

Parábase permanente: panorama da ironia romântica de Friedrich Schlegel

Permanent parabasis: outlook of Friedrich Schlegel's romantic irony

André de Sena Wanderley *
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Edson José Rodrigues Júnior *
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

265

RESUMO: Considerando as significativas contribuições de Friedrich Schlegel para a teoria do romantismo alemão, este artigo visa a apresentar um panorama sobre a ironia romântica, conceito chave do pensamento schlegeliano que se tornou pedra angular do movimento romântico, reverberando, inclusive, noutras experiências de romantismo fora do eixo europeu. Assim, com o fito de atribuir maior visibilidade a esse conceito relativamente pouco estudado no âmbito acadêmico brasileiro, propomos uma retomada das teorizações de Schlegel (1987; 1997) em seus fragmentos das revistas *Lyceum* e *Athenaeum*, revisitando o plantel de ideias que orbitam a ironia romântica, a saber: parábase, bufonaria, autocriação, autoaniquilamento e autolimitação. Paralelamente, para uma compreensão da ironia romântica em sua complexidade, traçaremos uma breve trajetória referente ao conceito de ironia desde a Grécia antiga, passando pelo medievo até a concepção da ironia romântica de Schlegel. Utilizaremos, para tanto, os aportes teóricos de Cuddon (1999), Volobuef (1999) e Medeiros (2014; 2015).

PALAVRAS-CHAVE: Ironia romântica. Friedrich Schlegel. Romantismo.

* Doutor em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

* Mestrando em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

ABSTRACT: Taking account of Friedrich Schlegel's important contribution for the theory of the German Romanticism, this paper aims to present an overview about the romantic irony, key concept of Schlegel's thinking and cornerstone of the romantic movement with repercussions beyond Europe. Therefore, aiming to build visibility around this relatively unexplored concept in Brazilian literary studies, we propose a review of Schlegel's theories recorded in the fragments of *Lyceum* and *Athenaeum* magazines, as well as a revisitation of other conceptions that surround the romantic irony: parabasis, buffoonery, autocreation, autoannihilation and autolimitation. Besides, for a better understanding of the complex nuances of the romantic irony, we'll trace a simple timeline of the concept of irony starting in the Ancient Greece, traveling through medieval times up until the conceiving of Schlegel's theory. With that in mind, we'll make use of the theoretical studies of Cuddon (1999), Volobuef (1999) and Medeiros (2014; 2015).

KEYWORDS: Romantic irony. Friedrich Schlegel. Romanticism.

Introdução

O individualismo pode ser considerado um dos princípios fundamentais do romantismo. O romântico não raramente, e nem sempre conscientemente, imprime sobre a obra literária sua subjetividade e impressões. Segundo Volobuef (1999), o individualismo marca também a própria postura do escritor em sua relação com o leitor, isto é, na poética romântica é possível - e provável - que o leitor consiga perceber com distinta clareza a presença do autor no texto. É nesse jogo dialético que emerge o conceito de ironia romântica.

Se em Sócrates a ironia configurava uma estratégia de debate para sobrepor suas ideias às ideias de um oponente, a partir dos românticos ela passa a significar reflexão e metarreflexão artísticas, descrevendo a atitude daquele que cria perante sua própria obra e existência, uma dialética do gênio romântico. Nas palavras de Behler (apud MEDEIROS, 2014, p. 45), a ironia é "atitude e consciência do jogo que se dá na obra sobre a própria obra".

Muitos românticos alemães teorizaram sobre o tópico, dentre eles Novalis, Schelling, Schleiermacher e August Schlegel; contudo, em se tratando de ironia

romântica, há uma tendência na teoria literária a tomar-se como base as ideias proferidas por Friedrich Schlegel (VOLOBUEF, 1999, p. 90). Para ele, a ironia romântica surge da compreensão do mundo como um paradoxo, do mundo como um aglomerado de contradições e incoerências. Em decorrência disso, a obra de arte deve refletir essas contradições se quiser abarcar a realidade (WELLEK, 1967, p. 13).

Da ironia socrática à ironia romântica de Schlegel

“Eles [os socráticos] chamaram de dialética a arte de pensar por si mesmo e de refletir, porque acreditavam e afirmavam que refletir sobre objetos filosóficos nada mais é que um contínuo solilóquio interior. Aqui se perguntará como é possível que o homem pode entabular uma conversa consigo mesmo, visto que da conversa fazem parte dois seres, e que, por conseguinte, um mesmo homem teria de ser também dois ou mais homens [...] Eles afirmavam haver duas almas no homem, uma sensível, inferior, passiva, e outra espiritual, superior, divina. - O solilóquio interior surge então do comércio mútuo, da determinação recíproca dessas duas almas uma sobre a outra (...)”

Friedrich Schlegel¹

O vocábulo grego εἰρων [eiron] significa “aquele que finge não saber ou não conhecer o assunto tratado, que fala ou age com dissimulação com o intuito de mascarar, esquivar e ocultar algo” (CUDDON, 1999, p. 428). Advindo do indo-europeu “uerh”, que denotava “falar seriamente”, o termo foi incorporado ao grego, alterando seu significado para o campo semântico da dissimulação. Segundo Cuddon (1999, p. 429), a figura do irônico representava na comédia

¹ SCHLEGEL, F. *Kölner Vorlesungen*. KA- XIII, p. 204. Apud SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico. Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 162.

grega a dissimulação que ocorria através da ação do homem que não se mostrava inteiramente à luz, diminuindo-se intencionalmente em face do oponente, o ὄλαζών [*alazon*], o sujeito fanfarrão que supunha saber mais do que em realidade sabia. No teatro de Aristófanes, (Séc. V a. C.), a palavra *eirón* estava relacionada ao ataque verbal, ao subterfúgio e à intenção de ridicularizar o oponente - em geral o fanfarrão *alazon* - através do deslocamento intencional do discurso (cf. MEDEIROS, 2014).

Em suma, originalmente, a ironia contrastava sobremaneira com a ideia de urbanidade e de diálogo reflexivo defendida posteriormente por Sócrates (Séc. IV a. C.), mas foi a partir dele que o conceito ganhou a dimensão e a importância que conservou na posteridade e até nos dias de hoje, de tal forma que “o desenvolvimento do conceito de ironia não pode ser separado da personalidade e da influência de Sócrates” (KNOX apud MEDEIROS, 2015, p. 114). A dialética de Sócrates, pautada no princípio da ironia, pressupunha a omissão deliberada de seu conhecimento acerca de determinado assunto para levar seu oponente ao conhecimento da “verdade”. Logo, em contrapartida ao *eirón* aristofânico, a intenção de Sócrates não era constranger ou ludibriar o seu interlocutor, mas elucidar seu pensamento, desfazer ilusões. Não tinha o intuito de ridicularizar, mas de proporcionar o entendimento, a síntese.

Segundo Medeiros (2015, p. 114), o refinado conceito de ironia socrática representou uma nova possibilidade de exteriorização e reflexão filosófica para Friedrich Schlegel, que o utilizou como princípio para gerar uma nova concepção de ironia séculos mais tarde: a ironia romântica. No fragmento 116 da revista *Athenaeum*, considerado a pedra angular do romantismo enquanto movimento literário, Schlegel preconiza que a capacidade de autorreflexão é o elemento definidor da poesia romântica e que a distingue das produções classicistas:

Só a poesia pode se tornar, como a épica, um espelho do mundo circundante, imagem da época. É entretanto, ela que pode também - mais que qualquer outra forma -, livre de qualquer interesse próprio real ou ideal, pairar a meio caminho entre o retratado e o retratista, nas asas da reflexão poética, e elevar incessantemente esta reflexão

a um poder cada vez mais alto, multiplica-lo numa sucessão infinita de espelhos. [...] A poesia romântica é, entre as artes, o que o humor é na filosofia (SCHLEGEL, 1997, p. 56).

Os ostensivos estudos de Schlegel acerca da ironia socrática podem ser notados também em diversos outros fragmentos de sua autoria nas revistas *Lyceum* e *Athenaeum*. Num dos principais fragmentos, o [108] do *Lyceum*, o autor de *Lucinde* enuncia suas impressões acerca da ironia proposta por Sócrates:

A ironia socrática é a única dissimulação inteiramente involuntária e, no entanto, inteiramente lúcida. Fingi-la é tão impossível quanto revelá-la. Para aquele que não a possui, permanece um enigma, mesmo depois da mais franca confissão. Não se deve enganar ninguém, a não ser aqueles que a tomam por engodo e que, ou se alegram com a grande pândega de se divertir com todo mundo, ou ficam fulos quando pressentem que também estão sendo visados. 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 espírito científico, do encontro de perfeita e acabada filosofia-de-natureza e de perfeita e acabada filosofia-de-arte. Contém e excita um sentimento do conflito insolúvel entre incondicionado e condicionado, da impossibilidade e necessidade de uma comunicação total (SCHLEGEL, 1997, p. 36).

É possível perceber na teorização de Schlegel o romântico caráter paradoxal atribuído à ironia socrática, uma dissimulação que ao mesmo tempo é involuntária, pois não se pode fingi-la, é inteiramente lúcida, isto é, pautada na razão e na reflexão filosófica. Schlegel reforça ainda a diferença essencial entre a ironia socrática e a ironia que podemos chamar de aristofânica: na forma socrática, deve-se agir com urbanidade, não se deve enganar ou ridicularizar ninguém, a não ser aqueles que escarnecem inadvertidamente os seus interlocutores através da ironia mas se irritam quando são alvos do mesmo artifício. Fala-se ainda da antagônica dicotomia entre a necessidade de uma comunicação total versus a impossibilidade de sua existência, paradoxo exaustivamente debatido pelos pré-românticos alemães e crucial na germinação do conceito de ironia romântica.

Apesar da profusão de ideias fundamentais para a construção de um conceito de ironia romântica presentes no fragmento 108 do *Lyceum*, pode-se tomar como principal entendimento de Schlegel neste excerto a ideia de uma

“unificação do sentido artístico da vida e do espírito científico, do encontro de perfeita e acabada filosofia-de-natureza e de perfeita e acabada filosofia-de-arte.” É a partir desta síntese entre filosofia da arte e espírito científico que nasce o cerne da ironia romântica, o elemento que a diferencia de sua ancestralidade: a proposta de uma autorreflexão filosófica-artística-científica do sujeito consigo mesmo através da criação. Enquanto em Sócrates o debate de ideias era travado entre dois interlocutores “reais”, na ironia romântica o artista reflete a partir do diálogo realizado no interior da obra de literatura, um solilóquio do gênio romântico (cf. SUZUKI, 1998) durante o efusivo processo de criação literária. Como aponta Medeiros,

a urbanidade e o dialogismo da ironia socrática [...] foram incorporados pela ironia romântica. Mas, enquanto em Sócrates a estratégia irônica visava demonstrar ao interlocutor o equívoco de sua suposta certeza do conhecimento, na ironia romântica esse diálogo se realiza entre o artista e sua consciência [...] (2015, p. 116).

O teórico afirma que o caráter dialético da ironia socrática, mesmo sendo agora transposto em uma autorreflexão solitária do artista em seu processo criativo, é encontrado também no fazer literário coletivo difundido pelo primeiro romantismo alemão, no filosofar e no poetizar em conjunto, dinâmica denominada por Schlegel e Novalis como sinfilosofia e simpoesia:

A urbanidade associada ao conceito de ironia socrática é concretizada no primeiro romantismo alemão através de uma profusão de obras com eminente viés dialógico. São escritos que se intitulam carta, ensaio, relato, descrição, diálogo, fragmento, confissão e conversa, exteriorizando a atmosfera de expansão da consciência e busca pelo conhecimento que a ironia socrática propiciava, e que foi incorporada e praticada pelos jovens românticos. O que caracteriza os textos dos integrantes do grupo é a atmosfera de liberalidade - no sentido utilizado por Schlegel para designar um ânimo de espírito no qual predomina a compreensão e a tolerância - onde é possível contemplar e discutir temas filosóficos e crítico-literários de uma forma menos grave, através de diversos pontos de vista (MEDEIROS, 2015, p. 116).

A concatenação e união de diferentes ideias, concepções filosóficas e reflexões acerca do fazer poético levou Schlegel a formular que era mesmo possível fundir indivíduos em busca de uma formação conjunta, ideia que é corroborada por Todorov (1996, p. 213): “[os românticos alemães] não apenas teorizaram sobre

a possibilidade de amalgamar indivíduos, mas a concretizaram em sua concepção de sinfilosofia e simposia”. Nas palavras de Schlegel,

muitas vezes não se pode evitar o pensamento de que dois espíritos poderiam no fundo pertencer um ao outro, como metades separadas, e só juntos ser tudo o que pudessem ser. Se houvesse uma arte de fundir indivíduos, ou se a crítica desejosa conseguisse algo mais que desejar, para isso encontrando em toda parte muita ocasião, então gostaria de ver combinados Jean Paul e Peter Leberecht. Tudo aquilo justamente que fala a um, o outro possui: juntos, o talento grotesco de Jean Paul e a formação fantástica de Peter Leberecht produziriam um notável poeta romântico [...].” (SCHLEGEL, 1997, p. 69).

A partir das formulações de Friedrich Schlegel, a ironia passa também a significar a reflexão artística e metaficcional, descrevendo a atitude autocrítica do autor diante de sua obra de arte, sendo, pois, também uma forma de reflexão filosófica. A relação dialógica do autor consigo mesmo mantém um paralelo com a ironia socrática, e, portanto, deve “ser contemplada sob o mesmo viés de brincadeira séria, que mantém eternamente o suspense sobre aquilo que se diz” (MEDEIROS, 2015, p. 116).

271

Por meio do diálogo crítico e da reflexão irônica, o poeta romântico busca a visão do todo. Assim como a ironia socrática pressupunha a elevação intelectual de ambos os interlocutores envolvidos no processo dialético, de modo que fosse possível observar uma questão a partir de dois pontos de vista distintos, a ironia romântica, ao possibilitar ao artista uma visão ampla e privilegiada do produtor - autor, do processo - fazer poético - e do produto - obra literária, busca fazer com que os artistas possam “se elevar acima de suas próprias obras”, como preconiza Schlegel.²

² Buscando quebrar com a prescrição classicista de que a obra deve ser homogênea, fechada em si mesma e completa de sentido enquanto unidade autônoma, na qual não há espaço para referências ao autor do texto ou a o próprio processo criativo de escrita, Schlegel propõe o recurso da ironia como meio de ascendência do criador sobre sua obra. Diz ele no fragmento 87 do *Lyceum*: “Artista algum concebe a arte de uma maneira excessivamente grandiosa, pois isso é impossível, mas há os que são suficientemente livres para se elevar acima daquilo que há de mais alto”. (SCHLEGEL, 1997, p. 33).

Parábase permanente

“A compreensão é mecânica, o chiste é químico
e o gênio é o espírito orgânico”

Friedrich Schlegel³

Numa definição em poucas palavras dada por um de seus patronos, Friedrich Schlegel, a ironia romântica é uma “parábase permanente”, uma constante reflexão do autor sobre si mesmo, sobre o mundo e sobre o próprio fazer literário. O termo parábase, advindo do teatro grego, nomeia uma das seções da estrutura da comédia onde o coro se dirige diretamente à audiência. De acordo com Cuddon (1999), a palavra está relacionada ao movimento realizado pelo coro nas partes finais da apresentação cênica. Além deste, Schlegel utiliza em suas teorizações acerca da ironia romântica diversos outros *topoi* da tradição literária. Nesse sentido, não apenas a “parábase”, mas a figura do “bufão”, ou ainda da “bufonaria transcendental”, tornam-se construtos teóricos seminais para o desenvolvimento de uma noção de ironia romântica.

272

Conforme elucida Medeiros (2015, p. 121), na tradição teatral italiana, o bufão era um dos personagens da *commedia dell'arte*, gênero popular que vigorou entre os séculos XVI e XVII. Esse tipo de encenação teatral foi desenvolvido principalmente na Itália medieval, onde grupos ou associações de artesões, os “arti”, de onde o gênero deriva seu nome, apresentavam-se nas praças e nos mercados populares. O bufão representava o próprio dramaturgo, apontando para eventuais enganos ou excessos na encenação dos atores. Ao atuar como o próprio autor, o bufão personificava o deslocamento do âmbito da crítica e trazia-o para o centro da encenação, para dentro da obra artística. Schlegel introduz em sua teoria da ironia romântica a ideia do bufão como exercício de reflexão artística inserido na própria arte (cf. MEDEIROS, 2015, p. 121),

³ SCHLEGEL, F. Fragmentos da Athenaeum (Excertos). In: LOBO, L. (org.), *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p 67, fragmento [366].

utilizando a figura em questão para exemplificar também o desenvolvimento do discurso irônico no teatro europeu.

No fragmento 42 da *Lyceum*, Schlegel acrescenta uma variação ao termo bufão, o conceito de “bufonaria transcendental”. Afirma ele que “há poemas antigos e modernos que respiram, do início ao fim, no todo e nas partes, o divino sopro da ironia. Neles vive uma bufonaria realmente transcendental” (SCHLEGEL, 1997, p. 26). De acordo com Medeiros (2015), o uso do adjetivo “transcendental” significa que, nesse tipo de bufonaria, a reflexão sobre o processo de fazer artístico ocupa o lugar central na obra. Ele continua:

O referido fragmento 42 da *Lyceum* explicita também uma dupla operação realizada pela ironia romântica. Internamente, ela tem o sentido de problematização do artista sobre sua obra e sobre o processo de criação literária, ou seja, é reflexão filosófica e crítico-literária, denominada por Schlegel como bufonaria transcendental. Já no exterior, em seu *modus* de exposição, é forma da ironia, descrita pelo crítico como a “maneira mímica de um bom bufão italiano comum”. Dito de outro modo, enquanto o bufão transcendental, em uma atitude filosófica, “se eleva acima de si mesmo, acima de sua própria arte, virtude ou genialidade”, o bufão italiano comum, “ri de seus pensamentos excessivamente sérios, e não deixa, com isso, que o filósofo se afaste da vida” (MEDEIROS, 2015, p. 122).

Doravante, talvez o principal conceito transposto da tradição literária e incorporado à ironia romântica de Schlegel seja a parábase. Como supracitado, a parábase se trata de uma das seções da comédia grega, próxima ao fim da encenação, em que o coro, despido de suas máscaras, dirige-se diretamente ao público (cf. CUDDON, 1998, p. 624). Os ditos do coro na parábase geralmente representavam o ponto de vista do autor sobre temas como religião, política e, principalmente, a própria arte teatral. Diante disso, Schlegel utiliza o termo para definir também a presença da autorreflexão crítica no fazer literário. Behler (apud MEDEIROS, 2015, p. 123), afirma que “a ruptura na encenação realizada pelo coro na parábase é compreendida pelo crítico [Schlegel] como uma atitude análoga ao emergir do autor a partir de sua obra”.

Posteriormente, no teatro romântico, a parábase encontra uso nas comédias de Ludwig Tieck, mas de maneira ímpar. Sobre *O gato de botas* [*Der gestiefelte kater*], comédia publicada por Tieck em 1797, Freitas (2011) discorre:

A ação começa com um prólogo na plateia. *Alguns atores, representando espectadores, protestam contra a temática da peça que eles estão por assistir.* Fischer (“Pescador”), Müller (“Moleiro”) e Schlosser (“Serralheiro”), como bons burgueses da Aufklärung, não podem aceitar uma peça que a programação do teatro diz ser “um conto de fadas”. Essa temática é para eles algo totalmente impróprio a um drama sério, tal como as regras do bom gosto exigem. O Poeta surge então de trás do palco e expõe aos espectadores o sofrimento que a rejeição prévia da peça está lhe causando. Ele confessa sua ignorância das regras da arte, e se apresenta como um iniciante. Tomado de compaixão, o público resolve aplaudi-lo e encorajá-lo. Começa, então, a peça dentro da peça: trata-se da história de um camponês que herda de seu pai apenas um gato, enquanto seus dois irmãos herdam, respectivamente, um boi e um cavalo. [...] *Os personagens da plateia acompanham a ação com comentários em voz alta, discutindo sobre o comovente quadro familiar em que o pobre homem herda apenas um gato, tendo sido enganado pelos irmãos. Desde o princípio, eles protestam contra os elementos fantásticos e contra as inverossimilhanças da história: por que o jovem não recorreu a um tribunal? Desde quando existem gatos falantes? Ao longo de toda a peça, continuarão protestando e comentando a ação, e forçando o Poeta a inúmeras intervenções em sua própria defesa. No epílogo, o Poeta culpará os espectadores pelo fracasso da peça, dizendo que eles levaram a ação mais a sério do que era necessário: eles deveriam ter esquecido a sua formação literária e aproveitado o retorno às sensações perdidas da infância. Os espectadores declaram que sua formação lhes deu muito trabalho, que eles dão graças a Deus por não serem mais crianças, e, por fim, lançam sobre o Poeta frutas podres e bolinhas de papel* (FREITAS, 2011, p. 59, grifo nosso).

Tomando como exemplo *O gato de botas*, pode-se perceber que a maneira com que Tieck utiliza a parábase se distancia em certa medida do uso consagrado pelo teatro da Antiguidade. Diversamente da parábase clássica, em que o coro se dirige à plateia e passa a falar em nome do autor, na interrupção da ação praticada pelo romântico os personagens dialogam com outros personagens na audiência, refletem consigo mesmos ou conversam com o “autor”, sendo este também encarnado por um personagem, o “Poeta”. Em nenhum momento os atores “despem-se de suas máscaras”, jamais deixam de ser personagens do evento teatral. Um personagem na plateia pode reclamar de uma ação de um personagem no palco; este, por sua vez, pode exprimir livremente suas incertezas acerca do desenrolar da peça ou da existência ou não de um autor, mas ambos agirão sem jamais fazer qualquer referência a si próprios como atores ou referir-se à audiência “real”.

Ainda segundo Freitas (2011, p. 60), o teatro de Tieck, como representante do teatro romântico, segue por um caminho distinto da parábase clássica, através do chamado “efeito de estranhamento”. Tem-se, pois, duas formas diferentes de interrupção da ação na obra de arte: uma que rompe com a ilusão artística de realidade ao apontar para o mundo além da “quarta parede” do palco através da parábase, e outra que rompe com a ilusão da obra de arte sem quebrá-la de fato, porque apenas interrompe a ação ilusória através de uma outra ação ilusória, ambas parte integrante da obra artística. Como a segunda interrupção não sai do âmbito da própria arte, o que ela opera é uma substituição da ilusão primária por uma ilusão de segundo grau (FREITAS, 2011, p. 61); uma multiplicação da ilusão artística através da reflexão crítica, tal como na “sucessão de espelhos” proposta por Schlegel no fragmento 116 da *Athenaeum*⁴.

Tanto o bufão italiano quanto o coro na parábase grega são uma espécie de instância crítica e autoral, representando a atitude reflexiva inserida por Schlegel no centro de sua teorização. Mas para que o artista seja capaz de refletir criticamente e criar algo autoral de forma simultânea, e para que possa representar a ironia como forma de reflexão em sua obra artística, uma série de “movimentos criadores” faz-se necessária.

A ironia romântica na prática

Schlegel denomina esses movimentos do espírito criador de “autocriação”, “autoaniquilamento” e “autolimitação”, termos cunhados com base na filosofia idealista do compatriota Johann Gottlieb Fichte (cf. MEDEIROS, 2015, p. 123)⁵.

⁴ “Só a poesia pode se tornar, como a Épica, um espelho do mundo circundante, imagem da época. E entretanto, é ela que pode também - mais que qualquer outra forma -, livre de qualquer interesse próprio real ou ideal, pairar a meio caminho entre retratado e retratista, nas asas da reflexão poética, e elevar incessantemente esta reflexão a um poder cada vez mais alto, multiplica-lo como numa sucessão infinita de espelhos.” (SCHLEGEL, 1087, p. 86)

⁵ Em alemão, respectivamente, *Selbstschöpfung*, *Selbstvernichtung* e *Selbstbeschränkung*.

A autocriação representa o momento espontâneo e efusivo de criação artística⁶. O autoaniquilamento é a reflexão e autocrítica que o artista é capaz de fazer sobre sua obra; este movimento também significa o ato de "aniquilar" a própria obra, destruindo-a e recriando-a em um nível ainda mais elevado, assim como a observação crítica desse processo criativo. Por sua vez, a autolimitação indica o distanciamento estético que o criador necessita ao elevar-se sobre sua arte⁷, para poder desenvolver de modo irônico aquilo que foi capaz de compreender a partir da autolimitação (MEDEIROS, 2014, p. 58).

Já para D.C. Muecke (1982 apud VOLOBUEF, 1999, p. 90), a ironia romântica se dá em duas etapas: a fase de inspiração e efusiva criatividade - o que pode-se interpretar como a supracitada autocriação -, e a fase de reflexão e autoanálise - a autolimitação. Segundo ele, se uma obra passa por estes dois momentos de definição, ficará registrado nela o próprio processo de criação do autor, dando origem, assim, à ironia. Muecke aponta ainda que, ao ser submetida a este processo, a obra passa a conter tanto a dimensão finita da coisa criada quanto a dimensão infinita do poder criativo do autor, e que esta natureza ambivalente e contrastante é que lhe confere seu caráter paradoxal e por isso irônico.

A ironia romântica schlegeliana define o escritor como alguém livre em seu ato criativo, um modelo de gênio romântico. O autor pode e deve elevar-se acima de seu produto literário, realizando tanto a autocriação quanto a autolimitação, ou seja,

ao gerar sua obra, ele manifesta a si mesmo, mas ao gerá-la ele também limita a si mesmo, pois cada produto de sua criação sofre novo crivo de seu questionamento e reavaliação. A ironia romântica implica, pois, um distanciamento crítico que permite ao poeta questionar a sua própria obra” (VOLOBUEF, 1999, p. 93).

⁶ Consultar o conceito de gênio romântico cunhado por Novalis e F. Schlegel em SUZUKI, M. *O gênio romântico*. Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel. São Paulo: Iluminuras, 1998.

⁷ cf. fragmento [87] do *Lyceum*, Schlegel realça a importância do autor não se limitar a admirar a arte de forma passiva. Em outras palavras, a verdadeira liberdade do romântico deve estar em ocupar um lugar de precedência em relação ao texto, em questioná-lo e refletir sobre ele e sobre o próprio processo criativo que dá origem à obra de arte. Esta reflexão do poeta sobre sua própria obra é o princípio norteador da ironia romântica.

Segundo Volobuef (1999, p. 94), diversos ficcionistas românticos conceberam em suas obras literárias o espírito da ironia romântica, entretanto, o fizeram de variadas formas e em variadas intensidades. Alguns, afirma ela, mantiveram-se dentro de uma nuance mais amena da ironia, isto é, menos crítica e reflexiva do que propusera Friedrich Schlegel; ao passo que outros chegaram mais próximo de pôr em prática a autorreflexão teorizada por ele. Na obra de Joseph Freiherr von Eichendorff (1788 - 1857), por exemplo, é possível encontrar momentos em que a “narração se mostra mais descontraída e leve, destinada mais a agradar ao público do que a desenvolver a reflexão crítica acerca do ato de narrar” (VOLOBUEF, 1999, p. 94). Em muitos momentos dos textos de Eichendorff, o narrador interrompe o prosseguimento narrativo da história para se dirigir diretamente ao leitor de forma a envolver o público na obra, criar simpatia para determinados personagens ou ainda para estreitar um laço de confiança entre leitor e narrador, como neste trecho de seu romance *Ahnung und Gegenwart*:

E quanto a você, meu bom, singular e escolado amigo, não é necessário que eu cite meu nome ou o seu; você nos reconhecerá em seu íntimo se estas páginas algum dia porventura lhe chegarem às mãos. [...] Romana, curiosamente, desde algum tempo vinha se mantendo afastada de todas as reuniões mais concorridas. - Nós, porém, vamos preferir lançar-nos ao torvelinho da história, pois a alma se sente melhor e mais à vontade entre ventanias e relâmpagos do que nessa calmaria hostil e traiçoeira (EICHENDORFF apud VOLOBUEF, 1999, p. 95).

Dessa prática a que Eichendorff tanto prezava resulta uma quebra da ilusão de realidade da obra, o que corrobora para a ideia da literatura romântica como uma casa de espelhos donde mesmo envolto pelas paredes se pode ver o exterior; entretanto, não se vê presente nestas intervenções a complexidade de autorreflexão preconizada por Schlegel. Muito mais sucesso em atingir tal patamar teve E.T.A. Hoffmann (1776 - 1822), mestre da ironia romântica na prosa de ficção alemã. Não se limitando a divertir o leitor com chistes, os narradores de Hoffmann constantemente buscam refletir sobre o fazer literário e sobre a literatura em geral, como podemos perceber em um de seus contos de fadas, *Mestre Pulga* [Meister Floh]:

Um antigo e tradicional costume reza que o herói da história, quando seus sentimentos se encontram em forte tumulto, deva dirigir-se até uma floresta ou ao menos até a solidão de um arvoredo. O costume é pertinente porque corresponde a uma prática da vida real. Assim sendo, não poderia dar-se outra coisa com o senhor Peregrinus Tyß do que ele sair de sua casa no Roßmarkt e tanto correr em linha reta até deixar a cidade para trás e alcançar um bosque situado nas imediações. Como, além disso, nas histórias romanceadas nenhum arvoredo pode prescindir de folhagens murmurantes, de brisas vespertinas suspirosas e sussurrantes, de regatos gárrulos, de fontes rumorejantes e assim por diante, é de imaginar que Peregrinus encontrou tudo isso em seu refúgio (HOFFMANN apud VOLOBUEF, 1999, p. 96).

No trecho, Hoffmann não apenas admite o uso de um motivo convencional e superutilizado da literatura - o protagonista atribulado buscando refúgio na natureza - como também o ironiza através do narrador, que descreve a floresta utilizando um exacerbado número de predicativos e ainda alega que aquilo que Peregrinus lá encontraria, também encontraria em qualquer outra mata doutra obra literária. Como afirma Volobuef (1999), Hoffmann poderia ter optado por não utilizar uma cena já desgastada na literatura, mas preferiu empregar este recurso aliado à ironia de forma a interpor um distanciamento crítico entre leitor e texto; bem como um distanciamento reflexivo entre retratista e retratado (cf. fragmento [116] da *Athenaeum*). Em outras palavras, através da ironia romântica, Hoffmann é capaz de refletir sobre o fazer literário em sua obra e, não obstante, fazer com que o leitor reflita junto consigo.

Considerações finais

Como forma de destacar a importância das teorizações de Friedrich Schlegel, esperamos que o conciso panorama traçado por este trabalho tenha servido para situar leitores e pesquisadores sobre os principais pressupostos e construtos teóricos que perpassam a ironia romântica e seus desdobramentos, bem como sua trajetória desde a gênese na ironia socrática à retomada pelos românticos como uma das bases de seu movimento artístico e filosófico. Esperamos ainda que os exemplos e estudos de caso trazidos durante a

abordagem, retirados de diferentes fontes - do teatro à prosa - e de diversos autores, tenham ilustrado de maneira suficiente a complexidade multifacetada, cômica e metalinguística da ironia romântica.

Referências

CUDDON, J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Reference Books, 1999.

FREITAS, R. Sócrates, a criança irônica (Tieck, Schlegel, Novalis). *Viso: Revista eletrônica de estética*, v. V, n. 10, Ouro Preto, Jan./Dez. 2011.

MEDEIROS, C. L. *A forma do paradoxo: Friedrich Schlegel e a ironia romântica*. Revista Transformação, vol. 37, n 1., Marília, Jan./Abr. 2014.

_____. *A crítica literária de Friedrich Schlegel*. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. Fragmentos da Athenaeum (Excertos). In: LOBO, L. (org.), *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

SUZUKI, M. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

TODOROV, T. *Teorias do Símbolo*. Campinas: Papyrus Editora, 1996.

VOLOBUEF, K. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

WELLEK, R. *História da crítica moderna*. Tradução de Lívio Xavier. São Paulo: EDUSP, 1967.