis estabelecidos de masculinidade e feminilidade. Essa pretendida superação apontaria um caminho para a realização plena da humanidade.²⁴⁶

A menção ao indizível encontra-se intimamente associada à concepção de infinito. Do ponto de vista deste trabalho, isso se justifica pelo fato de que a pretensão de toda poesia em sua alusão ao infinito faz-se acompanhar da importância do recurso à alegoria. Mas é preciso ressaltar, de acordo com Tzvetan Todorov em *Teorias do símbolo*,²⁴⁷ que a alegoria não deve ser vista apenas como um traço, e sim como fundamento da própria poesia.

A busca pela união de opostos, como finalidade característica da poesia romântica, está de acordo com a mesma definição apresentada do termo “ideia”, que, segundo Schlegel, “é um conceito perfeito e acabado até a ironia”, e, com “acabado até a ironia”, pretende dizer “uma síntese absoluta de sínteses absolutas”.²⁴⁸ Ora, na definição do conceito romântico de ironia, Schlegel declara a influência da ironia socrática na sua reelaboração e enfatiza pares antagônicos para salientar o que lhe é mais peculiar: a capacidade de conter e estimular “um sentimento do conflito insolúvel entre incondicionado e condicionado, da impossibilidade e necessidade de uma

²⁴⁵ *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, p. 249.

²⁴⁶ *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, p. 38.

²⁴⁷ Todorov, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Tradução: Maria de Santa Cruz. Edições 70, Lisboa: 1977, p. 199. Coleção signos.

²⁴⁸ *Athenaeum* 121, KA, II, p. 184-185.

comunicação total”.²⁴⁹ A partir da própria concepção do termo, é apontada tanto a consciência do poeta diante da tensão entre forças que se opõem quanto a necessidade de comunicar tal estado. Assim se evidencia que o conteúdo a ser comunicado precisa de uma linguagem que escape de nosso uso cotidiano além de reconhecer e considerar a natureza do assunto abordado, que é inacabada, num ininterrupto vir a ser. Como todo o infinito faz referência ao divino (e, segundo Todorov,²⁵⁰ Schlegel afirma que acerca do divino só se pode dizer algo indiretamente), a alegoria parece ser esse meio de comunicar o que não poderia ser dito de outra maneira.

Ernst Behler afirma que *Lucinda* é um escrito que busca produzir uma “arte alegórica em forma de um romance”²⁵¹ (“*Romanform*”), e destaca a reflexão, a teoria e o entendimento como elementos de grande relevância na obra. Nos capítulos “Característica da pequena Guilhermina” e “Alegoria da impudência”,²⁵² a alegoria pode ser evidenciada como forma mais adequada de exposição. Ainda acerca do capítulo “Característica da pequena Guilhermina”, ocupar-nos-emos de uma perspectiva que defende certa aproximação entre a personagem Guilhermina, representante do caráter ingênuo, e a concepção de Schlegel de ironia.²⁵³

Algumas das principais ideias de Schlegel acerca do romance, da produção artística e do seu próprio modo de conceber a atividade poética conforme à perspectiva romântica são apresentadas por meio de alegorias e personificadas em figuras, como é o caso de Guilhermina. Nas considerações feitas sobre essa criança, que Júlio tem como referência ou parâmetro peculiar, ela é vista não de modo fragmentado, mas em sua totalidade, como singular e possuidora de admirável espirituosidade. Ao que parece, Guilhermina, enquanto figura alegórica, representa a perfeição interior, além de possuir uma harmoniosa formação. Nela se manifestam alguns dos mais relevantes traços românticos: as suas preferências e seu comportamento são meios através dos quais o ideal romântico se manifesta, um ideal não apenas de produção artística, mas de vida, pois Guilhermina é descrita como inteiramente livre das convenções sociais e indicada como modelo a ser seguido. Ela representa a promoção do rompimento com as regras da sociedade burguesa, pois assume uma postura espontânea, natural, não corrompida

²⁴⁹ *Lyceum* 108, KA, II, p. 160.

²⁵⁰ *Teorias do símbolo*, 198-199.

²⁵¹ *Fruehromantik*, p. 225.

²⁵² Um recorte é necessário, visto que o tema central desta dissertação não é a alegoria, embora consideremos este um assunto de grande importância para a concepção do romance romântico e reconheçamos que ela o fundamenta.

²⁵³ Na introdução de *Poesia ingênua e sentimental*, Márcio Suzuki faz uma relação entre a personagem e a ironia. É esta abordagem que pretendemos considerar aqui.

pelos valores da época. Esse traço de Guilhermina aponta uma discordância de pontos de vista, pois o que é considerado como boa sociedade na época é definida por Schlegel como “um mosaico de caricaturas polidas”.²⁵⁴

A comunicação desenvolvida entre o personagem-narrador e Guilhermina, por exemplo, ocorre por meio de hieróglifos. Acerca desse traço, deve-se salientar que Schlegel recorre com frequência aos hieróglifos quando pretende comunicar aquilo que não se deixa revelar de outra maneira. Quanto a esse aspecto, retornemos ao que ele sinaliza sobre a necessidade de o amor permear toda a poesia que se possa chamar de romântica, traço este que pertence à definição do que ele compreende por “sentimental”. O que disso se aproxima nas poesias modernas são as paixões que revelam alguma espirituosidade²⁵⁵ (*Witz*), cuja apreensão se torna possível por meio da sedução da beleza passageira ou através da linguagem poética que se deixa inflamar pela inspiração do amor infinito. O verdadeiro poeta descobre aquilo que há de mais elevado e que só se manifesta na forma de enigma. Na exposição de tal conteúdo, o mesmo caráter enigmático é exigido. Guilhermina, com sua inclinação para a poesia – evidenciada nas suas preferências e atuações no cotidiano pela liberdade, pelo ritmo dos idiomas mais cantantes e suaves – ordena, à sua maneira, os elementos dos quais dispõe e cria uma autêntica “confusão romântica”²⁵⁶ como resultado do uso irrestrito da fantasia, cujo princípio é o enigmático, sem considerar as regras dos encadeamentos rígidos de uma racionalidade exclusivamente intelectual. Para Guilhermina, segundo Júlio,

A poesia serve-lhe assim para ir entrelaçando as imagens floridas de todas as coisas, com as quais forma uma leve coroa; assim é que Guilhermina vai denominando e harmonizando com as suas rimas as palavras que designam terras, épocas, acontecimentos, pessoas, alimentos e brinquedos, sem seguimento racional (...) sem as determinações acessórias e sem as transições artísticas que afinal servem apenas para socorrer o intelecto e para impedir que a imaginação seja ousada em seu progresso. Para a imaginação desta criança, na Natureza tudo tem vida e alma.²⁵⁷

Em sua relação com os objetos que a cercam, Guilhermina, “a pequena filósofa”,²⁵⁸ insistentemente os persegue, busca apreendê-los e compreendê-los. Tais traços característicos do caráter da criança – originalidade, franca espiritualidade, força inventiva – são considerados por Júlio como ideais e raramente encontrados nos indivíduos. E Júlio, em diálogo com Lucinda, apresenta duas razões para que esses ideais não sejam abandonados. A primeira razão, correspondente a sua atividade, aponta

²⁵⁴ *Athenaeum* 5, KA, II, p. 165.

²⁵⁵ *Conversa sobre a poesia*, p. 65.

²⁵⁶ *Lucinda*, p. 28.

²⁵⁷ *Idem*, p. 28-29.

²⁵⁸ *Idem*, p. 30.

para o cumprimento da proposta romântica de produção poética; a segunda, que seria uma orientação para o comportamento de Lucinda, questiona uma conduta guiada pelo pudor e pela vergonha, e defende um modo de agir semelhante ao de Guilhermina que justificaria o descumprimento ou a superação das normas sociais. Nas ações inocentes e livres da criança, encontra-se a defesa dos indivíduos que queiram romper com os costumes de sua época. E caso o presente romance, que defende tal postura, seja censurado, o personagem solicita que ele seja visto como uma criança. Somente assim, o seu propósito poderia efetivar-se.

Na obra *Poesia ingênua e sentimental*, a concepção do termo “ingênuo” apresentada por Schiller, quando atribuído a um poeta, remete-nos a uma aproximação com o modo de produção artística característico da Grécia antiga. Naturalidade, espontaneidade e instinto são alguns dos traços que o definem. Nele encontram-se, numa unidade, a razão e a sensibilidade. Distanciando-se da defesa de que a poesia grega seja a realização absoluta do infinito e tendendo mais ao reconhecimento de sua perfeição finita (pois ela é uma representação e não a perfeição realizada), o mais adequado seria identificá-la com uma espécie de guia que, sem desconsiderar o estado em que se encontram os indivíduos, iluminaria a sua busca pela perfectibilidade, aspirando à recuperação do que se perdeu. Esse projeto não exige o abandono das conquistas e construções alcançadas; ao contrário, a proposta é a de que, a partir delas e do conhecimento da tensão provocada entre o sentir e o pensar, o indivíduo possa ser reconduzido a sua verdadeira natureza.²⁵⁹

A aproximação sugerida por Suzuki entre a ironia e a atividade do poeta ingênuo decorre do reconhecimento da conjugação promovida nos dois casos entre intenção e instinto. Ambos extrapolam a esfera dos fenômenos e almejam, para além das limitações impostas por seu contexto finito, o absoluto. Nesse movimento, a razão se encontra acompanhada da imaginação para que juntas alcancem a plenitude. No seguinte fragmento, Schlegel explicita o que as duas concepções compartilham, a saber:

Ingênuo é aquilo que, até a ironia ou alternância constante de autocriação e autoaniquilamento, é ou parece natural, individual ou clássico. (...) O ingênuo belo, poético, ideal, tem de ser ao mesmo tempo intenção e instinto. A essência de intenção é, nesse sentido, liberdade.²⁶⁰

A comunicação dos processos internos do indivíduo, assim como de suas experiências, está subordinada a uma forma de exposição que apreenda tanto sua ininterrupta transformação quanto sua inadequação à linguagem escrita, a fim de que a sua narrativa

²⁵⁹ *Poesia ingênua e sentimental*, p. 17-22.

²⁶⁰ *Athenaeum* 51, KA, II, p. 172-173.

seja possível. A liberdade de criação através da alegoria é o meio pelo qual aquilo que se passa com o indivíduo também possa ser previsto, inventado. A adivinhação é reconhecida como necessária a esse processo, visto que o conteúdo ao qual ela se refere ainda não se encontra formado, definido, ou seja, está em devir. Como não tem pretensão de esgotar uma ideia, e tampouco poderia dar conta disso, a alegoria atua no reconhecimento e explicitação das tensões existentes entre as forças. Partamos para a apresentação e análise de um capítulo cuja forma é uma alegoria.

A descrição do ambiente em que a história “Alegoria da impudência” se inicia parece ser artificialmente construída, manifestando uma aparência externa agradável. O ritmo calmo e a sensação de comodidade são interrompidos quando Júlio é abruptamente despertado do torpor em que se encontra pelo surgimento de uma criatura com aspecto repugnante e temeroso. A partir daí se desenvolve uma narrativa que conta como o Gracejo e a Fantasia – personagens da história – apresentaram um mundo inteiramente novo a Júlio, em franca oposição ao estado em que ele se encontrava. Este é o cenário da alegoria no qual Schlegel retoma não só a crítica à sociedade e aos valores de sua época, assim como a corrupção do que é próprio da natureza feminina através da educação e o modo de concepção de poesia dominante da época. Para isso, antropomorfiza, dentre outras coisas, a moralidade, a decência, a modéstia, a opinião pública, e exhibe-as como modos de proceder que expõem tudo aquilo que Schlegel pretende superar.

Após deparar-se com a criatura horrenda e subjugá-la, Júlio é informado por Gracejo – figura descrita como possuidora de um rosto nobre, semelhante aos dos bustos romanos – que se tratava da Opinião Pública, e aponta para as flores descritas como lindas, mas agora murchas, como as falsas amizades que outrora cultivara. Nessa exposição é possível perceber a origem e o crescente conflito do personagem principal diante das figuras que reclamam certas qualidades. Todavia, quando investigadas mais de perto, nota-se que as qualidades não passam de pretensões. A consciência dessa encenação, adquirida aos poucos, é possível por intermediário de Gracejo.

Gracejo, personagem alegórico do romance, narra uma alegoria que apresenta um espetáculo antigo, resultado da divina atuação da fantasia e criada em momentos de ociosidade. Neste ponto já se configuram dois elementos que são considerados necessários à atividade poética: a divina fantasia e o estado de ócio. Serão quatro os romances, denominados por ele de autênticos e imortais, e estes são também personificados através de figuras masculinas que surgem em meio à paisagem. O

primeiro deles é descrito como um adolescente belo, trajando pouca roupa e aparentemente convencido de possuir tamanha força que é capaz de superar os limites colocados pelo que o cerca. Mostra-se inquieto, num jogo ininterrupto de total envolvimento com a natureza. O segundo é um cavaleiro de aparência e gestos que formam um todo harmônico, que aparenta pertencer a outra época e que, lentamente, num gesto de devoção, ajoelha-se e parece rezar. Em seguida, surge uma imagem pouco definida que se assemelha a uma pessoa. Suas vestes são de estilo helênico e, de acordo com Júlio, não parece pertencer a esse mundo. Após cuidadosa observação, outro adolescente toma a forma num aspecto completamente diferente – suas ações parecem alternar entre a busca de algo na terra e indagações aos corpos celestiais. Acerca dessas alegorias dos romances, é possível notar a representação da teoria romântica do romance. Além desta, outros tipos de romances, também por meio de alegorias, são apresentados.

No primeiro jovem, entrevê-se o tipo ingênuo, cuja manifestação pode ser evidenciada na relação entre o adolescente e a natureza, deixando transparecer o conflito entre intenção e espontaneidade. Já o segundo, parece representar o típico romance da idade média – é possível que seja uma referência aos primeiros modernos, tais como Dante, Shakespeare, Cervantes –, visto que a figura do cavaleiro é um dos símbolos mais recorrentes do romance daquela época. O terceiro jovem simbolizaria a poesia grega; aquela que se encontra mais próxima da poesia originária. Este traço pode ser deduzido com a impressão do personagem de que aquela figura não parecia pertencer a este mundo. Por fim, o último jovem seria o romântico que, a partir do finito, daquilo que lhe é dado, lança-se em direção ao infinito.

Próximo dali encontra-se um grupo de mulheres descritas como muito belas. A atenção de Júlio, todavia, é frequentemente direcionada para uma mulher que se encontra afastada das demais, mas a sua postura ousada impossibilita que ele a encare. Entre as mulheres, ocorre uma disputa em torno da escolha de quem é a mais distinta e cada uma delas ocupa-se apenas em tornar públicas as suas supostas boas ações e ridicularizar as ações das outras. Todavia estes comportamentos não são comuns. A Moralidade, a Alma (revelada impostora por Gracejo), a Modéstia, a Decência, a Delicadeza, tiveram as suas reais intenções reveladas naquele momento, pois foram tocadas pela Fantasia.

A perspectiva a partir da qual Schlegel analisou e descreveu os modos de proceder dos indivíduos da sociedade de sua época, à qual pode ser atribuído o epíteto

de caricatural, encontra uma crítica pontual em Kierkegaard. Como reforço a uma visão já negativa do romance *Lucinda* – denominado de “lascivo”, “imoral”, “irreligioso” –,²⁶¹ vem acrescentar-se a defesa de que Schlegel promoveu um intencional esvaziamento do que é peculiar a certos valores, além de que aos traços razoáveis desses valores (honestidade, decência, modéstia) teria sido imputada uma conotação meramente negativa. Para Kierkegaard, a impudência, que já era comumente vista como ofensiva e nociva à conservação dos bons costumes, foi enfim louvada e mostrada como bem aceita. Após observação do cavaleiro caracteristicamente moderno de que os presentes formavam uma sociedade constituída de seres comuns, Júlio se deu conta do que ocorria: as belas mulheres, quando observadas com cuidado, não passavam de pessoas com ar corriqueiro e algo corrompidas. O desdobramento disso lançou luz à perspectiva que ele tinha sobre a Impudência.²⁶²

A Júlio é anunciada a chegada de um novo tempo que abriga o germe da mudança, no qual a Natureza deve ser o único objeto de reverência e os mistérios poderiam ser finalmente esclarecidos. Todavia, é descoberto que a matéria que se pretende revelar não deve ser apresentada em sua forma bruta, mas deve ser moldada a partir da separação e da união, auxiliada pela fantasia, com o intuito de livrar seu conteúdo do caos sublime característico da Natureza, para que possa “dar à luz o verbo infinito que é imagem e espelho do espírito divino, a que os mortais dão o nome de Universo”. Para sua efetivação, sugere-se o abandono das normas burguesas e o retorno ao estado de inocência. Além disso, é destacado o papel essencial das mulheres nesse processo, a partir da afirmação que é em seu íntimo que se encontra “o fogo sagrado da volúpia divina, que não lhe é permitido expandir, por mais desvalioso e impuro que o considerem”.²⁶³ E embora seja enfatizado com frequência que, no caso das mulheres, não é possível que sejam encaixadas em graus de formação, destaca-se a necessidade de realizar uma divisão entre elas em duas classes: a das que honram a natureza e a das que perderam a sua verdadeira inocência interior em decorrência da educação equivocada e destrutiva que receberam. Mas é importante salientar que isso decorre não de uma necessidade intrínseca da natureza feminina, mas da corrupção de seu estado natural, uma vez que a tão cultuada virtude lhe é completamente antinatural.²⁶⁴ O que pode ser deduzido disso é que o mais nobre objetivo do personagem principal é a emancipação

²⁶¹ *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, p. 247-255.

²⁶² *Idem*, p. 250.

²⁶³ *Lucinda*, p. 44.

²⁶⁴ *Idem*, p. 49.

das mulheres desse estado, a partir da descoberta e estimulação da existência de elementos que as reconduzam à sua verdadeira natureza.

Além da tentativa de evidenciar a presença da ironia no romance como, junto à fantasia, guia de um novo tempo, neste capítulo merecem especial atenção a figura feminina e o impacto da cultura no seu modo de proceder, salientando o conflito instaurado entre a verdadeira natureza da mulher e o que dela é feito por meio de uma educação inadequada. De acordo com Rehme-Iffert, é possível atribuir ao romance a reivindicação de duas abordagens: (1) o direito a uma sensualidade emancipadora e (2) o reconhecimento da capacidade intelectual da mulher. Na unidade desses dois aspectos, configura-se o ideal de “totalidade feminina”, no qual é possível a compreensão da mulher enquanto ser integral. Tornada pública, tal perspectiva era vista como afronta aos valores, visto que à mulher era imputado o papel de inocente, ignorante e hábil nas tarefas domésticas. Tais características faziam par antagônico com os caracteres atribuídos ao homem: força, heroísmo e audácia.²⁶⁵

A análise que o personagem faz sobre as naturezas masculina e feminina em suas relações com o amor destaca que, ao contrário das mulheres, os homens precisam passar por um processo de formação, visto que elas já nascem educadas na arte de amar. É a elas a quem o amor deve primeiramente dirigir a sua retórica em defesa da natureza e da inocência; em seguida, aos homens que permaneceram adolescentes, pois apenas a estes a arte da volúpia pode ser ensinada. Tal ensinamento é alcançado e comunicado exclusivamente por meio de favores femininos. A alegoria compõe um canto à emancipação feminina e ao reconhecimento de sua importância na formação amorosa do homem, além de ser um manual de educação amorosa. Ao homem é exigido que seja o que deve ser: aquele que satisfaz plenamente o desejo interior da sua amante.

Para além da função atribuída à mulher, pretende-se não apenas o reconhecimento de sua sexualidade fora da oposição estabelecida entre a mulher decente e a depravada, mas também da concepção tradicional de casamento, que pode ser traduzida na desconsideração da cisão feita entre a sensualidade e o amor. O que propõe Schlegel une ambos num ser apenas.²⁶⁶

²⁶⁵ Friedrich Schlegel: *ueber Emanzipation, Liebe und Ehe*, p. 112-113.

²⁶⁶ Em seu artigo *The "Bekanntnisse Eines Ungeschickten": A Re-Examination of Emancipatory Ideas in Friedrich Schlegel's Lucinde*. *The modern Language Review*, vol. 72, n. 03, jul. 1977, pp. 605-614, Richard Littlejohns apresenta uma alternativa à essa leitura, ou seja, não vê o romance como forte contribuição para a crítica ou mudança da situação política ou social da mulher daquela época.

No capítulo seguinte, “Idílio sobre a ociosidade”, por meio de mais uma alegoria, Júlio faz severas críticas à mentalidade burguesa da época, orientada principalmente para o trabalho e para o claro combate à ociosidade. A perspectiva que defende o uso otimizado do tempo, traduzido na produtividade de bens materiais, é contrária à concepção que ele possui da ociosidade como um momento necessário ao pensar da atividade poética: sendo a ociosidade definida por ele como “elemento vital da inocência e do entusiasmo” e “fragmento único que ainda nos resta da nossa semelhança com Deus”,²⁶⁷ a tentativa de renegá-la condena o indivíduo a viver num mundo ainda mais feio e tedioso. Tal iniciativa é muito mais evidenciada nos países nórdicos – revelando uma postura decorrente de uma repulsa contra o mundo –, fazendo com que o uso irrestrito da razão destrua os ideais da serenidade e da liberdade de agir segundo a própria disposição. O respeito à ociosidade deve ser garantido, pois é através dela que o homem pode ser reconduzido à totalidade de seu eu, e nisto se manifesta o verdadeiro traço dos homens distintos e mais elevados.²⁶⁸

Imerso em sua ociosidade, o personagem vê surgir diante de si, como resultado da atividade de seu espírito, um teatro. No palco, em primeiro plano, encontrava-se Prometeu, cuja atividade era acompanhada e incentivada por homens que o fustigavam. Parecia envolvido e dedicado na produção de homens. Junto a ele, encontravam-se os instrumentos e materiais necessários para o seu trabalho. Em frente a ele, encontrava-se Hércules. Prometeu e Hércules são como opostos que simbolizam ideais em conflito. Ao redor deles, que estavam discutindo, encontravam-se várias figuras, produtos do constante e árduo trabalho de Prometeu. Os homens que vigiavam o seu trabalho, apropriavam-se de sua produção, e os produtos de sua atividade (ou seja, as figuras humanas) eram adicionados à plateia e no mesmo instante confundiam-se com ela para, logo em seguida, ser só mais um numa multidão de indivíduos indiscerníveis. Outro personagem, o satânico, manifesta-se para socializar a única crítica que tem àquele trabalho: o método escolhido por Prometeu, que deixou de utilizar o método convencional para a reprodução de seres humanos, isto é, a relação entre homem e mulher. O exemplo de utilização dos meios adequados para a produção, ainda de acordo com o mesmo personagem, foi oferecido por Hércules, cujo ato foi reconhecido como heroico, pois este apenas “numa noite se ocupou de cinquenta donzelas para a salvação

²⁶⁷ *Lucinda*, p. 55.

²⁶⁸ *Idem*, p. 59-60.

da humanidade”,²⁶⁹ além de todas as tarefas que desempenhou adequadamente, sem deixar de considerar a nobre ociosidade, que deve ser bem utilizada para o cultivo do espírito e do caráter. Por outro lado, a Prometeu dever-se-ia agradecer pela ausência da serenidade e a louvação ao árduo trabalho.

Na introdução à edição espanhola de *Lucinda*, Reinhold Muenster sinaliza o conflito existente entre as ideias defendidas por Schlegel de um lado e, de outro, por dois contemporâneos: Schiller e Goethe. Especialmente a relação entre Schlegel e Schiller encontrou muitos obstáculos; e, embora o romântico tenha admitido a relevância das definições do “ingênuo” e do “sentimental” propostas por Schiller,²⁷⁰ a defesa que este fazia dos trabalho e estilo de vida burgueses, assim como da posição de inferioridade e dependência da mulher em relação ao homem, foi, no contexto de *Lucinda*, veementemente ridicularizada e combatida.²⁷¹

O capítulo “Fidelidade e brincadeira” é iniciado com um longo diálogo, no qual o autor busca caracterizar cuidadosamente os dois personagens, considerando e acentuando com frequência os aspectos comuns à natureza feminina e masculina. Após perceber do que se trata o aparente descontentamento e inquietação de sua amante, e de ouvir Lucinda questionar o reconhecimento dos papéis de marido e mulher, Júlio propõe um discurso seguido de discussão sobre o seguinte tema: o ciúme. Por meio do diálogo – nesta passagem, Schlegel parece resgatar o método socrático – busca-se definir o que é compreendido por ciúme. Segundo Claire Colebrook, o diálogo socrático serviu de paradigma a Schlegel por não apresentar uma estrutura rígida, sendo melhor caracterizado por uma abertura à expressão dialética. No lugar de um ponto de vista teórico ou de proposições fixas, o método socrático é reconhecido pela criação de personalidades e de posições flutuantes.²⁷²

A perspectiva de um dos personagens desse capítulo aponta para uma identificação entre o ciúme e a ausência do amor, posto que, quando dois indivíduos se amam, não há espaço para desconfiança. Em unidade se encontrariam o amor e a fidelidade. Mas considerando a organização social na qual se encontram, as relações são

²⁶⁹ *Idem*, p. 63.

²⁷⁰ *Sobre el estudio de la poesía griega*, p. 53-54. Cabe chamarmos atenção a esse reconhecimento, visto que ele ocorre apenas no momento da escritura do prefácio (1796). Antes disso, quando escreveu o *Studium* (1795), Schlegel não conhecia o texto de Schiller, sendo este um motivo de grande controvérsia entre ambos.

²⁷¹ Na introdução à edição espanhola de *Lucinda*, Muenster apresenta algumas produções românticas de crítica à cultura burguesa. E, em contraposição a elas, mostra as apologias feitas à mesma cultura e a crítica à defesa dos românticos.

²⁷² *Irony: the new critical idiom*, p. 51-52.

limitadas a acordos de convivência quase que exclusivamente por formalidade e segurança. Nessas relações, sim, a manifestação do ciúme e de outros males causados pelas convenções sociais são frequentes e até mesmo justificáveis. Nelas “o homem não ama na mulher a pessoa, mas apenas a espécie ou o sexo; a mulher ama no homem tão só o grau das suas qualidades naturais e da sua existência burguesa”.²⁷³ Noutras palavras, o ciúme é visto como falta de educação, um vício ou uma deformidade. E em nenhum desses casos encontra-se dissociado das normas sociais, já que o tratamento dado às mulheres é considerado injusto.²⁷⁴

Outro aspecto lastimável em decorrência das convenções sociais está em muitos diálogos serem inflamados com um tom demasiadamente sério, aspecto peculiar da natureza masculina. E a razão para isso é a insegurança em que se encontram muitas pessoas diante do desconforto de o interlocutor ser do sexo masculino ou feminino. O que se pretende dizer com isso, entre outros, é que, na presença das mulheres, determinados assuntos são inapropriados. Nesses casos, o diálogo de modo algum seria livre e tampouco espirituoso, visto que “faltaria sempre o que há de mais sutil e de mais fino, o que é verdadeiramente o espírito e a alma da conversa na boa sociedade”, e complementa que nas conversas deveriam estar presentes “o amor do gracejo e o gracejo do amor”.²⁷⁵ É preciso, pois, que a manifestação da seriedade (que é necessária, porquanto parte constituinte da natureza humana) seja enfraquecida; caso contrário, a tendência ao tédio torna-se preponderante. A alternativa para o caos da sociedade se encontra no gracejo, o único capaz de dar-lhe forma e restaurar a harmonia.

Em “Anos de aprendizagem da masculinidade”, diferenciando-se dos capítulos anteriores, caracterizados pela forma da confissão em primeira pessoa, a narrativa passa agora a ser feita na perspectiva da terceira pessoa. Nele, Júlio torna-se objeto de investigação; e aquele que relata a história é capaz não só de acompanhar os acontecimentos de sua vida, como também apresenta uma análise cuidadosa do personagem, visto agora na relação consigo mesmo, com o mundo e com as pessoas. A relevância da presença de Lucinda pode bem ser evidenciada nessa parte da obra, pois nela são precisamente trazidas as distintas etapas da vida do personagem vinculadas às suas disposições internas.

²⁷³ *Lucinda*, p. 75.

²⁷⁴ *Athenaeum* 49, KA, II, p. 172.

²⁷⁵ *Lucinda*, p. 77.

As primeiras páginas deste capítulo buscam apresentar um indivíduo que, embora ávido de viver o amor pleno, apenas se deparava ininterruptamente com experiências estimulantes incapazes de lhe trazer a serenidade tão necessária ao apaziguamento de sua nostalgia. Tais experiências resumiam-se, pois, a uma espécie de envolvimento superficial e pouco duradouro, orientado a princípio por uma sincera curiosidade, mas que logo era abandonado pelo anseio não satisfeito. A situação subjetiva é mostrada como uma confusão interior desarmônica característica, e que abrigava recordações que não passavam de uma “simples série de fragmentos desconexos; cada fragmento era um todo, isolado”.²⁷⁶ O personagem aparece em atitude de buscar, insistentemente, uma nova chance para si mesmo diante de qualquer novidade ou interesse intelectual sempre com o intuito de apaziguar seus anseios, mas tudo resultava em doloroso fracasso. Por nunca ter tido a experiência do amor e, portanto, a consciência do que ele pudesse significar, o protagonista julgava não ser possível tornar-se, de fato, um homem.²⁷⁷

A consciência da passagem dos anos evidenciada nas rugas e no tempo mal empregado da juventude do personagem acabou por conduzi-lo a constantes tentativas de conquistar algumas mulheres. Dentre muitas, escolheu, por fim, a possuidora dos atributos mais louváveis. Isso justifica a sua opção pelo emprego de seu tempo nesse propósito, situação que o levou a um envolvimento maior com a sociedade. Esse episódio da vida do personagem ocorre em uma admirável narrativa que busca mostrar descrições ricas dos indivíduos daquela época, seus interesses, comportamentos e modos de amar. Assim, o relato das experiências de Júlio é acompanhado por uma análise do impacto provocado pelos costumes na formação dos indivíduos. Em vez de espirose, solidariedade, respeito à sua verdadeira natureza, as pessoas manifestavam comportamentos mesquinhos, dissimulados, com o único propósito do autobenefício por meio de jogos e seduções vazias.

Dentre os contatos amorosos ou sensuais que o personagem mantivera, aquele com uma prostituta é o que mais lhe proporcionou contentamento. Segundo Kierkegaard, a descrição dessa personagem provavelmente seja “uma das coisas mais minuciosamente elaboradas de todo o romance”, visto que foi tratada “com especial predileção”, revelando claro esforço para lançar-lhe “uma luz poética”.²⁷⁸

²⁷⁶ *Idem*, p. 84.

²⁷⁷ *Ideias* 83, KA, II, p. 264.

²⁷⁸ *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, p. 253.

Neste aspecto, Eichner discorda de Kierkegaard e atribui a ele um equívoco na escolha da questão central da obra, que seria a relação entre Júlio e Lucinda. Ao invés disso, Kierkegaard teria voltado suas atenções para a personagem Lisette, reafirmando um erro recorrente: o de que o romance não passaria de uma “sensualidade nua”.²⁷⁹

De acordo com Schlegel, Lisette era possuidora de “gracejos ingênuos”, e foi descrita como capaz de oferecer “extraordinárias provas de caráter, até mesmo no estado de extrema corrupção”.²⁸⁰ Ela é julgada pelo narrador como apreciadora de obra de arte e possuidora de certa sensibilidade que parece convergir com o ideal romântico a um ponto tal que ela chega a confessar que, se soubesse escrever, redigiria sua biografia. A maneira como lidava com os que defendiam a necessidade de regra e ideal para a produção artística era de franco desprezo. Suas preferências tinham certa inclinação para objetos que remetiam à antiguidade clássica e também para outros que se vinculavam ao oriente. Além disso, a amante deixava transparecer certa aversão às atividades consideradas como especificamente femininas, o que a levava a vivenciar horas de deleitosa ociosidade. Certamente, na figura dessa mulher, encontram-se manifestações do ideal de vida romântico, razão pela qual ela aparece exercendo tanta atração, embora tais manifestações estivessem dispostas de modo fragmentado; ou seja, a ela faltava ainda a harmonia que só pode ser produzida pela visão da totalidade. Júlio representa uma figura masculina que compreende a condição de uma prostituta, conquanto tal compreensão ainda não fosse suficiente para fundamentar um sentimento de confiança integral, dada sua peculiar situação existencial. O desdobramento dessa desconfiança resultou em tragédia; pois, ao contar a Júlio que esperava um filho, teve como resposta a rejeição. A alternativa encontrada por ela – como mostra o desfecho trágico desse enredo – foi o suicídio.

A relevância dessa situação para Júlio se deve ao fato de que, a partir da perda da amante e de sua superestimação, passou a compará-la às mulheres com as quais se envolvera. Isso possibilitou a reflexão por parte do personagem do que é considerado como virtude feminina. A consequência dessa reflexão foi um desprezo total ao que foi identificado com os preconceitos sociais daquela época. E percebeu que esse contexto, agora alvo de suas críticas, talvez tenha sido o principal responsável pelo não desenvolvimento espiritual pleno de sua amante; assim como, provavelmente, de outras mulheres. Mas o insucesso do personagem com as mulheres o levou a buscar na

²⁷⁹ *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, p. 56.

²⁸⁰ *Lucinda*, p. 94.

amizade dos homens novos uma alternativa para a sua inquietação e, na diversidade daqueles com os quais se relacionava e dele se aproximavam, ele reunia os seus traços especiais na busca da totalidade, como pode ser evidenciado no seguinte trecho:

Em um desses amigos, com quem tinha comércio sentimental, encontrava ele muito mais valor do que a delicadeza e o cuidado femininos, porque esses predicados estavam aliados a uma inteligência sublime e a um caráter firmemente formado. Outro ardia como ele de uma nobre indignação a respeito deste século triste, e ansiava por realizar algo de grande. O espírito amável de um terceiro era ainda o caos de simples índices, mas tinha um sentido delicado de todas as coisas e o pressentimento do Universo.²⁸¹

A vida do personagem cercado por jovens e por suas disposições estava limitada às reflexões e intenções, em suma, às atividades puramente espirituais, pois disso não havia nada que ganhasse forma no mundo, nada passando de planos. Em consequência de tal estado de insatisfação, o narrador mostra Júlio em estado inerte e com seu interior fragmentado. A acomodação serve-lhe de amparo e, com o tempo, o seu exterior adequava-se progressivamente à mentalidade burguesa da época – pois interiormente não é possível afirmar que houve conformidade com a situação que o rodeava –, e ele passou a ser admirado pelos indivíduos corrompidos por aquela sociedade. Não deixava que a sua insatisfação aflorasse, apresentando-se propositadamente sem grandes questionamentos e bem conformado. Em seu estado de desespero, procurou alívio na companhia de homens vulgares, pois na vulgaridade nada via além de loucura e falta de lucidez, o que não lhe proporcionava muito além de divertimento. Mas tudo isso em hipótese alguma alterava a relação entre Júlio e o mundo, tampouco o modo como ele parecia ter consciência de sua situação: ele era conduzido pelo desprezo.

Superar esse estado de desejos insatisfeitos apenas foi possível com a chegada de Lucinda. Finalmente Júlio conhecera a quem pudesse dedicar e receber o amor por que esperava. Aqui cabe lembrar a definição dada por Schlegel do verdadeiro amor, que, de acordo com a sua origem, é aquele “ao mesmo tempo inteiramente arbitrário e inteiramente casual”, além de “livre e necessário”; já de acordo com o seu caráter, teria de parecer, ao mesmo tempo “um mistério e um milagre”.²⁸² Cabe lembrarmos a concepção segundo a qual na fonte originária de todas as coisas os contrários se encontram numa unidade. Todas as manifestações pessoais de Lucinda, embora aparentemente dessemelhantes, pareciam ser estimuladas por uma única força: ela era inteira em tudo o que fazia e em cada gesto deixava transparecer a nobreza característica da natureza da mulher. A presença dessa mulher provocou uma revolução interna que se

²⁸¹ *Idem*, p. 104.

²⁸² *Athenaeum* 50, KA, II, p. 172.

refletiu no exterior: Júlio passou então a ter “a aparência de ingenuidade e da inexperiência infantis”.²⁸³ Por meio da proposta do amor romântico, os sujeitos desenvolvem uma comunicação que lhes é inteiramente peculiar e intrínseca, e a aproximação e o amor entre eles são viabilizados pela valorização da perspectiva de mundo própria do objeto amado; de modo algum – na contramão dos valores burgueses – pelas qualidades objetivas que possuem. O que está ao redor dos amantes perde o valor.²⁸⁴ Finalmente, Júlio passou a empreender, mesmo que tarde, uma luta em busca de sua própria formação, possibilitada pelo diálogo, método pelo qual, a partir da relação com outros indivíduos (em especial com Lucinda) igualmente autônomos, é criado espaço para o autoaperfeiçoamento mútuo.²⁸⁵

De todo livre das convenções sociais, assim como Lucinda, o mundo no qual ele vivia como poucos podia ser resultado de sua própria criação. As semelhanças entre ambos, embora permeadas pela desconfiança decorrente das experiências que Júlio teve, apresentaram alternativa àquela situação, mas ele ainda se considerava inapto para o amor e julgava que a sua experiência afetiva com Lucinda não podia ser compreendida dessa forma. Tal ilusão só foi dissolvida depois que reconheceu nela a reunião de tudo o que sempre encontrou isoladamente em outras mulheres, e foi a partir daí que suas vivências passaram a se caracterizar não mais pelo estado de envolvimento superficial, mas sim pelo pleno comprometimento. A sua vida agora era uma unidade, pois encontrara a “solução do problema no amor”.²⁸⁶ A unidade característica do vínculo amoroso entre Júlio e Lucinda não apenas se conservou como também intensificou o que havia de mais particular nesses amantes: isto em decorrência do efeito provocado pela troca de elementos próprios da mulher e do homem que provoca não a perda de suas particularidades, mas o aprendizado tornado possível por meio de uma educação equilibrada onde ambos aprendem com as peculiaridades do outro.²⁸⁷

No capítulo “Metamorfoses”, as considerações giram em torno da relação entre o indivíduo e o mundo mediada pelo amor. Além de sua atuação para possibilitar a passagem daquilo que perece em direção à imortalidade, da sincera busca pelo infinito, o amor também promove uma reconciliação entre elementos opostos. No caso da relação entre Júlio e sua amada, o personagem “experimenta seu amor por Lucinda

²⁸³ *Lucinda*, p. 150.

²⁸⁴ Korfmann, Michael. O romantismo e a semântica do amor. *Fragments*, número 23, p. 83 -101, Florianópolis jul-dez 2002, p. 86.

²⁸⁵ *Friedrich Schlegel: ueber Emanzipation, Liebe und Ehe*, 118.

²⁸⁶ *Lucinda*, p. 129.

²⁸⁷ *Friedrich Schlegel: ueber Emanzipation, Liebe und Ehe*, p. 127.

como transição em direção a um estado de completude em que nenhuma qualidade ou especialização é alcançada através do sacrifício de outras qualidades potenciais.²⁸⁸ Por causa de sua tarefa de configurar o mundo, é apenas por meio do amor que o indivíduo reconhece o infinito, e “só na resposta dada pelo *tu*, que lhe corresponde, é que o eu consegue perceber totalmente que é uma unidade infinita”.²⁸⁹ O desdobramento disso, que visa à efetivação de seu propósito (a saber, moldar adequadamente a alma), é a busca pelo cultivo do divino que há em si mesmo, numa constante tentativa de aproximação. Em seu esforço para o aperfeiçoamento interior, manifesta-se um exterior iluminado, notoriamente fortalecido a partir do mais íntimo do indivíduo.

Em harmonia com tais ideias, na primeira carta do capítulo seguinte, intitulado “Duas cartas”, o autor apresenta um discurso que gira em torno do reconhecimento do ser humano e seu lugar no mundo, enquanto participante de uma dinâmica da natureza, que o leva a considerar e a alegrar-se com o seu propósito originário: nascer, florescer e morrer. A sua vida deve orientar-se para a realização desse propósito, que se supõe inerente a ele. Um dos modos de realização de tal propósito é a geração de filhos. Com a notícia de que será pai, Júlio dialoga com Lucinda acerca da educação de seu filho, do melhor ambiente para criá-lo. Realizada através de uma narrativa pessoal e informal, o personagem contrapõe a vida da cidade à do campo, considerando aquela como propícia ao surgimento e intensificação de hábitos prejudiciais ao ser humano e, por causa disso, como inadequada para acolher uma criança. O mesmo ocorre com a educação comum de sua época: desta, a criança deverá estar isenta, pois um novo modelo, baseado em princípios que defendem o livre desenvolvimento do ser humano e reconheçam a sua natureza, deverá ser inventado.

Por fim, a segunda carta tem como principal tema o poder da imaginação. A sua exemplificação toma como ponto de partida uma notícia acerca da saúde de Lucinda, a partir da qual Júlio tece um desdobramento trágico e doloroso, mas também necessário para que ele reconheça na morte da amada não o fim, mas uma transição. O personagem aparece sonhando acordado, e esta situação fê-lo perceber que adora a amante como a uma divindade. Ademais, essa experiência levou-o a uma visão renovada do sentido da morte, considerada agora não como algo negativo. Retornando à defesa da unidade de forças opostas, a morte não é vista como algo negativo, mas como um par necessário da vida, visto que ambas participam de algo maior, que as abrange numa totalidade. Morrer

²⁸⁸ Korfmann, Michael. *O romantismo e a semântica do amor*, p. 88.

²⁸⁹ *Lucinda*, p. 137-139.

conduziria o indivíduo a essa esfera totalizante. Vista até mesmo como desejável ao referir-se a um indivíduo cuja formação visa à autonomia e à liberdade, esta concepção não causa nenhuma estranheza, pois a sua inclinação está voltada apenas para a pretensão de retornar a seu princípio originário. Ao que parece, a pretendida morte sugere a almejada superação do finito.

CONCLUSÃO

No ensaio *Sobre a incompreensibilidade*,²⁹⁰ Schlegel busca esclarecer em que reside o suposto caráter de incompreensibilidade atribuído a seus escritos. Com isso, indaga acerca da origem da incompreensibilidade assim como da possibilidade de comunicação de suas ideias. Seleciona, então, alguns de seus próprios fragmentos²⁹¹ para tornar essas questões mais compreensíveis. A partir disto é possível destacarmos quatro aspectos relevantes para esta dissertação que, em certa medida, e a partir de distintas abordagens, foram trazidos aqui: (1) a incompreensibilidade como traço característico dos fragmentos críticos, cuja causa parece estar intimamente associada à ironia, sendo que esta está presente em toda parte, manifestando-se em distintos graus; (2) o reconhecimento da existência de vários tipos de ironia, sendo a romântica, como proposta por Schlegel, aquela capaz de abarcar a todas, mesmo que enquanto solução a curto prazo; (3) a contraposição à defesa de um caráter puramente negativo da incompreensibilidade e (4) a proposta de um leitor ideal que, embora não pudesse compreender Lucinda, aceitaria a sua incompreensibilidade, ou seja, considerá-la-ia algo que não tem de ser dissolvido.

Nos aspectos destacados é possível evidenciar um esforço por parte de Schlegel para deslocar de seus escritos a origem da incompreensibilidade, ou antes esclarecer em que consistem as limitações de uma comunicação plena ou satisfatória. Para isso, sugere que ao termo “incompreensibilidade” seja atribuído o caráter de relatividade, além de questionar o tipo de leitor que o considera incompreensível. Ora, a partir daí, é possível destacarmos duas considerações: (1) a necessidade de reconhecermos a falta de preparo daqueles que têm lido suas obras e (2) ponderar o quanto a incompreensibilidade deve ser aceita, considerando que, na medida certa, deve estar sempre presente.

A reelaboração do conceito de ironia, como proposto por Schlegel, auxiliou na mudança de paradigma tanto do processo de produção artística quanto de sua receptividade: a sua composição abarcou distintas contribuições, considerando o uso já existente do termo, e reconheceu na ironia socrática a sua mais relevante influência. Tais influências, unidas ao seu caráter filosófico, assim como a elementos peculiarmente modernos como o “característico” e o “interessante”, contribuíram para a solidificação de uma

²⁹⁰ Schlegel, Friedrich. *Sobre a incompreensibilidade*. Apresentação, tradução e notas de Bruno C. Duarte. Alea, vol. 13, número 2, Rio de Janeiro, jul-dez 2011.

²⁹¹ *Athenaeum* 216, KA, II, p. 198-199; *Lyceum* 108, KA, II, p. 160; *Lyceum* 48, KA, II, p. 153; *Lyceum* 20, KA, II, p. 149.

vertente interpretativa que se opunha ao modelo do ideal clássico de produção. Contudo, a defesa de uma perspectiva acerca da atividade artística e de sua fruição, que negava o conjunto de normas vigentes na época, encontrou forte oposição.

As críticas de Hegel e Kierkegaard referentes à suposta livre e desmedida transferência de aspectos da filosofia de Fichte para a elaboração do conceito de ironia em Schlegel deparam-se com o método de produção segundo a proposta deste filósofo, que apresenta a autolimitação do artista como traço imprescindível para a atividade poética (cabe lembrarmos a necessidade da coexistência dos pares antagônicos, a saber, a autoprodução e a autolimitação). Schlegel afirma a necessidade de o artista impôr limites para a sua própria produção, o que vem a colocar em questão a defesa de que nesse processo há uma subjetividade desenfreada manifestada pela atuação do sujeito irônico. O reconhecimento da valorização por parte de Schlegel da força estética subjetiva não faz coro às críticas mencionadas, antes evidencia a abertura de espaço para a postura irônica do artista, visto que, dentre outros, atenua a linha que separa a ficção da realidade e estimula a reflexão por parte de seu interlocutor, redimensionando assim as relações entre autor, leitor e a obra.

Tal qual os fragmentos críticos, *Lucinda* foi alvo de severas críticas. Uma comum a ambos remete-nos à concepção de ironia em Schlegel, porquanto nos dois casos a ironia se encontra declaradamente presente. Esta, quando considerada no âmbito literário, revela um esforço em direção ao infinito; e, quando efetivada, ocorre apenas provisoriamente. O interesse pela realidade do ideal é característico do poeta moderno, o qual, ainda que anseie pelo infinito, reconhece a impossibilidade de alcançá-lo. Quando considerado em sua relação com o aperfeiçoamento humano, a busca pelo infinito apresenta-se como elemento indispensável. A plenitude desse autoaperfeiçoamento, contudo, é sempre aproximativa: importa ainda ressaltar que a formação do indivíduo é um tema recorrente em Schlegel, e podemos afirmar que *Lucinda* é uma tentativa de compor um romance de formação (“*Bildungsroman*”). Assim, por meio de si mesma e possibilitada pelo amor, a poesia romântica revela um indivíduo em busca de seu autoaperfeiçoamento.

Schlegel também chama o infinito, o sentido para o universo, de caos. Por caos compreende-se a indefinição original, aquilo que existe anteriormente à classificação do entendimento de certos elementos em pares antagônicos. Tal modo de compreensão do entendimento é desafiado pela ironia, que apresenta uma alternativa de relação com esse

caos: a possibilidade infinita de abordá-lo.²⁹² Para tal fim, a ironia socrática é o exemplo mais apropriado em tal abordagem. Nessa afirmação, contudo, o que não deve ser perdido de vista é que a ironia socrática não dirime a contradição e tampouco a pacífica: ao contrário, nela os opostos coexistem em ininterrupto conflito, chamado por Schlegel de “conflito insolúvel”,²⁹³ como evidencia o fragmento que com frequência mencionamos neste trabalho acerca da ironia socrática:

A ironia socrática é a única dissimulação inteiramente involuntária e, no entanto, inteiramente lúcida. Fingi-la é tão impossível quanto revelá-la. (...) Nela tudo deve ser gracejo e tudo deve ser sério: tudo sinceramente *aberto* e tudo profundamente dissimulado. (...) Contem e excita um sentimento do conflito insolúvel entre incondicionado e condicionado, da impossibilidade e necessidade de uma comunicação total. É a mais livre de todas as licenças, pois por meio dela se vai além de si mesmo; e, no entanto, é também a mais sujeita à lei, pois é incondicionalmente necessária.²⁹⁴

A poesia moderna revela como traço peculiar o caos, apresentando assim a estrutura característica do estado originário, ou seja, aquele em que não havia definição de seus elementos como caracteres antagônicos. Nela, por meio da união de forças que se encontram em conflito no interior da atividade artística, é possível evidenciar-se o ideal romântico de produção. Portanto, a ironia, além de manifestar-se no caos característico da atividade poética e no esforço permanente em direção ao infinito, também pode ser evidenciada na forma da poesia romântica quando as fronteiras entre os gêneros (traço característico da época) são questionadas, possibilitando uma visibilidade nova ao romance enquanto gênero literário. Ademais, Schlegel propõe uma conciliação entre o finito e o infinito, e para tal fim encontra na poesia romântica o elo necessário à sua efetivação. Opondo-se a esta pretensão, Kierkegaard defende que a reconciliação possibilitada pela poesia não é a verdadeira, porquanto não permanece na realidade, mas a deixa pra trás ou busca migrar dela. Já a poesia romântica sequer promoveria qualquer tipo de reconciliação, considerando que apenas a reconciliação religiosa infinitizaria a realidade para o indivíduo.²⁹⁵

Outra crítica de grande relevância feita à ironia romântica por Kierkegaard, diz respeito à estrutura do romance *Lucinda*. Ao invés de considerá-la necessária frente ao conteúdo que pretendia comunicar – o que exige uma forma adequada de exposição –, Kierkegaard parece confundi-la com uma suposta tentativa de Schlegel de introduzir o

²⁹² *Understanding Irony: Three Essays on Friedrich Schlegel*, p. 828-829.

²⁹³ *Idem*, p. 828-829.

²⁹⁴ *Lyceum* 108, KA, II, 160.

²⁹⁵ *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, p. 255.

caos no mundo.²⁹⁶ Esta é efetivada por meio do artista irônico, cuja produção torna possível a abertura para o domínio irrestrito da subjetividade. Assim, o caos e a suposta ausência de forma são antes atributos conferidos ao modo de atuação de Schlegel ou do artista irônico, e não, como pode ser deduzido do modo como Schlegel concebia o mundo, uma maneira encontrada por ele para comunicar a confusão do universo. O problema desta consideração, ao que parece, é que Schlegel não pretende introduzir o caos no mundo, mas reconhecer a natureza caótica do mundo, não propondo algo muito além de seu reconhecimento e aceitação. Assim, na sua maneira arbitrária, fugindo às regras da época, *Lucinda* deixa entrever na sua estrutura a intervenção da ironia, por meio da qual o indivíduo ou artista irônico toma consciência do caos do mundo e promove um esforço para remontar por meio da atividade poética, e de modo peculiar, da sua estrutura. Esse estado caótico reúne elementos contraditórios e, como ferramenta de comunicação, a ironia, participando da atividade poética, facilita a externalização de um conteúdo que não se deixa facilmente exprimir, revelando assim a impossibilidade de ter acesso ao absoluto, evidenciando ademais a tensão existente entre o finito e o infinito. A estrutura deste é definida como paradoxal: na sua constituição encontram-se elementos que se excluem mutuamente, revelando uma autocontradição interna. De acordo com os mesmos princípios, *Lucinda* parece ter sido produzida.

De acordo com Albert, a leitura de *Lucinda* enquanto obra intencionalmente irônica provoca um impasse para o leitor convencional, pois se caracteriza por dois aspectos fundamentais: (1) abriga, num constante conflito, ideias e pensamentos opostos que se negam uns aos outros, inviabilizando uma síntese entre si e (2) o esforço por sua interpretação continua indefinidamente, porquanto nenhuma interpretação é capaz de esgotar os sentidos de um texto irônico. A partir destes dois aspectos, nota-se que a ironia não oferece possibilidade alguma de segurança, orientação pré-estabelecida, regras, e que isso decorre também do estado em que tal obra foi criada: a partir de forças contraditórias que inviabilizam a possibilidade de escolha entre um dos pares opostos que as compõem. Assim, o modo mais adequado de ler uma obra irônica deveria partir da consideração de inexistir um modo adequado para fazê-lo. Tal estado força o reconhecimento dos limites impostos ao propósito de tentar estabelecer uma definição fechada à ironia. Essa defesa força ainda o reconhecimento dos limites impostos tanto ao propósito de estabelecer uma definição fechada à ironia quanto ao que exige uma

²⁹⁶ *Idem*, p. 252.

explicação plena acerca de seu conteúdo. Mas Schlegel nos aponta abertamente um caminho – no qual, inclusive, a incompreensibilidade é vista como algo positivo, considerando que “o contentamento interior depende por fim ele próprio (...) de um tal ponto que tem de ser deixado na obscuridade”²⁹⁷ – cujo propósito é incitar o indivíduo a abandonar o trato exclusivo com as palavras e passe a se ocupar com a vida prática.²⁹⁸ *Lucinda* expõe, de modo “ingênuo” e “nu”, como esse intento é possível considerando que

se deveria ensinar o modo como o espírito do homem se mostraria capaz de se transformar a si mesmo, e deste modo capturar por fim o adversário imutável, ternamente transfigurado.²⁹⁹

Tal qual no ensaio *Sobre a incompreensibilidade* e nos fragmentos críticos, no romance *Lucinda*, exemplificado por meio das experiências do personagem Júlio, o tema da formação do ser humano ocupa uma posição fundamental e parece revelar um dos principais intuitos de Schlegel. Mesmo caracterizada, em termos de estilo, por uma forma pouco envolvente, o romance cumpre o propósito para o qual parece ter sido criado: o de educar o indivíduo através da arte – mais especificamente, a poesia romântica – guiada pela ironia enquanto ferramenta de comunicação entre o ser humano e o mundo caótico no qual ele vive. Schlegel deixa, pois, em aberto, não a plena possibilidade de compreensão da obra, mas sim o reconhecimento dela enquanto impossibilitada de nos revelar a sua totalidade, ou, como afirma Schlegel, evidenciando que “um texto clássico jamais poderá ser inteiramente compreendido”,³⁰⁰ restando-nos a indagação de se *Lucinda* pode ser considerada uma obra clássica e de que forma esta pretensão se deixa revelar.

²⁹⁷ *Sobre a incompreensibilidade*.

²⁹⁸ *Idem*.

²⁹⁹ *Idem*.

³⁰⁰ *Lyceum* 20, KA, II, p. 149.

Referências bibliográficas:

- ALBERT, Georgia. *Understanding irony: three essays an Friedrich Schlegel*. MLN, Vol. 108, No. 5, Comparative Literature (Dec., 1993), pp. 825-848. Published by: The Johns Hopkins University Press Stable URL.
- ALLEMAN, B. *Ironie und Dichtung*. Pfulling, Neske, 1969.
- ARISTÓFANES. *As nuvens; Só para mulheres; Um Deus chamado dinheiro*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Coleção Os Pensadores. 1ed. São Paulo, 1973.
- BEHLER, Ernst. *Fruehromantik*. Berlin; New York: de Gruyter, 1992.
- _____. *Friedrich Schlegel*. Hamburg, Rowohlt, 1966 (Rowohlts Monographien).
- _____. "Die Theorie der romantischen Ironie". In: *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie*. Paderborn, Schöningh, 1988.
- _____. *Ironie und literarische Moderne*. Paderborn: Muenchen, 1977
- _____. *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1981.
- _____. *Irony and the Discourse of Modernity*. Seattle: University of Washington Press, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- BINETTI, Maria J. *El concepto kierkegaardiano de ironía*. ACTA PHILOSOPHICA, vol. 12, 2003, fasc. 02, pagg. 197-218.
- CASSIRER, Ernst. *A filosofia do iluminismo*. 3º Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.
- COLEBROOK, Claire. *Irony: the new critical idiom*. Routledge, London, 2004.
- FICHTE, J.G. *A Doutrina da Ciência de 1794 e Outros Escritos*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- FRAZIER, Brad. Kierkegaard ante los problemas de la pura ironía. Traducción: Jennifer Hincapié Sánchez. *Praxis Filosófica*, nº 24, Cali, Jan./Jun. 2007.
- FRIEDEMANN, Kaete. *Die romantische Ironie*. Die romantische Ironie. *Zeitschrift fuer Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Herausgegeben von Max Dessoir. Dreizehnter Band. Stuttgart: Verlag von Ferdinand Enke, 1919, 270-282.

- GONZÁLEZ, Dário. *La hermenéutica de la ironía: visibilidad y discursividad en la interpretación kierkegaardiana de Sócrates*. Revista Portuguesa de Filosofia, Vol. 64, No. 2-4, 2009.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética I*. Tradução de Marco Aurélio Werle. 2º Ed, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- _____. *Princípios da filosofia do direito*. Tradução Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HELMUT, Prang. *Die Romantische Ironie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.
- HINRICHS, Heribert. *Verwendung und Bedeutung des Begriffs "Ironie" bei Friedrich Schlegel*. University Microfilms International. London: 1980.
- HOFMANNSTAHL, Hugo von. "Die Ironie der Dinge". *Gesammelte Werke: Prosa*. H. Steiner (ed.). Frankfurt: Fischer, 1966, t. IV.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques São Paulo: Forense Universitária, 2005.
- _____. *Crítica do Juízo*. "Da Arte e do Gênio". In: *Crítica da Razão Pura e Outros Filosóficos*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Abril Cultural, 1974 (Coleção Os Pensadores).
- _____. *Duas Introduções à Crítica do Juízo*. Organização de Ricardo Ribeiro Terra. São Paulo, Iluminuras, 1995.
- KIERKEGAARD, Søren. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Apresentação e tradução de Álvaro Valls, 2º Ed., Editora Universitária São Francisco, 2005.
- KORFMANN, Michael. O romantismo e a semântica do amor. *Fragmentos*, número 23, p. 083 -101, Florianópolis jul-dez 2002.
- LITTLEJOHNS, Richard. The "Bekanntnisse Eines Ungeschickten": A Re-Examination of Emancipatory Ideas in Friedrich Schlegel's Lucinde. *The modern Language Review*, vol. 72, n. 03, jul. 1977, pp. 605-614.
- NOVALIS. *Fragmentos – Diálogos – Monólogo*. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Iluminuras, 1989.
- _____. *Schriften*. Edição de Paul Kluckhohn e Richard Samuel. Stuttgart, Kohlhammer, 1981.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- REHME-IFFERT, Birgit. Birgit Rehme-Iffert. Friedrich Schlegel: *ueber Emanzipation, Liebe und Ehe*. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft, Athenäum 12. Jahrgang. Jahrbuch fuer Romantik. Schoeningh, Paderborn u.a, 2002.
- ROSSETTI, Gabriel Guedes. Como narrar o que se passa na interioridade? Ou Kierkegaard e o problema da comunicação indireta. *Revista Filosofia Capital*, vol. 6, 2011 – Edição especial Dossiê Søren Aabye Kierkegaard, p. 125-136.
- SAES, Sílvia Faustino de Assis. Filosofia e poesia no projeto romântico de Friedrich Schlegel. *Kalagatos - revista de filosofia (versão on-line)*, v. 10, p. 389-416, 2013.
- _____. As quebras de ilusão no teatro de Tieck. *Rapsódia (USP)*, v. 7, p. 27-37, 2013.
- SCHAPER, Suzane. *Ironie und Absurdität als philosophische Standpunkt*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1994.
- SHELLING, F. W. J. *Obras Escolhidas*. Tradução, seleção e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Abril, 1979 (Coleção Os Pensadores).
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- _____. *Briefe Zwischen Schiller und Goethe: 625. An Goethe, 19. Juli 1799*. Friedrich Schiller Archiv, Weimer, 2013.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos Fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- _____. *Sobre el estudio de la poesía griega*. Traducción: Berta Raposo. Madrid: Ediciones Akal, 1996.
- _____. *Conversa sobre a poesia*. Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- _____. *Lucinde*. Traducción y notas de Berta Raposo. Introducción de Reinhold Muenster. Valencia: Editorial Natán, 1987.
- _____. *Lucinda*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Guimarães e C. Editores, 1979.
- _____. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Mit Einleitung und Kommentar herausgegeben von Hans Eichner, Band V. Paderborn/Munique/Viena: Ferdinand Schöningh, 1962.
- SCHOENTJES, Pierre. *La poética de La ironia*. Madri: Cátedra, 2001.
- SELIGMANN-SILVA, M. “Arte, Crítica e Crítica como Arte. Acerca do Conceito de Crítica em F. Schlegel e Novalis”. In: *Discurso*, nº 20, 1993.
- STROHSCHNEIDER-KOHR, Ingrid. *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tuebingen: Niemeyer, 2002.

- SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Tradução: Maria de Santa Cruz. Edições 70, Lisboa: 1977, p. 199. Coleção signos.
- TORRES FILHO, R. R. *O Espírito e a Letra. A Crítica da Imaginação Pura, em Fichte*. São Paulo, Ática, 1975.
- VILHENA-MAGALHÃES, Vasco de. *O problema de Sócrates*. Ed. Fundação Calouste Gulbekian, Lisboa.
- WALSER, Martin. *Selbstbewusstsein und Ironie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1981.
- WARNING, Rainer. “Ironiesignale und ironische Solidarisierung”. In: *Das Komische*. W. Preisendanz e R. Warning (eds). München: Fink, 1979.
- WELLEK, René. *História da crítica moderna*. Vol. II. O romantismo. Tradução de Lívio Xavier. Editora: Herder, São Paulo, 1967.