Revista Investigações, Recife, v. 38, n. 1 – Dossiê: A (des)lirização da poesia (pós)moderna, p. 1 - 23, 2025. Universidade Federal de Pernambuco.
https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/index
https://doi.org/10.51359/2175-294x.2025.265110

A forma reflexiva na poética moderna: alguns percursos sobre a ironia romântica

Henrique Barros Ferreira[*]
https://orcid.org/0009-0002-6251-9599

Resumo: O presente trabalho busca historicizar a dimensão reflexiva nas artes, resgatando movimentos, obras e reflexões teóricas pertinentes a sua compreensão, como a noção de parábase da comédia clássica e o conceito de ironia romântica do primeiro romantismo alemão. Tais questões são mobilizadas para se aprofundar o entendimento do caráter intelectivo que é constitutivo da poesia moderna, presente na sua abordagem crítica do mundo e também na própria construção de uma subjetividade poética autorreflexiva, isto é, que reflete sobre sua posição no mundo e também sobre seus próprios métodos de composição (a constituição de uma subjetividade artística).
Palavras-chave: Parábase. Ironia romântica. Autorreflexão formal. Lírica moderna.

The reflexive form in modern poetics: some paths on romantic irony

Abstract: The present work aims to historicize the reflective dimension in the arts, revisiting movements, works, and theoretical reflections relevant to its understanding, such as the notion of *parabasis* in classical comedy and the concept of romantic irony from early German Romanticism. These issues are explored to deepen the understanding of the intellective character that constitutes modern poetry, evident in its critical approach to the world and in the construction of a self-reflective poetic subjectivity — that is, one that reflects both on its position in the world and on its own compositional methods (the formation of an artistic subjectivity).
Keywords: Parabasis. Romantic irony. Formal self-reflection. Modern lyric.

La forme réflexive dans la poétique moderne : quelques parcours sur l'ironie romantique

Résumé: Le présent travail vise à historiciser la dimension réflexive des arts, en revisitant des mouvements, des œuvres et des réflexions théoriques pertinent à sa compréhension, tels que la notion de *parabase* dans la comédie classique et le concept d'ironie romantique du premier romantisme allemand. Ces questions sont mobilisées pour approfondir la compréhension du caractère intellectuel constitutif de la poésie moderne, présent tant dans son approche critique du monde que dans la construction d'une subjectivité poétique autoréflexive, qui réfléchit à la fois sur sa position dans le monde et sur ses propres méthodes de composition (la constitution d'une subjectivité artistique).
Mots-clés: Parabase. Ironie romantique. Autoréflexion formelle. Lyrique moderne.

[*] Universidade Federal de Minas Gerais. Doutorando e Mestre em Literatura Brasileira pela UFMG. E-mail: henriquebarrosv@gmail.com.

Direitos autorais das pessoas autoras, 2025. Licenciado sob Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0). Esta licença permite que outros distribuam, remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que lhe atribuam o devido crédito pela criação original. Texto da Licença: https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Introdução

A noção de forma reflexiva na poesia moderna tem seu lastro em diferentes tradições e épocas. Não pretendemos relacionar aqui a totalidade de suas influências (que são inúmeras), mas traçar um percurso coerente das principais forças que a constituem. O que também não equivale a dizer que todos os elementos de que trataremos possuem igual relevância ou influência. Nesse sentido, o conceito de ironia ganha maior destaque devido à sua exímia capacidade de articulação de diferentes tendências, que são, inclusive, incorporadas como substrato em sua formulação.

Em seu registro como tropo retórico, a ironia se define por uma quebra da unilateralidade do discurso, tornando-o mais complexo. No caso de ironia verbal, o enunciado é feito de modo a possuir um sentido aparente, e um outro latente, que se verifica pelo contexto; assim, o que é dito por alguém pode ter significado inverso, exigindo certa perspicácia do interlocutor ou do leitor para desvelar essa ambivalência do código linguístico (Muecke, 1970; Schoentjes, 2003). Isto é, para além dos sentidos possíveis da frase, chama a atenção essa capacidade estrutural do código linguístico de encerrar o múltiplo (os significados) em algo que é unitário (a frase). Em seu cerne, é esse o aspecto formal da ironia como procedimento discursivo, que varia no uso conforme as diferentes situações de sociabilidade.

No campo artístico, a dimensão formal da ironia ganha tonalidades determinantes pelo seu modo peculiar de organizar o conteúdo de uma obra. Dos escritos da Antiguidade Clássica aos dias de hoje, podemos dizer que o conceito de ironia sempre esteve marcado pela promoção de uma mudança de perspectiva, de modo a possibilitar a reorientação de certo ponto de vista. Essa relação e seu resgate foram feitos no Romantismo (como veremos mais à frente), que a agregou aos preceitos e práticas da literatura na modernidade.

No cerne da relação desse artifício com a herança clássica, que ele incorpora, está uma parte peculiar da comédia antiga. Trata-se da parábase, uma seção coral desenvolvida ao longo das primeiras comédias áticas, e que chegaram até nós

principalmente pelas obras de Aristófanes. Este é um momento no qual o coro vem à cena para executar os seus movimentos enquanto declama voltado à plateia, operando uma cesura na ação dramática principal. Dirige-se a outras personagens e ao público com o propósito explícito de intervir com uma outra perspectiva na representação, em um procedimento artístico que joga com os limites da ilusão ficcional. Por meio das personagens do coro e/ou do corifeu, cumpre o papel do contraditório frente aos acontecimentos da peça, pois reflete sobre eles a partir de outra perspectiva, que é própria. Desse modo, configura um outro ponto de vista frente à situação das personagens. Vale citar que o coro não assume sempre uma posição fixa, podendo ser convencido pelos argumentos do herói e mudar de posição. Por exemplo em *Os Acarnenses* (1980): inicialmente os coreutas acusam o herói de ir contra a cidade; depois, entendem que a sua crítica é em prol dos cidadãos de Atenas (eles incluídos); por fim, passam também a fazer censuras a políticos e juízes da cidade, tomando o lado do herói.

Na parábase são retomados os principais temas da peça, que são revistos de maneira sucinta. O coro funciona como um princípio que gera unidade, sintetizando os acontecimentos anteriores e preparando o público para a continuação da ação dramática. É a parte da estrutura em que se concentram as reflexões sobre o fazer artístico da própria obra, bem como onde se faz um contraponto a determinado ponto de vista ou às ações de uma personagem. Esse momento de um movimento reflexivo é o responsável por possibilitar tanto a autopromoção do poeta, em que ele enfatiza suas qualidades (devido ao contexto de competição dos festivais em que as comédias eram apresentadas), quanto certa função didática (como a censura social e os conselhos políticos à cidade). Sob a perspectiva do coro (e sob a do próprio poeta, em certas peças) encontramos também trechos de reflexão crítica sobre os acontecimentos na cidade de Atenas, que figura dialeticamente como cidade fictícia e cidade real. Essa última atitude da parábase remonta às características do poeta lírico na *pólis*, onde ele assume o papel de conselheiro político, moral e religioso de sua comunidade. Em um trabalho significativo sobre essa questão específica e a respeito das comédias aristofânicas, Adriane Duarte sintetiza que:

> A parábase também faria a ponte entre a ficção e a realidade, transpondo para o plano da cidade as questões situadas em um mundo fantástico. Ela seria um elemento de mediação, reelaborando as principais imagens da peça e projetando o desenvolvimento que terão na sequência (Duarte, 2000, p. 39).

Vimos que o coro conta como um elemento crítico inserido na obra: coloca o assunto sob outra perspectiva e permite, assim, tanto o distanciamento dos espectadores quanto o desenvolvimento de uma consciência crítica para a realidade presente. Posteriormente, esse comportamento da parábase será retomado e alçado a um nível superior: não mais como características de um momento da peça, mas influenciando a totalidade da forma artística.

1 A sistematização estética da ironia romântica

São nas concepções teóricas do primeiro Romantismo alemão que encontramos, como um de seus interesses, a formulação de um procedimento artístico capaz de articular, simultaneamente, objetividade e subjetividade, reflexão e sentimento. Nos seus escritos filosóficos é sistematizado o princípio de que o artista tem de equilibrar elementos divergentes, tal como uma personagem ou uma cena que é ao mesmo tempo ingênua e reflexiva, entusiasta e consciente, inspirada e crítica, e assim por diante. Foram os primeiros românticos os grandes responsáveis pela difusão desse conceito na modernidade, denominando-o ironia (Medeiros, 2014).

A definição da ironia como uma parábase permanente, como consta em um dos fragmentos de Friedrich Schlegel (2016, p. 150)[1], significa que aquelas atitudes típicas do momento do coro são agora tomadas como atitude constante e presente em todas as partes da obra de arte moderna. Como uma técnica, a ironia se caracteriza pela contraposição de pontos de vista opostos em um mesmo nível, possibilitando a configuração do que é múltiplo em uma unidade contraditória. Ela é responsável pelo movimento dialético de aproximar e de distanciar, de unificar e de colocar em

[1] Referimo-nos ao § 463: "A parábase deve ser permanente no romance fantástico".

perspectiva. Não por acaso, Schlegel comenta que "As obras de Aristófanes são obras de arte plásticas, que se pode contemplar por todos os lados" (Schlegel, 2016, p. 97, § 67), chamando a atenção para aquelas características comentadas anteriormente. É por esse caminho que a ironia se vincula à tradição da antiga comédia ática.

É necessário sinalizar que essa dialética irônica é peculiar por não ter a intenção de uma superação qualitativa dos contrários, mas a de continuamente cotejar um elemento com o seu oposto (Souza, 2000). A sua finalidade é a de extrair o máximo de entendimento das partes em conflito, contrapondo-as pelo confronto de suas diferenças e aproximação de suas semelhanças, ou vice-versa. Um outro fragmento reforça essa ideia de uma oposição complementar, onde se lê que a "Ironia é análise da tese e da antítese" (Schlegel, 2016, p. 194, § 809). É possível dizer que a análise, tal como proposta, não afirma nem nega nenhuma das oposições, e sim produz um giro incessante em que cada posicionamento é relativizado por outro. Trata-se de por em evidência que toda reflexão ou ponto de vista é uma perspectiva dentre outras, ou melhor, que toda visão que considera apenas parcialmente seu objeto é unilateral. Trata-se de um procedimento bastante refinado, que não se esgota como uma simples relação de conteúdos opostos, pois a própria sedimentação dessa atitude na forma é um salto qualitativo nessa operação de perspectivar. E como atitude formal, passa a integrar a totalidade de uma noção poética. É essa uma das maneiras pela qual "o primado da parábase intensifica a força cognitiva do discurso literário" (Souza, 2000, p. 30), não dando valor absoluto a nenhuma ideia ou sentimento figurados na obra artística.

Cabe ressaltar que a relação entre os pares mencionados (como objetividade e subjetividade) nem sempre foi regida pelo princípio da contradição. Ao invés, é possível dizer que a relação do ser com a realidade já foi regida por uma noção de identificação, há muito perdida. Nesse sentido, é importante lembrar a distinção feita por Friedrich Schiller entre a poesia ingênua e a sentimental, que diz respeito a essa mudança radical na maneira do homem de se relacionar com o mundo[2].

[2] Trata-se do trabalho intitulado Poesia ingênua e sentimental (1991).

A chamada poesia ingênua pertence a uma época em que não há divisão entre exterior e interior, entre universo e seres humanos. A existência possui limites rígidos, em que tudo é manifestação da totalidade da natureza, inclusive o próprio ser, que se vê como tal. Este é um mundo homogêneo e pleno de sentido, no qual o homem reage frente ao real com sentimento e entendimento unidos em uma só percepção. Para essa sensibilidade ingênua, o ato de criar obras artísticas é ele mesmo algo instintivo e natural. A sua virtude, se podemos assim dizer, é a simplicidade com a qual vive e encara a sua relação com o mundo e com o fazer artístico. Nesse estado de natureza do homem, razão e sentimento formam um todo indiviso da percepção, relacionando-se aos diferentes modos de compreensão e reação do ser frente ao mundo, que aqui se encontram em harmonia (são até mesmo simultâneos). Trata-se da união entre o entendimento e a fantasia, onde capacidade de intelecção e força imaginativa retroalimentam-se, constituindo-se numa relação em que ambos remetem um ao outro, atitude esta que dá identidade à posição do ingênuo, do homem em estado de natureza. É esse o sentido que Schlegel tem em vista quando define o ingênuo (ou clássico) como fixo e sintético, em oposição ao sentimental (ou progressivo), que aparece como móvel e analítico (Schlegel, 2016, p. 211, § 962).

Já a sensibilidade do poeta sentimental se funda sob a contradição que passa a existir entre as faculdades do homem. Em oposição à antiga unidade entre o ser e o mundo, em que havia equilíbrio entre mundo exterior e mundo interior, essa nova época se caracteriza pela ruptura dessa unidade. Essa oposição diz respeito a uma quebra na identificação entre a natureza e o homem, que passa a se entender como algo inteiramente diverso do que era antes. O indivíduo se libertou das necessidades mais imediatas daquela totalidade perfeita e adquiriu a sua liberdade de escolha e de entendimento, mas, em contrapartida, o mundo passa a ser visto como algo radicalmente diverso e heterogêneo em relação à humanidade, perdendo, assim, o seu sentido imanente. A natureza, antes um sujeito agente de transformação, é vista agora como um objeto a ser constantemente investigado pelo intelecto. Até mesmo a capacidade reflexiva assumirá um sentido problemático, devido ao conflito entre sentimento e razão instaurado no interior da alma do homem moderno.

Como visto, há uma mudança na maneira como entendemos o gênero humano: antes um ser pleno em sua totalidade finita, e que agora deve buscar o aperfeiçoamento progressivo infinito de si e de sua espécie. Nesse sentido, o ser moderno constrói e participa de uma outra dinâmica social, que é a do infinito aperfeiçoamento do gênero humano e da técnica de produção. Em nível estrutural, há maior ênfase do aspecto espiritual em detrimento do sensível, levando a uma práxis e a uma consciência que desejam a progressão infinita. Não queremos dizer com isso que não haja comoção nesse novo mundo. O que sucede com o indivíduo é que as impressões do real são todas mediadas em primeiro lugar na sua reflexão, inclusive aquelas de caráter emotivo. Ou seja: não é que sentimento e pensamento não se relacionem mais após a sua separação, mas que eles se imiscuem agora de uma maneira própria, à qual devemos estar sempre atentos.

> Involuntariamente, a fantasia se antecipa à intuição, o pensamento à sensação, e fecham-se olhos e ouvidos para se imergir contemplativamente em si. A mente não pode suportar nenhuma impressão sem ao mesmo tempo assistir a seu próprio jogo e por diante e fora de si, mediante reflexão, aquilo que tem em si. Desta maneira, jamais alcançamos o objeto, mas apenas o que fez do objeto o entendimento reflexionante (Schiller, 1991, p. 72).

A primazia da reflexão na modernidade é responsável por aquela separação entre homem e mundo, mas também é ela que permite ao ser que ele se distancie de sua realidade imediata e idealize uma outra realidade possível para a sociedade. O homem sentimental é, pois, radicalmente irônico, visto que almeja a uma infinitude inalcançável a partir de sua existência finita. Desse modo, a perfectibilidade do ser só pode se realizar e avançar junto da sociedade em seu todo, nas sucessivas gerações. Ainda a esse respeito, a figura do indivíduo ingênuo não é encarada como fim a ser realizado, e sim como um ideal de natureza humana que deve ser buscado tanto na identidade com a natureza quanto na harmonia entre pensar e sentir.

Considerada essa questão do predomínio do pensar, podemos avançar para a outra face cognitiva do procedimento irônico. Ele se articula como jogo entre o fazer artístico e o refletir essa mesma operação, conjugando duas linhas de forças geralmente consideradas como inconciliáveis: a sensibilidade poética e a reflexão. O fundamento reflexivo da ironia se manifesta aqui como a clareza de consciência necessária para reger

a mediação sobre a formalização artística desse antagonismo. A ironia opera então como um método que vincula forma e conteúdo, porque, ao mesmo tempo que representa, reflete sobre essa mesma representação. O funcionamento crítico do artifício irônico se expressa nessa junção da figuração artística da realidade com o pensamento sobre como representá-la, que se configura como "o caráter de genuína clareza de consciência — da verdadeira presença de espírito"[3] (Novalis, 1988, p. 59) do artista na fatura da obra.

Esse processo se estrutura como uma autoconsciência da forma artística, decorrente desse incessante movimento de pensar o conteúdo a ser exposto e de fazer arte com as especulações sobre os meios de composição. Imbuída desse artifício em sua fatura artística, "a obra transcende a mimese ingênua" (Muecke, 1970, p. 95), como assinalou Muecke. Nesses termos, a construção de uma autoconsciência formal leva à mimese crítica, pois a reflexão sobre os conteúdos representados está formalizada na própria estrutura, na qual a ação de refletir sobre algo é desligada da necessidade de um eu pensante, e a obra passa a contê-la em si.

No âmbito do sujeito, é a atitude constante de se pôr em perspectiva que possibilita um distanciamento crítico[4]: do autor em relação aos conteúdos representados e aos seus recursos expressivos, bem como, em outro momento, do leitor em relação àquela obra. Durante a composição, o autor analítico está sempre em busca de uma justa medida para a visão de mundo que constrói: que seja ampla o bastante para transcender o particular, e suficientemente real para não se obscurecer em abstração. Na outra extremidade dessa relação, está o leitor, que invariavelmente busca por princípios reais sobre os quais se apoiar na obra e estabelecer relações com a sua realidade empírica (Candido, 2011). Retoma-se assim aquele gesto crítico, em que refletir sobre a forma é refletir também sobre a sociedade. Essa dialética entre fato e ficção demanda um leitor empenhado na leitura para compreender o funcionamento da obra, como Novalis elabora no §125 de *Pólen*: "O verdadeiro leitor tem de ser o autor amplificado. É a instância superior, que recebe a causa já preliminarmente elaborada da instância

[3] É no §36 de Pólen, ao qual nos referimos parcialmente, onde Novalis faz comentário explícito ao que Friedrich Schlegel entende por ironia.

[4] Sobre a ironia como instrumento de distanciamento estético, Medeiros (2014, p. 54).

inferior" (Novalis, 1988, p. 125). O já elaborado, que é o texto em seu aspecto material, tem de ser elevado à mente do receptor, que o apreende cognitivamente. Complementarmente, por meio de um gesto consciente, ele deve pôr em perspectiva a própria narrativa. Dito de outro modo:

> A questão diz respeito a ver além de como o romancista pode ver e apresentar a ironia de seus personagens aos leitores. É necessário ver o mesmo movimento na própria obra, ela também como uma tentativa possível de compreensão do mundo, e exatamente por isso, aberta à possibilidade da ironia. Lukács se refere ao conceito de ironia romântica como o 'auto-reconhecimento' e, com ele, a auto-abolição da subjetividade. A ironia, a auto-superação de uma subjetividade (Muecke, 1970, p. 118).

A exigência de um objeto artístico e de um leitor capazes de refletir os conteúdos se relaciona à questão da elevação do espírito, que está no cerne da teoria do conhecimento dos primeiros românticos. Em sua definição, a ação do livre pensar sobre algo já é em si uma forma, que será elevada ao ser tomada como matéria de um novo pensar (portanto, como conteúdo de um novo pensamento). O conceito de reflexão se caracteriza por esse salto sobre si mesmo do pensamento, como tentativa de compreender a própria compreensão. Trata-se de formas pensando formas[5], em que a primeira forma é tomada como conteúdo da segunda, e assim até o infinito. Esse é o modo pelo qual se efetiva o autoconhecimento: no movimento do pensamento que se coloca exterior à própria perspectiva, buscando se tornar ciente das contingências de seu próprio pensar (Benjamin, 2011). Essa atitude de pôr em perspectiva a própria posição é genuinamente irônica, pois, como diz Schlegel, "Ironia é autopolêmica superada" (Schlegel, 2016, p. 508, § 508).

[5] A expressão original é de Roberto Schwarz, em "Adequação nacional e originalidade crítica" (1999).

2 O idealismo alemão refletido: sob o prisma da realidade

Como se vê, o foco de interesse é a capacidade específica do pensar. Concebida como entidade autônoma, ela passa a se constituir como um interesse em si: "A riqueza de particularidades da subjetividade interior, mesmo que sejam contraditórias, [...] constitui a elevação do espírito rico e contraditório em seu próprio elemento e em si mesmo" (Cotrim, 2016, p. 48). Em outras palavras, a subjetividade passa a apreender dentro de si própria a sua autonomia e a sua liberdade. Podemos entender assim quando Schlegel diz que "Não se pode intuir nada além de si mesmo" (Schlegel, 2016, p. 408, § 494). Nesse mesmo sentido, Novalis considera que: "Retornar para dentro de si significa, para nós, abstrair do mundo exterior. Para os espíritos, a vida terrestre significa, analogicamente, uma consideração interior - um entrar dentro de si - um atuar imanente" (Novalis, 1988, p. 61, § 43).

Entretanto, é essa mesma especificidade da faculdade do entendimento que levou inúmeros filósofos modernos a uma abordagem subjetivista da questão. Nesse interesse de apreender o conteúdo particular da consciência, a subjetividade foi concebida como algo independente do mundo, desconsiderando-se a sua relação com a realidade exterior. A natureza, por exemplo, não será apreendida como coisa em si, como uma entidade dotada de substancialidade. Ao invés, o mundo exterior só ganhará significado na proporção em que for refletido pelo sujeito, uma preponderância do entendimento em si enquanto preocupação central do sujeito que faz com que sua ação se circunscreva apenas à esfera de sua interioridade.

O risco existente nessa atitude idealista é perder de vista que a realidade empírica é ela mesma multifacetada e independente de nossa consciência. É isso que Lukács sugere quando defende a necessidade de uma mediação entre a percepção unilateral do ser e a totalidade do mundo objetivo da qual o indivíduo faz parte, em uma postura crítica ao idealismo. Em suas palavras, "a primeira teoria artística da decadência é a 'ironia' do romantismo alemão, na qual esta subjetividade criadora já é absolutizada e a subjetividade da obra de arte degenera num jogo arbitrário" (Lukács, 2009, p. 83). O seu

comentário é importante, pois situa a formulação desse modo de pensar fragmentador da realidade a uma época de decadência ideológica, que se engendra com a ascensão da burguesia enquanto classe dominante. Mais especificamente, trata-se do contexto posterior à dupla revolução que abalou o antigo sistema feudal no fim do século XVIII: a econômico-industrial na Inglaterra (a Revolução Industrial) e a político-social na França (a Revolução Francesa). Em relação ao nosso assunto, grosso modo, o resultado foi a paulatina afirmação do modo de produção capitalista e da visão de mundo burguesa.

Essa decadência se consolida quando a classe burguesa, enquanto agente no embate entre as classes sociais, deixa de atuar como uma força progressista e passa a agir em defesa de seus próprios interesses. De modo geral, a sua postura foi de luta pelo fim das relações servis e da propriedade coletiva (até aí uma pauta progressista), que passaram a ser vistas por eles como entraves ao desenvolvimento econômico-industrial que já florescia em alguns polos regionais. Vale frisar que esse foi um longo e tortuoso processo, e que seguiu em diferentes ritmos de acordo com a situação específica de cada região. Contudo, essa mesma visão de conjunto possibilita reconhecer nesse momento o avanço do racionalismo burguês-individualista sobre as antigas estruturas sociais do feudalismo. Nas palavras do historiador Eric Hobsbawm, as mudanças fundamentais já estavam acontecendo, como o princípio de uma "sistemática passagem da terra à simples propriedade privada alienável" (Hobsbawm, 2015, p. 253). No espaço de 1789 a 1830, cheio de reveses entre as forças aristocráticas e as forças liberais-burguesas, a segunda foi se consolidando sobre a primeira, e ganhando espaço na vida social pela sua afirmação na estrutura econômica. A saber, na crescente concentração da posse de terra e dos meios de produção na mão de poucos empresários, de um lado, e no sistema de produção e venda em larga escala, de outro lado (nesse ponto, a burguesia já age em defesa de seu próprio interesse de classe).

Devido a esse modo de produção em massa e do monopólio dos meios de produção — que idealmente deveriam espelhar as necessidades do homem e da comunidade da qual faz parte — a sociedade é erigida como lugar por excelência da troca e da mercadoria. Em seu desenvolvimento, esse sistema produtivo se expande a tal

ponto e ganha tanta força que se fabricam coisas úteis com a finalidade exclusiva de serem vendidas. A problemática da questão está na dinâmica desse mercado, que necessitava de um mecanismo abstrato para mediar a permuta entre objetos radicalmente diversos e não equivalentes em valor. No cerne desse procedimento está o nivelamento dos diferentes produtos do trabalho como valores, o que apaga as qualidades sociais do trabalho do homem e dá a esse mesmo produto uma aparência de autonomia, que não é verdadeira. O produto deixa então de ser visto como trabalho objetivado, e passa a ser considerado abstratamente como mercadoria. Essa operação desloca o foco das qualidades de uso do produto, e o que passa a ser determinante é o seu valor de troca. Nesse sentido, a percepção da mercadoria pelo sujeito consumidor é mediada por uma abstração da materialidade da coisa em si (que de outro modo apareceria em função de seu valor-de-uso). Como diz Marx, estamos diante da coisa que se revela mercadoria, que "aparenta ser, à primeira vista, uma coisa óbvia, trivial. Mas sua análise a revela como uma coisa muito intrincada, plena de sutilezas metafísicas e caprichos teológicos" (Marx, 2017, p. 146). Essa elevação da forma do valor como forma universal do modo produtivo da burguesia acaba por subjugar toda a sociedade a esse princípio, que reduz todo trabalho objetivado a um valor numérico.

A partir da Revolução Industrial, estamos diante de um ponto de inflexão que marca uma nova realidade social: o mundo moderno da vida racionalizada ao extremo, em que o tecnicismo e o progresso imperam como a norma das relações. Como vimos, passamos a deixar de lado as determinações objetivas de nossa vida, separando a teoria da práxis e aprofundando o conflito entre pensamento e ação. O mundo regido pelas relações capitalistas se caracteriza, então, por essa tendência à deformação subjetivista e/ou mística de toda forma de apreensão da realidade, que podemos chamar de alienação. Essa e outras mudanças radicais implicam uma nova forma de sociabilidade, marcada pela mercantilização das relações sociais e pela reificação dos indivíduos. Como consequência, o homem burguês não se identifica mais como parte integrante da natureza, menos ainda da sociedade de que participa.

Para essa existência que se encontra alheia do mundo exterior e da vida objetiva, o sentido da vida e a sua representação artística se tornaram problemáticos[6]. Sem a possibilidade de ação efetiva no plano material, o ser se especializa na apreensão cognitiva do mundo, como *dever-ser*. Nessa concepção de mundo do homem moderno, tornam-se ambos fragmentados: o indivíduo desconhece a apreensão viva da realidade objetiva, porque a assimila apenas no âmbito intelectual; ele também desconhece a práxis que está na base de sua existência e determinação como humano, portanto desconhece a si próprio. É por isso que são necessárias as devidas mediações na representação dessa realidade, pois a figuração de uma pura subjetividade não é capaz de constituir a totalidade de uma vida. Se assim for, tudo aquilo que a ela se relaciona indica apenas o seu próprio limite como sujeito reificado. O próprio Novalis parece já perceber esse problema dentro do primeiro Romantismo, dedicando alguns fragmentos a esse respeito, como o que segue: "*Pelo demasiado frequente refletir sobre si mesmo, torna-se o ser humano para si mesmo embotado e perde o sentido sadio para si mesmo" (Novalis, 1988, p. 154, § 144). Sua consideração vai no sentido de lembrar que o espírito não subsiste autônoma e independente do mundo objetivo, pois ele surge e se desenvolve em relação íntima com a vida do indivíduo e da sociedade, que o antecedem e dão lastro para a sua existência real.

Por essas razões, a consideração da realidade deve transcender a situação imediata do sujeito, de modo a buscar as relações imanentes entre vida interior e mundo exterior. Sem aliviar nas críticas à teoria da ironia, Lukács não deixa de reconhecer a contribuição dialética da subjetividade criadora. Para o filósofo, o problema se manifesta quando autoconhecimento e conhecimento do mundo são dissociados em esferas autônomas e/ou quando se dá ênfase à determinabilidade de apenas um desses âmbitos na vida da humanidade. Portanto, "não se trata nem de uma pura 'introspecção', de uma pura dissecação interior, nem tampouco de uma crítica social meramente 'objetiva'. Tão somente o auxílio recíproco destas duas linhas de autocrítica permite alcançar as fontes da vida" (Lukács, 2009, p. 81). Por isso Novalis insiste nessa constituição recíproca entre

[6] Podemos dizer que este é o mote de toda a primeira parte da Teoria do Romance (2009), de Lukács.

vida interior e realidade externa: "Entenderemos o mundo, quando entendermos a nós mesmos, porque nós e ele somos *metades* integrantes" (Novalis, 1988, p. 144, § 115).

Na perspectiva que adotamos, a técnica irônica deve ser considerada em sua atuação enquanto um elemento regulador, impedindo que uma obra seja exclusivamente objetiva ou subjetiva, mas para que esse uso seja possível devemos encarar a ironia fora dos limites do Romantismo. Ela deve ser considerada junto de uma perspectiva dialética, que é o caminho que permite escapar da visão unilateral e individualista que enxerga a consciência como instância apartada da realidade objetiva (ou que às vezes até mesmo suprime essa realidade). Sem a consideração da totalidade formada entre ser e mundo, perde-se de vista o caminho concreto pelo qual o indivíduo toma consciência de si como seu modo particular e necessário de ação prática no mundo. Nesses termos, o ser difere da realidade como meio específico de atuar nessa mesma realidade (Kofler, 2010).

Com uma visão histórica e dialética é possível contrapor aquela perspectiva fragmentadora do homem com a sua inserção na totalidade das relações objetivas da sociedade em que vive. A junção da ironia com uma visão objetiva possibilita ver o mundo particular do sujeito de modo concreto, rompendo com a figuração unilateral do indivíduo. Dito de outra maneira: somente quando o eu se afasta de sua empiria imediata e toma consciência de sua realidade social, para assim se elevar e refletir sobre aquela sua visão de mundo, é que teremos a medida de sua relação com a realidade e com outros sujeitos. Essa atitude possibilita que se investigue e questione a disparidade da relação entre mundo exterior e vida interior, manifesta na subjetivação da existência social e no crescente individualismo burguês. Desse modo, ainda que seja enfocado um conteúdo individual ou particular, é possível alcançar a universalidade (e assim, um maior entendimento da realidade). Essa forma analítica que permite a "exposição contínua da contradição como estrutura que condiciona o ser do homem e do mundo" (Souza, 2000, p. 33).

3 A ironia romântica na lírica moderna e algumas manifestações exemplares

Nessa realidade em que a alma moderna perdeu o seu sentido pleno e se encontra alienada da vida, tal como comentamos, tornou-se papel da arte buscar as mediações necessárias para encontrar uma configuração coesa para a existência do homem, ainda que o resultado seja arbitrário. Trata-se agora de uma unidade que não é dada de maneira espontânea nem integra todo o universo da criação, mas de um resultado fabricado e irônico — porque contraditório — que é engenhosamente articulado. A obra não é capaz de restaurar a totalidade perdida, visto que se trata de um problema exterior a ela e que a determina. Mas ela consegue, buscando essa mesma totalidade como ideal, expor a contradição que rege a estrutura do mundo moderno. Ou seja, se essa relação conflituosa já determina a estrutura da nossa experiência no mundo, ela se manifesta como uma necessidade ao pensamento que investiga esse mesmo mundo. Desse modo, a busca pela totalidade se articula como crítica à naturalização da realidade como fragmentada e alheia ao universo do sujeito (Cotrim, 2016). Esse recurso, vale lembrar, pressupõe um artista consciente das técnicas e meios que utiliza: empregando-os na seleção de elementos antitéticos, sempre contrapondo o particular em relação ao universal, e vice-versa.

Feitas essas considerações, cabe ver como isso se dá especificamente em relação à poesia na época moderna. O grande estudo a esse respeito é o de Hugo Friedrich, denominado *Estrutura da lírica moderna* (1978). É um trabalho de grande relevância, porque nos fornece uma visão ampla das principais teorias e das práticas dessa poesia dentro dos séculos XIX e XX. Por meio da retomada de antecedentes na Alemanha (via Schlegel e Novalis) e na França (via Rousseau e Diderot), o autor mostra como Baudelaire põe em prática muitas daquelas formulações que ficaram irrealizadas na atividade da escola romântica. O poeta incorpora esses pressupostos não só como prática, mas também como teoria sobre a nova poesia que surgiu junto da transformação de Paris em uma grande metrópole (Friedrich, 1978).

A título de exemplo, a figura do herói conforme Baudelaire a concebe: não se trata de um ser virtuoso (como poderia ser no Romantismo), mas de alguém que tem sua miséria transfigurada como virtude. A escolha desse perfil humano tem sua razão de ser nas condições materiais de vida na modernidade, que demandam uma constituição heroica. Dizer ser esse "o verdadeiro sujeito dessa modernidade" (Benjamin, 2015, p. 76), como comenta Benjamin, significa que esse indivíduo é aquele que está mais propenso a ser subjugado pela lógica produtivista do capitalismo (ou seja, pela exploração), que lhe impõe um modo de existir radicalmente adverso à sua própria vida. Essa questão está estruturada na imagem da multidão na poesia de Baudelaire, que não é figurada em sua totalidade, mas fragmentariamente por meio das pessoas que a compõem. Figuram mendigos, catadores, ladrões, velhos aleijados, em suma, diferentes "tipos heroicos" de seu tempo presente. A multidão é representada também na forma de ser das pessoas que habitam a cidade (Benjamin, 2015), isto é, de uma experiência balizada pelos incessantes choques (mecânicos e ópticos) a que a percepção está sujeita nos grandes aglomerados urbanos. Nesse sentido, sua poesia assume as atitudes de figuras urbanas como o *flâneur*, o *apache*, o *dândi*, modos diferentes mas essencialmente próximos no que diz respeito à sua origem. Essa origem, vale sempre frisar, é a de sujeitos circunscritos às suas idiossincrasias e de relações sociais reificadas, porque submetidas à ordem capitalista de produção.

Indo um pouco mais além, é possível ver a própria mercadoria como uma dessas formas de ser em seus poemas, o que não é tão estranho quando consideramos que o ser humano enquanto força de trabalho já é ele mesmo uma mercadoria. Vejamos isso brevemente no poema "A giganta" (Baudelaire, 1985, p. 149), de *As flores do mal* (1985). Como analisa Sartre, não podemos perder de vista a situação que o poema articula: de uma existência em uma sociedade aristocrática, onde gigantes (ou homens que agem como a presença de deus na terra) "decidem por ele e sem ele o sentido do universo e os fins últimos de sua vida" (Sartre, 1947, p. 69). Chamamos a atenção para a primeira estrofe do poema, na qual a *persona* lírica se identifica à imagem de um gato:

> No tempo em que, com verve tal que nos espanta,
> Gerava a Natureza o ser mais fabuloso,
> Quisera eu ter vivido aos pés de uma giganta,

Qual junto a uma rainha um gato voluptuoso.

Nesse gesto, o sujeito poético é duplamente reificado: reduzido a gato, ele é animalizado, ou seja, destituído de suas qualidades humanas; reduzido a gato de alguém, ele é um animal destituído de sua autonomia e liberdade, ou seja, é a existência de um ser tornada objeto. Essa dupla reificação (análoga ao que ocorre no sistema capitalista) nos parece de algum modo naturalizada, pois, ainda que ele idealize pertencer a um mundo regido por outras relações sociais (um mundo aristocrático baseado no servilismo), o seu modo de ser se estrutura com base em relações capitalistas. O que aparece aqui com ares de contradição é retomado e reafirmado nos versos finais, quando surge outra identificação que remete a uma situação de transição do período feudal (que começava a decair) para o regime capitalista, de princípios de crescimento comercial e urbano:

Dormir languidamente à sombra de seu colo,
Como um burgo tranquilo ao pé de uma colina.

Em Baudelaire, é essa figuração crítica da realidade que dá forças à sua composição, e que o coloca, como diferentes críticos ressaltam, como o grande poeta da modernidade. A partir das diferentes linhas de força que desenvolve, passa a inquietar e atrair poetas não só da França, como Rimbaud, Verlaine e Mallarmé (a análise de Hugo Friedrich (1978) vai ao ponto de mostrar que esses poetas também são incorporados como parte da tradição dessa nova lírica), mas de todo o mundo.

A partir de todo o percurso feito e das análises de vasto material poético, Friedrich faz comentários sobre o modo peculiar dessa forma artística moderna e da sua relação refratária com a realidade, bem como indica caminhos pelos quais seja possível compreendê-la. Vejamos um trecho síntese de seu livro, onde estão arrolados os princípios que governam essa nova forma de composição:

> A princípio, não se poderá aconselhar outra coisa a quem tem boa vontade do que procurar acostumar seus olhos à obscuridade que envolve a lírica moderna. Por toda a parte, observamos nela a tendência de manter-se afastada o tanto quanto possível da mediação de conteúdos inequívocos. A poesia quer ser, ao contrário, uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-racionais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos.

> Essa tensão dissonante da poesia moderna exprime-se ainda em outro aspecto. Assim, traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a *absurdidade*, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. São, em parte, tensões formais e querem, frequentemente, ser entendidas somente como tais. Entretanto, elas aparecem também nos conteúdos (Friedrich, 1978, p. 16).

A mencionada obscuridade e a ação em nível pré-racional estão diretamente relacionados a conceitos como "fantasia" e "sonho", que são utilizados para definir o procedimento dessa poesia. Estamos diante de uma das heranças vindas do período romântico, mas sem a forte carga idealista que o caracterizava. A fantasia é uma força que guia o poeta na manipulação das palavras e na busca por jogos sonoros, constituindo uma verdadeira "magia linguística" pelos arranjos improváveis e pelas sonoridades inesperadas. Esses conceitos indicam uma capacidade produtiva, visto que se ligam a um princípio intelectual e dizem respeito ao aspecto construtivo dessa literatura. Ou seja, mesmo quando apontam para um sentido abstrato ou irreal, estão concretamente empenhados na articulação de um discurso lírico. O mesmo raciocínio é aplicável à imagem do artista moderno, que figura em relação à sua obra como aquele que manipula o idioma, sendo caracterizado como inteligência que poetiza.

A tensão dissonante, tal como a define Friedrich (1978), está intimamente relacionada à maneira de compor, ou seja, diz respeito diretamente a uma questão de forma. Como consta no segundo parágrafo do trecho selecionado, seu princípio é o de tensionar pólos opostos: explorando as contradições entre os conteúdos, e destes com o modo pelo qual se articula o discurso literário. Essas questões, como vimos, são formuladas na tradição do primeiro Romantismo, e alimentaram o desenvolvimento do gênero lírico na modernidade.

A atitude dissonante, que caracteriza essa poesia moderna, reflete-se também no âmbito do discurso literário. Frequentemente, a arbitrariedade do código comunicativo está posta em destaque, evidenciando a discordância entre signo e significado, e com isso não há mais equilíbrio entre o conteúdo expresso e a maneira de expressão. Essa literatura busca, principalmente, causar impressões por meio de seus recursos expressivos (sonoros e visuais) e pelas tensões das forças que põe em movimento,

engendrando diferentes significados. Nesse sentido, estamos diante de uma poesia que não quer ser comunicativa, nem ser fiel à realidade (ao menos nas aparências). Sua tendência a ser autossuficiente, bem como a estranheza e os efeitos de choque que essa lírica produz no leitor, vale lembrar, são as marcas da sua atitude de oposição ao mundo da convenção e das reações automatizadas. É esse um dos aspectos irônicos da poesia moderna, atrair pela percepção (magia linguística) e perturbar quem a sente (pelos conceitos obscuros ou falta completa de sentido).

Devemos também pensar a dissonância no núcleo da construção do poema, ou seja, em vista do significado e comportamento que assume a subjetividade poética. Sendo um constructo, a própria interioridade lírica é tomada como matéria à criação literária, dramatizada nos incessantes movimentos da consciência. A ironia se efetiva nesse contexto poético pelo descentramento da subjetividade: a expressão de uma intimidade pessoal é feita através de uma lírica reflexiva, que constantemente a coloca em perspectiva. Desse modo, a poesia se torna metapoesia e se legitima como irônica ao possibilitar uma figuração crítica em seu procedimento artístico.

Enquanto técnica, a perda da unidade do sujeito poético é uma aprimoração estilística que tem sua razão de ser no próprio mundo, que também se tornou complexo[7]. A unidade do próprio indivíduo moderno se encontra cindida em duas: entre um eu objeto, que é a imagem de si feita na mente humana, e um eu sujeito, que é simultâneo a todo pensar, e por isso mesmo difícil de ser atingido pela consciência (em se tratando de um sujeito reificado, essa dificuldade é ainda maior). Ou seja, a capacidade de um eu se desdobrar é manifestação da situação intrinsecamente irônica do homem, de ele não ser capaz de conhecer a si mesmo (a despeito de muitos terem certeza do contrário).

A função crítica se concentra, então, na figura de um sujeito lírico autoconsciente, que não se constitui unicamente pela expressão de seus sentimentos, mas também pela sua posição reflexiva em relação a esses mesmos sentimentos e aos meios materiais de composição artística. Isso significa que não encontramos uma subjetividade coesa e

[7] Questão ressaltada por Marcos Fernandes em "Paradoxos do sujeito (lírico) na obra de Carlos Drummond de Andrade", (2005).

uniforme nessa poesia, mas um todo heterogêneo que engloba as sucessivas e diferentes modulações do espírito:

> Na auto-reflexão crítica do poetar pensante ou do pensar poético, o sujeito se comporta como ator envolvido no drama passional e, ao mesmo tempo, como observador ironicamente distanciado. Ser romântico irônico significa sentir o que pensa e pensar o que sente" (Souza, 2005, p. 131).

Nesse sentido, a interioridade poética se caracteriza por uma disposição ampla da sensibilidade, de modo a permitir maior objetividade na representação e exatidão na composição. Com isso, arma-se uma situação genuinamente irônica, na conjugação de exprimir uma interioridade particular e constantemente representar um eu diverso. Esse procedimento reflexivo se desdobra na despersonalização da subjetividade, e se relaciona àquele princípio intelectual e de exatidão dessa lírica ("a capacidade de sentir da fantasia", conforme Friedrich, 1978, p. 37). Isso se manifesta na atitude dessa *persona* lírica, que pode assumir diferentes personalidades, de modo que possibilite a expressão de um conteúdo por meio da representação de um outro (Fernandes, 2005). Essa dramatização do eu-lírico que finge diferentes vozes não é esvaziada de significado histórico, visto que concretiza os diferentes sentidos culturalmente constituídos. Dito de outro modo, o ato de fingir ser um eu arbitrário não implica que aquele conteúdo humano seja irreal. Ao contrário, a dissonância aqui presente se efetiva exatamente por esse contraste entre um eu que é, ao mesmo tempo, irreal (porque ficcional) e real (porque impregnado de sentido histórico). Importante citar o caso peculiar de Fernando Pessoa, que levou esse procedimento ao extremo de criar diferentes identidades autônomas para a subjetividade poética. Os seus heterônimos, como foram denominados, são entidades independentes e dotadas de personalidade própria, de modo que a poesia de cada um caracteriza um modo particular de se relacionar entre o sujeito e o mundo empírico.

Considerações finais

O caminho que buscamos traçar até aqui não esgota as influências e as possibilidades de conformação da lírica, que são variadas e em constante modificação, ressoando diferentes problemas de acordo com a época em que é produzida. Ao contrário, esse esforço teórico objetiva esclarecer algumas noções e conceitos que estão na raiz da constituição da subjetividade lírica no período moderno: de uma forma reflexiva capaz de pensar criticamente sobre o mundo e sobre si mesma. Nesse caso, estamos diante de um caminho necessário para a compreensão desse fenômeno particular, que se constrói em profunda consonância com as contradições do desenvolvimento humano e da sociedade.

Referências

ARISTÓFANES. **Os acarnenses**. Trad. de Maria de Fátima Sousa Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão**. Trad. de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

COTRIM, Ana. **Literatura e realismo em György Lukács**. Porto Alegre: Zouk Editora, 2016.

DUARTE, Adriane da Silva. **O dono da voz e a voz do dono**: a parábase na comédia de Aristófanes. São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2000.

FERNANDES, Marcos Rogério Cordeiro. Paradoxos do sujeito (lírico) na obra de Carlos Drummond de Andrade. **Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 2, p. 32-53, 2005.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: (da metade do século XIX a meados do século XX). Trad. de Marise Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HOBSBAWM, Eric. **A era das revoluções**, 1789-1848. 35. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

KOFLER, Leo. **História e dialética**: estudos sobre a metodologia da dialética marxista. Trad. de José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

LUKÁCS, György. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. Trad. de Rubens Enderle. Livro 1. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

MEDEIROS, Constantino Luz de. A forma do paradoxo: Friedrich Schlegel e a ironia romântica. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 37, n. 1, jan./abr. 2014.

MUECKE, D. C. **A ironia e o irônico**. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NOVALIS. **Pólen**: fragmentos, diálogos, monólogo. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.

SARTRE, Jean Paul. **Baudelaire**. 44. ed. Paris: Gallimard, 1947.

SCHILLER, Friedrich von. **Poesia ingênua e sentimental**. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich von. **Fragmentos sobre poesia e literatura** (1797-1803): seguido de Conversa sobre poesia. Trad. de Constantino Luz de Medeiros, Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

SCHOENTJES, Pierre. **La poética de la ironía**. Trad. de Dolores Mascarell. Madrid: Cátedra, 2003.

SCHWARZ, Roberto. "Adequação nacional e originalidade crítica". In: **Sequências brasileiras**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SOUZA, Ronaldes de Melo e. Introdução à poética da ironia. **Linha de Pesquisa**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 27-48, 2000.

Recebido em 09/12/2024.

Aprovado em 23/04/2025.