

Por fim, a tradução sobre Gaston Bachelard encerra a abundância de temas e relações explorados nos artigos ora publicados, bem como a discussão que lhes antecedeu e que circunscreveu a fala dos participantes do evento de Estética, os quais, por diferentes motivos não estiveram aptos a enviar suas contribuições para a revista.

Certa de que novas discussões serão despertadas pela leitura do presente dossiê, recomendo ao leitor ânimo e disposição equivalente para a leitura de suas fontes, já norteados pela interpretação dos autores dos artigos publicados e de uma infinita literatura sobre os textos de referência, que permanecerão, ao mesmo tempo, densos e permeáveis ao pensamento.

Carla Milani Damiano

Professora da Faculdade de Filosofia da UFG



A RELAÇÃO ENTRE IRONIA E CRÍTICA DE ARTE NO ROMANTISMO ALEMÃO

Fernando Ferreira da Silva¹

Resumo

Em sua tese de doutoramento, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, Walter Benjamin analisa como os autores do primeiro romantismo, Friedrich Schlegel e Novalis, entendiam a crítica de arte. A concepção romântica da crítica de arte, mais do que avaliar uma obra de arte particular, preocupa-se em desdobrá-la, dissolvendo-a no ideal absoluto da arte. A crítica de arte é entendida como uma tarefa artística, de modo que a possibilidade de criticar uma obra particular é também um indicador de sua qualidade artística. Embora as obras de baixa qualidade artística não sejam passíveis de crítica, a ironia desempenha um papel fundamental no julgamento, visto que é através da “aniquilação” e da “exaltação irônica” que a crítica pode confrontar diretamente tais obras. O presente trabalho pretende discutir a relação entre ironia e crítica de arte, retomando o significado da chamada “ironia romântica”. Tal noção de ironia, que pode ser encontrada nas peças teatrais de Ludwig Tieck e nos fragmentos de Schlegel, revela um procedimento literário e filosófico que visa à destruição da forma artística tradicional, evidenciando um conflito insolúvel entre polaridades opostas, como entre o sério e o cômico ou o risível e o sublime.

Palavras-chave: Ironia; Crítica; Romantismo alemão; Walter Benjamin.

THE RELATIONSHIP BETWEEN IRONY AND ART CRITICISM IN GERMAN ROMANTICISM

Abstract

In his doctoral dissertation, *The concept of art criticism in German romanticism*, Walter Benjamin analyzes how the authors of the first Romanticism, Friedrich Schlegel and Novalis, understood art criticism. The romantic conception of art criticism, rather than evaluating a particular work of art, is concerned to unfold it, dissolving it in the absolute ideal of art. Art criticism is understood by the

¹ Mestrando em filosofia na universidade federal de Goiás (UFG)

Romantics as an artistic task, so that criticizing a particular work is also an indicator of its artistic quality. Although the works of low artistic quality are not open to criticism, the irony plays a key role in the judgment, since it is through the "annihilation" and "ironic exaltation" that art criticism can directly be confronted with such works. This paper aims to discuss the relationship between irony and art criticism, reestablishing the meaning of the "romantic irony". This notion of irony, which can be found in Ludwig Tieck's plays and Schlegel's fragments, reveals a literary and philosophical procedure aimed at the destruction of the traditional art form and puts into play an insolvable conflict between opposite polarities, as the serious and the comic, the ridiculous and the sublime.

Key words: Criticism; Irony; German Romanticism; Walter Benjamin.

Introdução

Em sua tese de doutoramento, intitulada "O conceito de crítica de arte no romantismo alemão", Walter Benjamin analisa como os pensadores do primeiro romantismo, Schlegel e Novalis, conceituam a crítica de arte no interior de uma teoria do conhecimento influenciada pelo conceito fichteano de reflexão. A importância do conceito fichteano de reflexão para Friedrich Schlegel e Novalis provém de dois aspectos fundamentais. Em primeiro lugar, a reflexão consiste numa atividade espontânea do Eu, na qual o sujeito, ao se voltar para si mesmo, se aproxima de um conhecimento imediato. Dessa imediatez do pensar reflexivo os românticos vislumbram uma possibilidade de conhecimento intuitivo. Em segundo lugar, a reflexão é entendida como uma atividade de potencial infinito, uma vez que nela o pensar, como forma, tem por conteúdo o próprio pensar, ou seja, o conteúdo do pensamento, na reflexão, é sua própria forma. Assim, cada reflexão, enquanto "pensar do pensar", é passível de ser tomada como objeto de uma nova reflexão, num procedimento extensível ao infinito. Os românticos se distanciam de Fichte em função de seu sistema postular uma segunda atividade infinita do Eu, por eles rejeitada: o "pôr". Como atividades infinitas da consciência, puramente formais, o "pôr" e a "reflexão" se determinam

Inquietude, Goiânia, vol. 07, n° 02, p. 11-28, jul/dez 2016

mutuamente, complementando-se, de maneira a evitar a regressão infinita própria da reflexão, conduzindo a infinitude da ação do Eu do plano teórico para o prático.

Para Fichte, um si mesmo cabe apenas ao Eu, isto é, uma reflexão existe apenas e unicamente correlata a uma posição. [...] a consciência é Eu; para os românticos, ela é "si-mesmo", ou, dito de outro modo: Em Fichte, a reflexão se relaciona com o Eu, nos românticos, com o simples pensar (BENJAMIN, 2011, p. 39).

A reflexão constitui o "credo metafísico" com o qual os pensadores românticos interpretavam o conjunto do real. De uma atividade infinita constitutiva da consciência, tal como era definida por Fichte, os românticos elevam a reflexão ao patamar de princípio metodológico. No caso da arte, é a partir da reflexão que se fundamenta seu potencial criador, de modo que o poetizar é caracterizado como um tipo de pensamento que mantém uma semelhança formal com a dinâmica da natureza, na medida em que é capaz de criar a partir de sua própria matéria. Nesse sentido, "para os românticos, a crítica é muito menos o julgamento de uma obra do que o seu método de acabamento" (BENJAMIN, 2011, p. 77), de modo que esta atividade é também considerada artística, por ter como finalidade o acabamento, complemento e sistematização de determinada obra de arte. Trata-se de desdobrar a reflexão que é inerente à obra, enquanto "centro vivo de reflexão" (*Idem*, p. 81), ligando-a às demais obras de arte e dissolvendo-a na Ideia ou no absoluto da arte.

A ideia da arte, ou absoluto, consiste no *continuum* das formas artísticas puras, isto é, o conjunto de formas artísticas sedimentado ao longo da história humana, considerando as diferentes manifestações da arte – registros das diversas matrizes culturais – como elementos constitutivos. Por ser caracterizada como *continuum*, a noção de Ideia da arte indica uma unidade aberta e infinita, pois enquanto houver história humana essa totalidade continuará sendo

atualizada com as novas formas artísticas. O término da Ideia da arte, seu fechamento em uma totalidade perfeita, só seria possível diante do fim da história humana. A incompletude da Ideia da arte é coextensiva à obra de arte singular, pois, como sugerem as palavras de Friedrich Schlegel citadas por Benjamin (SCHLEGEL *apud* BENJAMIN, 2011, p. 78), “apenas o incompleto pode ser compreendido, pode nos levar mais além. O completo pode ser apenas desfrutado. Se quisermos compreender a natureza, devemos então pô-la como incompleta”.

A tarefa da crítica de arte romântica está baseada num conceito de obra de arte como forma na qual a reflexão se expressa objetivamente. Nesse sentido, o critério essencial que interessa à crítica consiste na construção imanente da própria obra de arte. Como aponta Benjamin, essa posição do primeiro romantismo se opõe a duas tendências que lhe são contemporâneas: em primeiro lugar, ao dogmatismo estético do racionalismo iluminista, que, em sua avaliação das obras de arte, prezava pela organização e harmonia da produção artística; em segundo lugar, ao subjetivismo do movimento *Sturm und Drang* (“Tempestade e Ímpeto”), cuja valorização do conceito de gênio levava a entender a obra de arte como fruto de uma força criadora espontânea.

Na medida em que a crítica de arte romântica é caracterizada como uma atividade de natureza artística, que desdobra a reflexão imanente à obra de arte e tenta complementá-la, ela não se reduz ao mero julgamento. Porém, ela inclui uma teoria do julgamento da obra, relativa a sua qualidade artística, e norteada, segundo Benjamin, por três princípios.

Estas três proposições fundamentais da teoria romântica do julgamento das obras de arte deixam-se formular como o princípio da mediatez do julgamento, o da impossibilidade de uma escala de valores positiva e o da não criticabilidade do que é ruim (*idem*, p. 86).

As determinações objetivas de tais princípios, diz Benjamin, não foram fornecidas de maneira coesa pelos românticos, e, do mesmo modo, eles próprios não os seguiram estritamente em suas críticas de arte. Porém, a teoria da arte romântica é clara ao afirmar que uma obra é criticável apenas se cumpre o requisito de ser uma obra de arte, ou seja, se existe na obra “uma reflexão que se deixa desdobrar, absolutizar e dissolver-se no medium da arte” (*idem, ibidem*). Uma obra de arte particular merece crítica apenas se contribui positivamente para o desenvolvimento da arte, entendida como um todo. Essa condição fundamental para a crítica enfatiza o princípio da não criticabilidade do ruim em detrimento dos outros dois. Embora as obras de baixa qualidade artística não sejam passíveis de crítica, a ironia desempenha um papel fundamental no julgamento destas obras, visto que é através da “aniquilação” e da “exaltação irônica” que esta atividade interpretativa pode confrontar diretamente tais obras. Como sublinha Benjamin:

O *terminus technicus* romântico que corresponde ao princípio da não criticabilidade do ruim não apenas na arte, mas, antes, em todo o âmbito da vida espiritual, é “aniquilar” (“*annihilieren*”). Ele indica a refutação indireta do nulo via silêncio, via exaltação irônica ou através do enaltecimento do bom (BENJAMIN, 2011, p. 87).

Se a via do silêncio se furta a emitir palavra sobre a obra e se o enaltecimento do bom pouco diz a respeito do ruim, resta à ironia desempenhar o papel de única via, segundo a qual “a crítica se permite confrontar diretamente o nulo” (*idem, ibidem*). Tradicionalmente entendida como um instrumento retórico que visa reduzir tudo ao ridículo, a ironia desempenha um papel importante na crítica de arte. Como é possível que algo que “não destrói apenas o sério da existência, mas também a coerência do pensamento discursivo” (MINOIS, 2003, p. 436), viabilize a tarefa de abordar obras que não demonstram ser portadoras de uma autêntica reflexão? Essa questão se aprofunda quando

lembramos que a noção de crítica desenvolvida no interior da teoria da arte romântica é caracterizada por Benjamin (2011) como essencialmente objetiva e positiva, em oposição à tendência majoritária de sua época, na qual a crítica de arte assume um caráter subjetivo e negativo, por ser frequentemente depreciativa em relação às obras de arte e estar baseada na estima do gosto pessoal do crítico. Assim, nossa discussão se direciona à noção de ironia elaborada pelos autores do primeiro romantismo alemão.

O duplo sentido de ironia no primeiro romantismo alemão

No fragmento 42 do *Lyceum*, diz Schlegel:

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 não apenas sistematicamente, se deve obter e exigir ironia [...]. Também há certamente uma ironia retórica que, parcimoniosamente usada, produz notável efeito, sobretudo na polêmica (SCHLEGEL, 1997, p. 26).

Além da valorização da ironia como constitutiva da filosofia, Schlegel distingue a ironia lógica da ironia retórica. Embora o uso lógico da ironia, essa “musa socrática”, seja superior ao retórico, este último ainda preserva seu valor para lidar com polêmicas, se entendermos esse aspecto retórico algo diverso da mera zombaria. A ironia romântica coloca em jogo o que pode ser chamado de “indecidibilidade estética”: “na ironia coabitam o sério e o não-sério, o sublime e o risível, o ideal e o real” (FREITAS, 2008, p. 80). “O divino sopro da ironia” se caracteriza pela evocação simultânea de dois polos contrários, de modo que, não sendo possível escolher entre um deles, ambos coexistem. Esse aspecto da ironia é destacado por Schlegel no fragmento 108 do *Lyceum*, no qual ele trata da ironia socrática:

A ironia socrática é a única inteiramente involuntária e, no entanto, inteiramente lúcida. [...] Nela, tudo deve ser gracejo e tudo deve ser sério: tudo sinceramente aberto e tudo profundamente dissimulado. [...] Contém e excita um sentimento insolúvel entre incondicionado e condicionado, da impossibilidade e necessidade de uma comunicação total (SCHLEGEL, 1998, p. 36-37).

Como lembra Suzuki (1998), a ironia socrática evocada pelos românticos também é importante para o pensamento investigativo ou científico, sendo apontada, inclusive, como sinônimo de “intuição intelectual”. Na medida em que “ela é a capacidade de se elevar acima das ‘contradições secretas’ e de alcançar a plena consciência de si e harmonia de suas forças” (SUZUKI, 1998, p. 163), a ironia mostra a relatividade das oposições – involuntário e lúcido; gracejo e seriedade; incondicionado e condicionado, interior e exterior –, permitindo ao sujeito uma compreensão ampla de determinado estado de coisas. Ela expõe um cruzamento de pontos opostos, que exige do sujeito “a capacidade de se situar na interface de um e outro” (*idem*, p. 164).

O artista irônico deve incluir em sua obra elementos que operem uma paródia dela mesma, indicando que ele está consciente tanto de suas limitações em expressar a totalidade pretendida, quanto do fato da obra ser um objeto artificial. Desse modo, o artista irônico demonstra as múltiplas possibilidades de expressão que ele poderia empregar na construção da obra, bem como as várias perspectivas que poderiam figurar nela para representar o que ele pretende. Assim, o artista produz através de uma constante reflexão, colocando em questão as diversas opções de expressão de que dispõe para compor sua obra. Em termos literários, por exemplo, a ironia pode ser encontrada na narrativa reflexiva, na qual a figura do narrador interrompe constantemente o fluxo da narração, chamando a atenção para a construção da obra ao relativizar seus elementos.

É na obra de Ludwig Tieck, mais precisamente na peça *O gato de botas* [*Der gestiefelte Kater*], que se destaca a presença da ironia romântica, em seu caráter lógico, como um procedimento formal, através da parábise. Nessa comédia, temos os personagens “Fischer (‘Pescador’), Müller (‘Moleiro’) e Schlosser (‘Serralheiro’), como bons burgueses da *Aufklärung*”, dispostos na própria plateia. Desde o primeiro momento e ao longo da peça, esses personagens estabelecem interação com aqueles do palco, através de comentários e críticas dirigidas ao teor da peça, cujo conteúdo se mostra inadequado a um público ilustrado; também, interage o próprio Poeta, autor da peça, respondendo aos comentários do público e, inclusive, culpando-o pelo fracasso na recepção de sua obra. Tal artifício é descrito por Freitas (2011) como uma variação da parábise clássica, na qual o coro da tragédia se dirigia a platéia falando em nome do autor, afastando-se da situação teatral e trazendo o público novamente à realidade ao abordar temas de ordem política e social. Na peça de Tieck, a ação teatral do palco é interrompida e “os personagens dialogam com personagens na plateia, refletem consigo mesmos ou conversam com o ‘autor’, sem jamais deixar de serem personagens” (FREITAS, 2011, p. 4). Nesse sentido, a ironia romântica se manifesta na metalinguagem presente no processo que rompe a forma artística tradicional.

Temos aqui 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 extra-artístico, mediante parábise ou estranhamento, 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 (*idem, ibidem*).

Para Benjamin (2011), a ironia possui um duplo sentido na teoria da arte do primeiro romantismo. Em primeiro lugar, ela é “expressão de puro subjetivismo”. Enquanto momento de arbitrariedade e espontaneidade, a ironia existe presente no ato da composição artística, segundo a qual o artista produz sua obra. Nisso

Inquietude, Goiânia, vol. 07, n° 02, p. 11-28, jul/dez 2016

consiste a ironia da matéria, um sentido de ironia subjetivo e negativo. Porém, como destacado por ele, a propósito das comédias de Tieck e da produção romântica, “a ironização da forma é um procedimento voluntário” (BENJAMIN, 2011, p. 91). Aqui, encontra-se o segundo sentido da ironia no romantismo, que corresponde ao uso lógico da ironia de que falamos há pouco. Trata-se da ironia da forma, a qual é considerada positiva e objetiva. Embora os próprios românticos não tenham distinguido com precisão os dois sentidos de ironia, podemos dizer que o segundo sentido incide intencionalmente sobre a unidade da forma poética:

A ironização da forma, portanto, ataca a ela mesma sem destruí-la, e é esta irritação que deve visar a perturbação da ilusão na comédia. Esta relação indica um parentesco patente com a crítica, a qual dissolve a forma de modo grave e irrevogável para transformar a obra individual em obra de arte absoluta, para romantizá-la (*idem, ibidem*).

“A perturbação na ilusão da comédia” através da “ironização da forma”, retoma, de modo preciso, o exposto sobre a parábise como procedimento formal irônico. Percebemos, nas palavras de Benjamin, uma afinidade entre o procedimento irônico e a finalidade da crítica de arte romântica. Tal como a destruição da obra provocada pela ironização, a crítica visa dissolver a forma da obra de arte individual no absoluto da arte, em sua ideia. O momento destrutivo, tanto da ironia, quanto da crítica em relação à forma artística, busca enobrecer e ressaltar a obra de arte particular, associando-a ao absoluto. “Longe de expressar uma veiledade subjetiva, do autor, esta destruição da forma é a tarefa da instância objetiva da crítica” (*Idem, p. 92*). A romantização é o processo em que se dá essa transformação, e cuja ambiguidade exige uma breve elucidação. Novalis, no fragmento 105 de Novalis conceitua o “romantizar” do seguinte modo romantizar:

O mundo precisa ser romantizado. Assim reencontra-se o sentido orig[inário]. Romantizar nada é, senão uma potencialização qualit[ativa]. O si-mesmo inferior é identificado com um si-mesmo melhor nessa operação. Assim como nós mesmos somos uma tal série potencial qualit[ativa]. [...] Na medida em que dou ao comum um sentido elevado, ao costumeiro um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito um brilho infinito, eu o romantizo – Inversa é a operação para o superior, desconhecido, místico, infinito – através dessa conexão este é logaritimizado – Adquire uma expressão corriqueira. [...] Elevação e rebaixamento recíprocos (NOVALIS, 2009, p. 142).

O romantizar é “uma potencialização qualitativa”, “elevação e rebaixamento recíprocos”. Romantizar é inverter as polaridades, enfatizar, no objeto, um sentido diametralmente oposto àquele que ela expressa. Através do romantizar se pode conferir “ao finito um brilho infinito”. Em uma nota de rodapé a propósito do referido fragmento, Rubens Rodrigues Torres Filho afirma que “ao introduzir e definir aqui o verbo *romantisieren*, Novalis está elaborando a auto-compreensão do romantismo” (*idem*, p. 240). Segundo Suzuki, o referido fragmento é uma das referências relativas ao projeto filosófico romântico que pretendia, através do romantizar, “elevar-se ao ponto de vista da filosofia transcendental para torná-lo ao mesmo tempo ponto de vista comum” (SUZUKI, 1998, p. 103). Nesse sentido, “a filosofia tem de ‘sair de si’, e esse esforço exotérico (que se poderia dizer de ‘popularização’ e ‘vulgarização’) justificará plenamente [...] a escolha do termo ‘romantismo’” (SUZUKI, 1998, p. 104).

Recepções da Ironia Romântica

Para De Man (1996), a ironia romântica nem sequer alcança o status de conceito. No capítulo dedicado à ironia em sua obra *Aesthetic Ideology*, De Man desenvolve tal tese caracterizando a ironia como um *tropo*, isto é, como uma figura de linguagem proveniente da retórica clássica, participante da mesma

categoria semântica que a metáfora e a alegoria. Segundo o autor, “se a ironia fosse de fato um conceito, seria possível dar uma definição de ironia”² (DE MAN, 1996, p. 164), porém, o que se percebe quando se considera o desenvolvimento histórico do problema é que “parece estranhamente difícil fornecer uma definição de ironia” (*idem, ibidem*). Nesse sentido, De Man afirma que tanto Hegel quanto Kierkegaard, passando pelo esteta alemão Friedrich Solger, autores que tentaram analisar a ironia em perspectiva estético-filosófica, parecem não saber com precisão aquilo que é a ironia, justamente pelo fato de não ser possível extrair uma definição segura desta. Partindo de uma definição de Schlegel³, De Man propõe que “a ironia é a parábise permanente da alegoria dos tropos. A alegoria dos tropos tem sua própria coerência narrativa, sua própria sistematicidade, e é esta coerência, esta sistematicidade, que a ironia interrompe, perturba” (DE MAN, 1996, p. 179). Assim, a interpretação de De Man caracteriza a ironia relacionando-a a uma teoria da narrativa, segundo a qual a parábise pode ser aplicada em qualquer momento de uma determinada narração. Paradoxalmente, uma teoria da narrativa que admite a ocorrência do procedimento irônico – que interrompe, distorce, relativiza a narração – fica impossibilitada de alcançar consistência.

Dentre os intérpretes da ironia elencados por De Man (1996), Søren Kierkegaard é apontado como aquele que escreveu a melhor obra sobre o assunto. *O conceito de Ironia constantemente referido a Sócrates*, publicado em 1840, consiste na dissertação de mestrado do filósofo dinamarquês. Não poderemos nos aprofundar aqui na análise de Kierkegaard sobre a noção de ironia no primeiro romantismo, uma vez que o foco de seu exame resgata a

² Todas as citações de referências consultadas em língua estrangeira empregadas neste artigo foram traduzidas por nós.

³ “A ironia é uma parábise permanente” (SCHLEGEL apud DE MAN, 1996, p. 179). Citação do original em alemão, presente no fragmento 668 dos *Philosophische Lehrjahre I* (1796-1806).

postura inquisitiva de Sócrates, estabelecendo este como primeiro pensador irônico. Além disso, o interesse de Kierkegaard pela ironia romântica se apresenta em diversas de suas obras, e uma exposição de todas as suas nuances se mostra impossível de ser alcançada neste artigo. Portanto, adotaremos a leitura de intérpretes que confrontam diretamente a crítica de Kierkegaard ao romantismo alemão, no que se refere ao desdobramento ético da atitude irônica.

Para Feger (2000), a crítica de Kierkegaard aos primeiros românticos expressa uma avaliação ambivalente. O autor dinamarquês identifica na atitude irônica dos primeiros românticos – no “desejo de transformar a vida numa obra de arte” (FEGER, 2000, p. 111) – uma tendência à estetização da realidade, uma vez que, com a reflexividade extrema da ironia, o sujeito se torna capaz de projetar suas perspectivas individuais frente os fenômenos da vida. O desenvolvimento de tal atitude, descrita como “descentralização da consciência numa livre existência poética” (*idem, ibidem*), poderia levar o sujeito a se entregar a um pensamento utópico e corrosivo com a realidade imediata, em relação às perspectivas que o agradam e desagradam, respectivamente. “Como uma subjetividade irônica, este eu, ao invés de se tornar um princípio advindo da realidade [*reality-giving principle*], permanece uma imanência vazia e conduz não para um mundo utópico, mas para distração” (*idem*, p. 112). A atitude desta subjetividade irônica não provocaria nenhuma ação efetiva do sujeito em relação à sua realidade efetiva, mas uma negação de toda a atualidade histórica.

Os primeiros Românticos de Jena revelam, em seu relacionamento irônico com o mundo, uma consciência de intensificada agilidade, com a qual eles acreditavam poder dominar as contradições da vida em um ato de dissimulação estética. Kierkegaard reconheceu que o verso deste gesto estético é, de fato, o tédio, e que ambos, a expressão e o mascaramento da realidade, dificultam o comportamento ético (*Idem*, p. 110).

A dificuldade ética colocada pela ironia do primeiro romantismo se caracteriza pelo tédio, que pode se sedimentar como atitude geral do sujeito em relação à realidade que lhe é exterior. Através do tédio, entendido por Kierkegaard como a atitude básica do esteta, a ironia provoca a suspensão do ético, da realidade objetivamente dada e de suas condições históricas de existência. A ambivalência da crítica de Kierkegaard à ironia romântica se apresenta quando o autor considera uma possível “ironia controlada”, a qual possuiria um potencial positivo para a ética. Como indica Cook (2007), a indecidibilidade que a ironia estabelece ao presentificar polaridades opostas ou contraditórias se tornaria uma condição interna para a conduta moral do sujeito, na medida em que o caráter reflexivo da ironia forçaria o agente moral a se comprometer com a posição que ele assume diante das possibilidades apresentadas. Nesse sentido, “ironia controlada” significa um procedimento irônico limitado, que não cai na regressão infinita inerente à reflexividade que lhe é própria e que provoca apenas um momento de suspensão na consciência do sujeito. Assim, para se constituir como sujeito moral,

Ironia [...] é uma condição necessária, caso seja temporária, porque constitui o estado de consciência no momento em que o sujeito emerge do imediatismo e torna-se reflexivo, e assim reconhece a infinidade de caminhos que existem quando todas as posições são possíveis e nenhuma foi ainda escolhida. Para se tornar ético, contudo, o sujeito deve descer das regiões da suspensão irônica e comprometer-se com um curso de existência (COOK, 2007, p. 16)

Kierkegaard estabelece a relevância ética da ironia enfatizando a interrupção crítica que se dá no movimento reflexivo ocasionado por ela, interrupção esta que permite ao sujeito um momento de suspensão e deliberação sobre aspectos objetivos de sua existência e da realidade na qual atua. Esse aspecto positivo do desdobramento ético da ironia teria sido destacado por

Kierkegaard em *Pós-Escritos às Migalhas Filosóficas*, escrito de 1846, posterior à sua dissertação de mestrado. Também encontraríamos aproximações entre estética e ética, a partir da ironia romântica, em sua obra *Nem isso, Nem aquilo*, de 1843. Nela, segundo Feger, Kierkegaard mobiliza seu talento poético “para mostrar que o programa estético da Ironia Romântica apenas se realiza no [domínio] ético” (FEGGER, 2000, p. 113-114).

Outro ponto importante da leitura de Cook (2007) diz respeito ao fato da ironia evidenciar a bipartição da consciência do homem moderno, cingida entre um domínio ideal (em termos kantianos, o “eu transcendental”) e um domínio real (o “eu empírico”). Não entraremos em detalhes a respeito da origem e do significado da divisão da consciência do homem moderno, introduzida no pensamento ocidental por Kant. Porém, é importante ressaltar que autores como Friedrich Schiller e Georg Lukács opõem essa caracterização da subjetividade moderna ao “eu” dos antigos gregos, no qual a consciência do indivíduo se encontraria em total harmonia com sua tradição, cultura e natureza. Em *A Teoria do Romance*, Lukács explica a bipartição da subjetividade representada pela ironia a propósito da presença desta na forma romanesca. Segundo ele, a ironia representa uma cisão interna do sujeito normativamente criador em duas formas de subjetividade: em primeiro lugar, uma subjetividade como interioridade, “que faz frente a complexos de poder alheios e empenha-se por impregnar o mundo alheio com os conteúdos de sua aspiração” (LUKÁCS, 2009, p. 75); em segundo lugar, uma subjetividade voltada para o empírico, “que desvela a abstração, portanto, a limitação dos mundos reciprocamente alheios do sujeito e do objeto, que os compreende em seus limites, concebidos como necessidades e condicionamentos de sua existência” (*idem, ibidem*). Porém, parece-nos que, para Lukács, a mesma vantagem da ironia, de figurar simultaneamente perspectivas distintas, configura também seu maior risco:

As relações inadequadas podem transformar-se numa ciranda fantástica e bem-ordenada de mal-entendidos e desencontros mútuos, na qual tudo é visto sob vários prismas: como isolado e vinculado, como suporte do valor e como nulidade, como abstração e como concretíssima vida própria, [...] como sofrimento infligido e como sofrimento sentido (*Idem*, p. 76).

Considerações finais

Voltemos à análise de Benjamin (2011) sobre a ironia romântica. Segundo o filósofo, a ironia romântica não se reduz ao jogo ou ao subjetivismo. Ela surge da ligação com o incondicionado, na medida em que ela não é oriunda da vontade do artista, mas do próprio espírito da arte. Através da ironia, temos a assimilação da obra de arte particular, limitada, pelo absoluto. Desse modo, a obra de arte alcança “sua completa objetivação que [é] paga com sua eliminação” (BENJAMIN, 2011, p. 92). A destruição da obra de arte particular pela ironia da forma visa precisamente inscrevê-la no absoluto da Ideia de arte. A destruição da forma limitada da obra de arte particular, também chamada por Benjamin de “forma de exposição”, é a condição para remeter a obra à forma ilimitada e eterna no absoluto:

Como se relaciona a destruição da ilusão na forma artística através da ironia com a destruição da obra através da crítica? A crítica sacrifica completamente a obra em nome da coerência da unidade. Em contrapartida, aquele procedimento que, conservando a obra mesma é capaz de intuir sua total correlação com a Ideia da arte, é a ironia (formal) (*idem, ibidem*).

A respeito do fundamento da semelhança entre ironia e crítica, diz Benjamin: “é evidente que ela [a ironia], assim como a crítica, só pode ser exposta na reflexão” (*idem*, p. 91). O retorno ao conceito de reflexão, como o meio que constitui tanto a crítica quanto a ironia romântica, atesta o quanto a

discussão epistemológica do idealismo alemão é basilar para a teoria da arte do primeiro romantismo, a qual Benjamin analisa.

O que veio a ser chamado de “ironia romântica” descreve, assim, um processo no qual o “eu” [self] torna-se consciente de si mesmo e, em seguida, torna-se consciente de que está consciente, e assim por diante, sem nenhuma maneira de parar essa atividade reflexiva (COOK, 2007, p. 06).

A ironia oferece uma via para o artista expressar sua relação com a totalidade de um modo diverso daquele pretendido nos modos de escrita filosófica e científica, ao contornar a instrumentalização da linguagem presente nesses dois registros. A relação direta e intransitiva entre linguagem e referente é análoga àquela entre sujeito e objeto do conhecimento, concebida pelo racionalismo iluminista. Um momento significativo da crítica romântica ao intuito da ciência e da filosofia de compreender totalmente a verdade encontra-se no ensaio de Friedrich Schlegel, *Sobre a incompreensibilidade*, publicado no último número da revista *Athenäum* em 1800.

Motivado pela recepção negativa da referida revista, que foi qualificada por seus contemporâneos como “incompreensível”, Schlegel se dirige aos leitores dela com o propósito de discutir a possibilidade de se comunicar ideias. Embora não possamos fazer uma análise exaustiva desse ensaio, é importante notar a convicção do autor, um tanto mística, de que a compreensão começa precisamente “quando o escândalo atinge seu cúmulo, rebenta e desaparece” (SCHLEGEL, 2011, p.334), enfatizando, assim, a atitude irônica para lidar com questões relativas à verdade.

Todas as verdades supremas, de toda espécie, são completamente triviais, e, precisamente por isso, nada é mais necessário do que exprimi-las sempre de novo, e sempre que possível de modo cada vez mais paradoxal, para que não nos esqueçamos que elas ainda ali estão e que na verdade nunca poderão ser enunciadas no seu todo (*idem*, p. 333).

Inquietude, Goiânia, vol. 07, n° 02, p. 11-28, jul/dez 2016

No ensaio *Sobre a incompreensibilidade*, Schlegel também enumera os diversos gêneros de ironia, dedicando grande atenção à sua forma “absoluta” da ironia. O caráter reflexivo da ironia é levado ao extremo quando se considera a ironia absoluta, ou “ironia da ironia”, como expressa Friedrich Schlegel. Esta ocorre “quando a ironia se torna maneira e ironiza de novo [...]; quando a ironia se torna selvagem e não se deixa de todo controlar” (*Idem*, p. 337). Nesse caso, a natureza paradoxal da ironia, instância simultaneamente positiva-criativa e negativa-destrutiva, desdobra-se numa dinâmica infinita, na qual os fundamentos do pensamento e da certeza, via reflexão, são abalados e destruídos, para que seja estabelecida uma nova posição a partir da qual uma nova reflexão possa ser realizada. Assim, para Schlegel, “a ironia está associada com consciência elevada, criatividade incessante e uma forma de expressão que faz romper os limites rígidos do discurso filosófico” (COOK, 2007, p. 19; tradução nossa).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Seligmann-Silva. 4ª Ed. São Paulo: Iluminuras, 2011.

COOK, Amy L. *Narratives of Irony: Alienation, Representation and Ethics in Carlyle, Eliot and Pater*. 2007. 175 f. Tese (Doutorado em Literatura Inglesa) – Faculdade de Artes e Ciências, Universidade de Pittsburgh, 2007.

DE MAN, Paul. *Aesthetic Ideology*. Introdução de Andrzej Warminski. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

FEGER, Hans. *Philosophy as Hubris. Kierkegaard's Critique of Romantic Irony as a Critique of Immanent Thinking*. In: *Harvard Review of Philosophy*, vol. VIII, p. 110-131, 2000.

FREITAS, Romero. *A comédia do espírito ou Heine e a filosofia clássica alemã*. In: KANGUSSU, Imaculada [et al.] (orgs.). *O cômico e o trágico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008; pp. 74-88.

_____. Sócrates, a criança irônica (Schlegel, Tieck, Novalis). In: *Viso. Cadernos de estética aplicada*, No. 10 jan-dez/2011, pp 1-13.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. 2ª Ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

NOVALIS. *Pólen*. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. 2ª Ed. São Paulo: Iluminuras, 2009.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. Sobre a incompreensibilidade. Apresentação, tradução e notas de Bruno C. Duarte. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 328-340, Julho-Dezembro 2011.

SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico*. São Paulo: Iluminuras, 1998.



OS LIMITES DA CRÍTICA COMO DEFINIÇÃO DIANTE O PLURALISMO E O MULTICULTURALISMO DA ARTE PÓS-HISTÓRICA

Charlston Pablo do Nascimento¹

Resumo

No prefácio de *Unnatural Wonders: Essays from the Gap between Art and Life*, o pensador norte-americano Arthur Danto dedica-se a refletir sobre seu trabalho de crítico de arte e a demonstrar como essa atividade deve ser pensada em um contexto pós-histórico da arte. Para o pensador estadunidense, a arte pós-histórica representa um momento de pluralismo radical e de multiculturalismo, o que não significa necessariamente o fim da crítica de arte, mas o momento em que tal atividade liberta o artista do fardo da história da arte e, ao mesmo tempo, restringe o seu fazer tão só a uma espécie de mediação explicativa do trabalho do artista para o espectador. Para Danto, se o contexto pós-histórico determina que nada possa ser descartado como arte, o crítico também não pode descartar nada como arte, de tal maneira que o artista encontra-se dotado de plena liberdade criadora. Ademais, observamos no mesmo prefácio que, à leitura do filósofo nova-iorquino, o tema da crítica não constitui um problema filosófico de sua teoria, uma vez que, para o pensador, à arte pós-histórica não se seguiria um modelo crítico pós-histórico e, por sua vez, o filósofo afirma concordar com a tese hegeliana de que o dever da crítica seja tão somente o de analisar se a incorporação de sentido no objeto proposto como obra de arte foi bem realizada, o que demonstra que os conceitos de crítica de arte e de definição de arte, no pensamento dantiano, conjugam-se. Em princípio, tal concepção nos aponta um caráter inclusivo, já que representa uma condição na qual tudo pode ser proposto como arte, independentemente do estilo, da origem cultural ou de fatores qualitativos da obra. Por outro lado, entretanto, essa apreensão dantiana da crítica acaba por encerrar alguns dilemas, notadamente em razão de sua crítica restringir-se apenas ao trabalho realizado e à adequação entre objeto e sentido corporificado, consequentemente, ignorando elementos que seriam bastante representativos para a sua própria filosofia da arte, quais sejam, de tornar compreensível em que medida o multiculturalismo e o pluralismo, afirmados por

¹ Professor assistente de filosofia da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e doutorando em filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)