

## A IRONIA NA LITERATURA ROMÂNTICA E MODERNA

Maryllu de Oliveira CAIXETA (FAPESP)

doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita

Filho – UNESP – Araraquara

[maryllucaixeta@yahoo.com.br](mailto:maryllucaixeta@yahoo.com.br)

**Resumo:** A ironia literária moderna foi inaugurada pela tradição romântica como uma qualidade fundamental da literatura que nega referir um real pré-determinado e propõe a construção hermenêutica da realidade. A teoria da literatura em bases modernas nasceu simultaneamente à ironia romântica literária reconhecida principalmente por meio do autor que requer novas concepções de forma e obra tornando-as interativas, fragmentadas e auto-avaliativas. Na sua primeira fase quando integrava o grupo dos românticos de Jena, Friedrich Schlegel fundou a teoria e a ironia literárias, em meados do século XVIII. A princípio, dando ênfase ao paradoxo e à necessidade de formas híbridas, os românticos opuseram-se ao princípio iluminista da não-contradição por amor ao absoluto que a doutrinação racionalista separava. O absoluto seria representado na obra com as dimensões míticas da poesia universal progressiva que requeria uma nova forma concebida por uma intenção viva e reflexiva desenvolvida na forma irônica do fragmento chistoso.

**Palavras-chave:** Literatura, romantismo, ironia, chiste.

### 1. A literatura moderna e romântica;

Não há precisão terminológica nem acordo entre os estudiosos quanto à demarcação temporal e caracterização do que aqui chamamos modernidade, moderno, modernismo e vanguarda. Referimos-nos à modernidade como um processo com alguns traços despontados no Renascimento, chegando a seu mais alto grau de realização no século XVIII, sofrendo de um mal estar progressivo, desde a segunda metade do século XIX, acelerado com as crises do século XX. Grosso modo, o moderno consigna o valor do presente como novo, original, promissor. Conforme Boaventura (1985, p. 1-2), historiadores de língua eslava e inglesa classificam de Modernismo o período de mudanças radicais ocorridas na Europa, nas três primeiras décadas do século XX, do primeiro manifesto futurista ao segundo surrealista. O termo modernismo foi preferido por vários críticos que evitaram uma associação corrente, nesse período, entre o termo vanguarda e a propaganda partidária ou ideológica do Partido Comunista como de críticos marxistas radicais, a exemplo de Lukács para quem a literatura “realista socialista” seria a verdadeira vanguarda contraposta à arte burguesa decadente. Isso porque o vocábulo vanguarda, uma metáfora bélica, até cerca da metade do século XIX vinha sendo usado em sentido estritamente político, ainda que já fosse corrente entre os românticos a idéia do poeta como visionário.

A primeira acepção do termo “moderno” serviu como predicação medieval do tempo presente. “A separação entre o antigo e o moderno não implica o tempo, ela é total, absoluta, entre a Antiguidade grega e romana, e o *hic et nunc* medieval, aqui e agora: é o conflito do ideal e do atual”. Da Idade Média até meados da Renascença, moderno e atual foram sinônimos, mas sempre em contraposição à antiguidade compreendida então como uma idade de ouro, de modo que a noção medieval de presente estendeu-se por séculos. Modifica-se já desde a primeira Renascença, quando o tempo teria se acelerado de modo que o intervalo entre “*moderni* face aos

*antiqui* equivale apenas a algumas gerações”. Os primeiros traços da modernidade apontam nessa aceleração na noção de tempo “sucessivo, irreversível e infinito (...) [que toma] por modelo o progresso científico ocidental, desde a Renascença, com a abolição da autoridade e o triunfo da razão” (COMPAGNON, 2003, p. 17 e 20) [chave nossa]. Os estudiosos não oferecem uma noção exata do que seja a modernidade, nem podem demarcá-la temporalmente sem maiores problemas.

O que queremos dizer com esta palavra: modernidade? Quando começou? Alguns pensam que se iniciou com o Renascimento, a reforma e o descobrimento da América; outros imaginam que começou com o nascimento dos Estados nacionais, a instituição bancária, o nascimento do capitalismo mercantil e o fator decisivo foi a revolução científica e filosófica do século XVIII, sem a qual não teríamos nem técnica nem indústria. Todas estas opiniões são admissíveis. Isoladas são insuficientes; unidas, oferecem uma explicação coerente. Por isso, talvez, a maioria se incline pelo século XVIII: não só é o herdeiro destas mudanças e inovações como é o ponto em que se percebem já muitos dos traços que seriam nossos (...).

A modernidade começa como uma crítica da religião, da filosofia, da moral, do direito, da história, da economia e da política. A crítica é seu traço diferencial, seu sinal de nascimento. Tudo o que foi a Idade Moderna tem sido obra da crítica, entendida esta como um método de pesquisa, criação e ação (PAZ, 1993, p. 34).

Confiando na razão e no progresso, o homem se deu conta de sua historicidade apostando na crítica como alternativa evolutiva e, por vezes, relegando a felicidade ao futuro em que se realizarão as utopias. Se a estética clássica ambicionava transcender o tempo, a romântica defronta-se com a consciência de uma história inacabada em que o novo pode ou não insurgir. A Revolução Francesa restabelecia-lhes o horizonte de expectativas (COMPAGNON, 2003, p. 21).

Assumindo a consciência de sua historicidade, o homem transformou a estética da modernidade numa tradição da mudança, da valorização do moderno, de um novo cada vez mais transitório engendrando uma crise de valores antes considerados essenciais. “A tradição moderna é a da ruptura, uma tradição que nega a si própria e assim se perpetua” (PAZ, 1993, p. 53). Para manter-se moderna, a modernidade rompe com a própria tradição que, de tal modo, instala. A tradição da novidade, que exige a ruptura com a tradição, estabelece o “novo como valor” e já indica a ambivalência como outro pilar epocal, como um dos paradoxos da modernidade (COMPAGNON, 2003, p. 16). Paradoxal, insurgente, crítica e consciente de sua historicidade (das contingências que a produzem em contraposição a valores universais estabelecidos pela tríade da razão iluminista: igualdade, liberdade, fraternidade), a modernidade toma a contradição por preceito crítico, forçando a razão a conceber o ultrapasse de seus limites num esforço extremo de racionalização e intuição (imaginação, sonho). Românticos, como F. Schlegel, opuseram-se “ao princípio da não-contradição típico do Iluminismo” (SILVA, 2002, p.3), por amor ao absoluto que a doutrinação racionalista fragmenta. O interesse pela representação do todo, de que a unidade integral da obra é parte realizável, assume dimensões míticas por motivação religiosa: a realização do reino de Deus na terra.

‘O desejo revolucionário de realizar o reino de Deus é o ponto elástico da formação progressiva e o início da história [*Geschichte*] moderna. O que não está em nenhuma conexão com o Reino de Deus é nela apenas coisa secundária’ (A 222). Para Schlegel essa capacidade de realização gradual do

reino de Deus era a característica que diferenciaria a modernidade da filosofia Ática (XVIII 29 119); uma idéia que, de resto, ele lera em Herder, nas suas *Briefe zur Beförderung der Humanität* que ele resenhara em 1796 (II 47-56; cf. especialmente p. 49: ‘Toda literatura torna-se cristianizada...’). O meio dessa romantização é para os românticos alemães justamente, antes de mais nada, a poesia (SILVA, 2002, p. 4) [chaves do autor].

A procura do que nunca foi expresso distinguiria o absoluto como o verdadeiro tema (do ser) da arte. Daí o postulado romântico de um gênero híbrido, único e infinito, com dimensões de uma nova mitologia interdiscursiva (STIRMIMANN, 1994, p. 20, 22 e 58). Inclusive o interesse teórico acerca da literatura (moderna) nasce sob essa perspectiva totalizante de um novo gênero mito-poético como instrumento no projeto romântico de um novo homem. O autor e a expressão sincera requerendo gêneros híbridos, a idéia de obra orgânica como analogia da totalidade, a ênfase no papel da imaginação, o valor aí implicado, os problemas daí derivados à representação passam a ser avaliados com vistas à progressão das práticas crítica e literária. Decorre desse novo empenho a centralidade da ironia no pensamento de F. Schlegel, notório fundador da modernidade.

Simultaneamente crítico e fantasioso, o Romantismo constituiu-se paradoxalmente como moderno e anti-moderno.

‘O Romantismo convive com a modernidade e a ela se funde só para, uma e outra vez, transgredi-la. Essas transgressões assumem muitas formas, mas se manifestam sempre de duas maneiras: a analogia e a ironia. (...) (...) Dupla transgressão: a analogia opõe ao tempo sucessivo da história e da beatificação do futuro utópico o tempo cíclico do mito; por sua vez, a ironia afasta o tempo mítico ao afirmar a queda na contingência, na pluralidade de deuses e de mitos, na morte de Deus e de suas criaturas’.

A idéia romântica do universo como um sistema de correspondências de que a linguagem seria o duplo fundamenta o princípio da analogia, que remonta a Platão.

É uma tradição antiqüíssima, reelaborada e transmitida pelo neoplatonismo renascentista e diversas correntes herméticas dos séculos XVI e XVII e que, depois de alimentar as seitas filosóficas e libertinas do século XVIII, é recolhida pelos românticos e seus herdeiros até nossos dias (PAZ, 1993, p. 38 e 39).

Dentro desse sistema de correspondências, o tempo cíclico do mito contradiz o contingente ou a consciência da historicidade de motivações evolutivas determinadas pela razão analítica. A ironia, como beleza lógica, esgota o princípio da analogia fazendo dele um disparate denunciador do caráter caótico do universo (se tudo se corresponde, também se iguala e se anula), da incompatibilidade do horizonte utópico com práticas estritamente comprometidas com determinada perspectiva histórica. Uma consciência aferrada à historicidade apresenta um impasse evolutivo à razão que a justificaria.

Na *Seconde Considération Intempestive*, também Nietzsche insistiria na doença histórica do homem moderno, que fazia deste um epígono e o tornava incapaz de criar uma verdadeira novidade; por isso, em seu espírito, modernidade e

decadência tornaram-se sinônimos. (...) [Ficaria ao encargo da arte, ou da religião,] curar o homem da história e de dar à existência o caráter do eterno. Recusando a história e o progresso, Nietzsche reconciliava modernidade e eternidade, como única possibilidade de se escapar da decadência (COMPAGNON, 2003, p. 26) [chave nossa].

Marcado pela demanda do moderno, atento ao presente aproximando-o mais do mistério que da história, o romantismo recorreu à imaginação e à fantasia, apostando na liberdade e na invenção. Os primeiros românticos reaproximaram-se da imaginação cultuando-a como médium entre a produção literária e a experiência motivadora que sobrepõem a modelos fixos considerados antiquados. Decorre dessa ênfase no papel da imaginação a equívoca, cada vez mais popular na modernidade, idolatria da subjetividade e da expressão original do artista ou da obra (COSTA LIMA, 2007).

Mais próximo dos preceitos de Poe, que traduziu para o francês, do que das produções românticas (VALÉRY, 1999, p. 29), Baudelaire manteve uma relação conflituosa com a herança recente romântica e a modernidade de que se tornou ícone e pensador. Compagnon enumera quatro traços da modernidade, “a partir da opinião de Baudelaire sobre Guys”: 1) o *não-acabado* resultante da veloz execução da obra pelo artista que capta a igualmente rápida “metamorfose diária das coisas exteriores”; 2) o *fragmentário* opondo-se à hierarquia em um contexto político e social relativo à instituição do sufrágio universal em 1848 que motiva ataques às novas obras, consideradas decadentes por ferirem o princípio de “unidade orgânica do corpo social”; 3) a *insignificância* como perda do sentido inseparável da recusa à unidade e da totalidade orgânicas convergindo na indeterminação do sentido enquanto sua negação; 4) a *autonomia* da obra, sua reflexividade ou circularidade (COMPAGNON, 2003, p. 28-29). Assim, a modernidade de Baudelaire parece afastar-se de preceitos românticos como a unidade e a totalidade da obra (orgânica) para aproximar-se do fragmentário, valorizando a transitoriedade do gesto criador e a liberdade da recepção. Vai além, opõe-se a declarar compromisso com a formação do homem cuja razão perdeu autonomia prática no século XIX para forças poderosas como as da indústria e da técnica. Apostou na sensualidade de uma obra negativa que impede a determinação de um sentido último, invocando o mistério, driblando o controle e a domesticação do espírito.

Quand le XVIII siècle considérait le progress comme celui des Lumières, le XIX siècle le situe volontiers sur le plan matériel: c'est de l'abondance des nouveaux produit industriels qu'il attend l'amélioration de la condition des hommes. (...)

(...) Ainsi de Hegel à Marx, le discours philosophique était-il à la fois moderne et antimoderne. On était loin de l'harmonie dès Lumières, de tout l'idéal d'un siècle ou l'on avait rêvé d'une réconciliation de l'Homme avec lui-même et avec l'ordre rationnel des choses. (...)

(...) Pour Horkheimer, pour Adorno, le monde moderne était celui du déclin, et même de la disparition de la raison... C'en était fait de la confiance dans la marche en avant de l'Humanité. Le monde perdait son unite, parce que la raison, au lieu d'établir les fins dernières, était domestiquée par l'industrie de la technique: cette instrumentalisation était la ruine de l'esprit. L'homme moderne ne se conduit plus selon un idéal rationnel, il est tombé sous le contrôle et dans la dépendance du pouvoir économique ou politique (RAIMOND, 2000, p. 2, 5 e 7).

A modernidade, já no século XIX que ainda recebe as irradiações de seu apogeu no século precedente para terminar em profundo mal estar, não pode mais contar com o otimismo iluminista quanto ao progresso da humanidade pela ascensão de uma ordem racionalista.

A negação e a indeterminação do sentido funcionam como estratégias de Baudelaire contra a domesticação do leitor colocado na posição incômoda de quem precisa produzir sentido a partir de efeitos provocados nele durante o processo de interação com a obra. A manutenção da continuidade nos processos de interação entre o leitor e a obra é o caminho que Baudelaire encontra para o postulado romântico da representação do presente por uma arte que se faz nova contrariando modelos.

Em Delacroix, sobretudo no *Salão de 1846*, onde Baudelaire compartilha ainda o vocabulário romântico de Sthendal: ‘Para mim’, diz ele, ‘o romantismo é a expressão mais recente, mais atual do belo’. Ou ainda: ‘Quem diz romantismo diz arte moderna’. A modernidade é o partido do presente contra o passado opondo-se ao academismo, ela consiste em retratar seu tempo e sua respectiva temática.

A representação do presente oferece um paradoxo de imediatismo e distância necessária à representação (COMPAGNON, 2003, p. 24 e 25). Ao optar por esse tipo de representação pela negação, Baudelaire prenuncia procedimentos que a vanguarda adotará e desenvolverá com outro acento, disciplinar.

Baudelaire, no início da década de 1860, antipatizava e desaprovava tanto o termo como o conceito [vanguarda]. Ele proclamou sem ambigüidade o seu mordaz desprezo pelos ‘*littérateurs d’avant-garde*’ nalguns registros muito distintos do seu caderno de notas pessoal, publicado postumamente sob o título *Mon coeur mis à nu*. A profunda inteligência de Baudelaire estava impressionada pelo paradoxo da vanguarda (como entendia na altura): não conformismo reduzido a uma espécie de disciplina *militar* ou, pior, a um conformismo de rebanho (CALINESCU, 1999, p. 103) [chave nossa].

Os vanguardistas pretendiam-se, “pelo menos intelectualmente, mais próximos da utopia do que o resto da humanidade, a qual deveria seguir seus passos” (CALINESCU, 1999, p. 96). Atribuíam a si mesmos a prenúncia da novíssima consciência insubordinada que conduziria à realização da utopia.

Tendo origem no utopianismo romântico com os seus fervores messiânicos, a vanguarda segue um percurso de desenvolvimento essencialmente semelhante àquela da mais antiga e mais abrangente idéia de Modernidade. (...) A vanguarda é, sob todos os aspectos, mais radical do que a Modernidade (CALINESCU, 1999, p. 92).

Exemplo extremo é o dos dadaístas que levaram a negação ao completo irracionalismo, não só qualquer imitação parecia-lhes prisioneira da tradição considerada tirânica como também afirmaram a indiferenciação de todos os valores assim anulados. “Einstein, no mesmo momento, convidava a pensar que tudo é relativo às circunstâncias, ao homem, e que nada no mundo tem a menor importância” (RAYMOND, 1997, p. 234 e 235). Os movimentos de vanguarda radicalizaram a negação, característica da arte na modernidade com ecos românticos de afeição

irônica ao mistério, acelerando seu emprego a ponto de invalidarem a finalidade dos movimentos, os esquemas de representação da totalidade, quaisquer resquícios humanistas. Transformaram em destruição e iconoclastia todo o desejo de fazer coincidir a arte com a vida.

Precursores da realização utópica do paraíso na terra, recusando radicalmente qualquer subordinação (às hierarquias, aos programas, à razão), os vanguardistas experimentaram, em tempos de Revolução Industrial, a queda da aura (da torre de marfim para a poça de lama na rua) e, por outro lado, outro tipo de reclusão provocada pela inadaptação ao utilitarismo e mediocridade burgueses. O consumo e a produção de arte se democratizavam por relações de interdependência que passam a ser negociadas e, muitas vezes, recusadas pelos vanguardistas, numa postura espiritual aristocrática. A violência ou a sublimidade das imagens de referente urbano e a sofisticação formal indicam a posição paradoxal dos vanguardistas ante a democratização da reprodutibilidade técnica. Mesmo o louvor da máquina, como vemos em Whitman ou Álvaro de Campos, reveste-se de um entusiasmo febril, mesmo erótico, que representaria uma completa mudança de paradigmas estéticos. *L'esprit nouveau* (1920-1925), uma revista influente de vanguarda francesa com repercussões inclusive no Brasil onde tinha em Mário de Andrade um leitor precursor, reconciliava religião e ciência autorizando um tipo de misticismo polêmico que viria a assinalar a sensibilidade de vários artistas. Essa absorção espiritual por uma nova realidade técnica peculiar aos grandes centros urbanos passa a funcionar como modelo representacional do presente. Todos os caminhos levavam a Paris, a capital do século XIX, onde o presente se realizava em velocidade máxima renunciando o futuro. As distâncias foram encurtadas pela técnica e a língua francesa disseminada pela política de colonialismo cultural. O cosmopolitismo das capitais, onde se formaram os movimentos de vanguarda, passa a ser cultuado como traço distintivo, mesmo por artistas políglotas que nunca, ou pouco, saíram de suas províncias (SCHWARTZ, 1983, p. 2-5).

## 2. A ironia romântica;

Não tratamos da ironia satírica encontrada em autores clássicos que retoricamente diz o contrário do que diz, a ironia como dissimulação (PIRANDELLO, 1996, p.24). Nos referimos à ironia moderna, literária e filosófica, que a tradição romântica inaugura como uma qualidade fundamental da literatura que já não pode mais dizer respeito a um real pré-determinado e, ao invés disso, propõe a construção hermenêutica da realidade que respeite a multiplicidade dos pontos de vista. Essa ironia inclusiva recorre ao paradoxo para propor sentidos simultâneos que confundem os lugares comuns discursivos da *doxa* (MERCIER-LECA, 2003, p.96-97). A teoria da literatura em bases modernas nasceu simultaneamente à ironia romântica: 1) literária: reconhecida principalmente por meio do autor que se coloca em cena numa obra interativa, fragmentada e auto-avaliativa requerendo novas concepções de forma e obra; 2) filosófica: o criticismo kantiano legou a pensadores e artistas a consciência do intervalo entre a linguagem e a experiência confrontando-os com os limites da representação, o que despertou neles a ambição irrealizável de presentificar o mundo pela linguagem (NESTROVSKI, 1996, p.12).

Integrante do grupo dos românticos de Jena, Friedrich Schlegel fundou a teoria e a ironia literárias em meados do século XVIII, com destaque para a primeira fase de sua produção antes de se converter ao catolicismo em Viena onde submeteu a teorização à história da literatura como elogio do nacionalismo e do critério normativo, disciplina também inaugurada por ele.

É Friedrich Schlegel, porém, o exemplo mais acabado da captura do estético por uma concepção normalizadora do seu evento. Inicialmente crítico da *poiesis* por meio da forma irônica do fragmento produzido como *Witz* individualizado e inconcluso de agudeza moderníssima, definido com felicidade por Costa Lima como ‘mínima forma seminal do ensaio’, Schlegel passaria a apologista católico do Estado nacional nas lições sobre a história que deu em Viena no início do século XIX, fundando a disciplina (HANSEN, 1999, p.197-198).

A partir dos fragmentos e ensaios críticos de Schlegel e do que se escreveu a respeito podemos compreender a passagem de uma proposta de teorização que incluía a ironia como um elemento principal para uma postura romântica posterior disseminada como elogio da subjetividade, do nacionalismo e de novas normatividades estéticas. A princípio, dando ênfase ao paradoxo e à necessidade de formas híbridas, os românticos opuseram-se “ao princípio da não-contradição típico do Iluminismo” (SILVA, 2002, p.3), por amor ao absoluto que a doutrinação racionalista separava. O absoluto seria representado na unidade integral da obra com dimensões míticas também chamada de poesia universal progressiva. A procura do que nunca foi expresso distinguiria o absoluto como o verdadeiro tema (do ser) da arte (STIRMIMANN, 1994, p. 20, 22 e 58). Optando por formas híbridas, os românticos alemães recusavam normas adequadas a valores hipoteticamente intemporais então usualmente vinculados à forma clássica. O interesse dos românticos pelo chiste atende a essa nova necessidade de baralhar os gêneros com vistas a uma nova forma com dimensões míticas.

*Witz* poderia ser traduzido por chiste, gracejo, graça, mote, jogo espirituoso de palavras. No universo romântico, todavia, seu sentido transcende em muito o aspecto do humor; trata-se da síntese original que revela um ângulo novo, denunciando a insuficiência do verbo, da própria finitude, pelo acoplamento inesperado e sugestivo de conceitos desarmônicos ou opostos e que então vale – se quiserem – como cartão de visita do incondicionado (STIRMIMANN, 1994, p. 23).

Schlegel procurava “desenvolver a via da ‘mitologia indireta’, utilizando o prismático *Witz*”, usualmente traduzido por *chiste*, como um esforço anterior à efetivação da “ciência unificadora” (homem e comunidade, poesia e ciência, sensibilidade e razão, som e sentido) que reaproximaria a modernidade nascente da antiguidade pela qual os românticos cultivavam intensa nostalgia porque a viam como uma época em que o mito efetivara a referida unificação. A eleição do chiste por F. Schlegel como mitologia indireta indica que o abandono da imitação de formas fixas não precisa substituí-la por uma orientação subjetivista, desde que combinada a uma extrema racionalização do fazer artístico que resulta na obra. Friedrich Schlegel

proscreeu as leis do espírito para dentro da própria obra de arte, em vez de fazer desta um simples subproduto da subjetividade, como os autores modernos, não obstante seguissem as marcas do próprio pensamento, tão freqüentemente o compreenderam mal. Deve-se avaliar, de acordo com o exposto acima, a vitalidade espiritual e, evidentemente, também a resistência que foram necessárias para assegurar este ponto de vista, que, em parte, como dominação do dogmatismo, tornou-se a herança oficial da crítica moderna. De sua perspectiva, que é determinada não por uma teoria mas apenas por uma prática deteriorada, certamente não se pode medir a enormidade de pressupostos positivos que estão relacionados com a negação dos dogmas

racionalistas. Ela não se dá conta de que estes pressupostos, ao lado de sua obra libertadora, asseguraram um conceito fundamental que, com certeza, não poderia ter sido introduzido teoricamente antes: o de obra.

(...)

A teoria romântica da obra de arte é a teoria de sua forma (BENJAMIN, 2002, p. 77).

A tradição romântica da ironia literária concebe a forma associando-a a uma intenção viva e reflexiva.

A segunda parte da tese de Kierkegaard *O conceito de ironia* trata da ironia romântica e questiona se o conceito referido a Sócrates já teria sido compreendido. A pergunta sem resposta de Sócrates produz um vazio ou negatividade também postulada pela forma romântica. Kierkegaard entende a ironia romântica como um esquema inclusivo apto a fomentar o pensamento tornando-o esquivo à normatividade e ao raciocínio dualista que relaciona argumentos contraditórios. A opção da ironia romântica pelo paradoxo elimina o substancialismo, a contradição e mantém o sujeito livre, flutuante, graças à indicação de um não dito capaz de provocar alegria. Humoristas expostos ao desespero e à angústia recorrem à ironia, insistentemente. Já o sentido elevado da ironia requer uma visão mitificada e reveladora da totalidade da existência motivada por uma espécie de nostalgia da plenitude (KIERKEGAARD, 1991, p.227). Também para Jankélévitch (1964, p.21) a ironia determina o sujeito por meio de uma tomada espantosa de consciência que o acorda de um estado de sono ou sonho afeiçoando-o ao distanciamento e à dúvida. Jankélévitch discorre a respeito das concepções lúdicas de ironia, jogo e arte enquanto analisa pontos de encontro e divergência desses territórios vizinhos. Como não opera as reversões da ironia e as ambiguidades do jogo, a arte entendida como extrema boa consciência não percorre idas e vindas dialéticas, deixa-se perder debruçada sobre seu objeto. A ironia também é boa consciência, mas retorcida e mediada, alterna contrários complementares. Já o jogo é má consciência invertida, interessado apenas no riso e no prazer, estaciona depois da primeira operação, ignora a reversão, o que favorece apenas meia consciência. O jogo é fútil ao fazer e desfazer como se nada tivesse se passado apenas estilizando os perigos da aventura para distrair o tédio entre a ilusão e o sério. As fintas do jogo e as disposições destrutiva e revocadora da ironia produzem ilusões não duráveis, mímicas, operações puras e artificiais; já as edificações da arte produzem obras estáveis de ficção: fábulas, romances, mitos ou estátuas. Debruçada em seu próprio objeto, a arte toca o cume da exteriorização e da extroversão; uma vez que alcançamos a perspectiva privilegiada do objeto da arte, a ironia nos permite retornar com concentração ainda mais apurada, com consciência movente ainda mais intensa que aquela liberada e encerrada na obra de arte. A operação de reversão da ironia esconjura a petrificação marmórea e pesarosa da arte voltada sobre si mesma. Ao contestar a obra, a ironia solta o sentido fantasma da obra pondo-o perpetuamente em questão. Essas operações da ironia são progressivas e luminosas. Sendo assim, a ironia dá fôlego ao postulado moderno da obra auto-avaliativa e o supera como fim em si mesmo.

### **Consultas bibliográficas;**

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras, 2002.



BOAVENTURA, Maria Eugenia. **A vanguarda antropofágica**. São Paulo: Ática, 1985.

CALINESCU, Matei. Da modernidade para a vanguarda. In: \_\_\_\_\_. **As 5 faces da modernidade**. Vega, 1999, p. 91-129.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

COSTA LIMA, LUIZ. Os destinos da subjetividade: história e natureza no romantismo. In: \_\_\_\_\_. **Trilogia do controle**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 83-214.

HANSEN, João Adolfo. Estranhando a semelhança. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Máscaras da mimesis: a obra de Luiz Costa Lima**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **L'ironie**. Paris: Champs Flammarion, 1964.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. **O conceito de ironia**. Petrópolis: Vozes, 1991.

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

NESTROVSKI, Arthur. Ironia e modernidade. In: \_\_\_\_\_. **Ironias da modernidade**. São Paulo: Ática, 1996, p.7-21.

PAZ, Otávio. Ruptura e convergência. In: \_\_\_\_\_. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 33-58.

PIRANDELLO, Luigi. **O humorismo**. São Paulo: Experimento, 1996.

RAIMOND, Michel. L'écrivain et le monde moderne. In: \_\_\_\_\_. **Éloge et critique de la modernité**. Paris: Presses Universitaires de France, 2000, p. 1-14.

RAYMOND, Marcel. As origens da poesia nova. In: \_\_\_\_\_. **De Baudelaire ao surrealismo**. São Paulo: Edusp, 1997, p. 189-258.

SCHWARTZ, Jorge. Vanguardas em confronto: manifestos e revistas. In: \_\_\_\_\_. **Vanguarda e cosmopolitismo**. São Paulo: Perspectiva, 1983, p. 45-89.

SILVA, Marcio Seligmann. Paz perpétua, guerra sem fim: visões da Europa em Friedrich Schlegel e Novalis. **Fórum Deutsch**. V. 6, 2002. Disponível em: <http://www.apario.com.br/forumdeutsch/revistas/vol6/pazperpetua.PDF>

STIRNIMANN, Victor Pierre. Schlegel, carícias de um martelo. In: SCHLEGEL, Friedrich. **Conversa sobre a poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 9-26.

VALÉRY, Paul. Situação de Baudelaire. In: \_\_\_\_\_. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 21-32.