

## A evolução do conceito de ironia romântica na obra do jovem Györg Lukács

Arlenice Almeida da Silva\*

### RESUMO:

O ARTIGO ACOMPANHA A IMPORTÂNCIA E A SIGNIFICAÇÃO DO CONCEITO DE IRONIA ROMÂNTICA NAS OBRAS DE JUVENTUDE DE GYÖRGY LUKÁCS. AO COMPARAR OS CONCEITOS DE IRONIA E DE TRÁGICO, E SUAS FIGURAÇÕES ARTÍSTICAS, LUKÁCS ABORDA ALGUNS DOS PRINCIPAIS PROBLEMAS ESTÉTICOS DO INÍCIO DO SÉCULO XX, COMO O DAS DIFERENÇAS HISTÓRICAS ENTRE OS GÊNEROS LITERÁRIOS E O DAS RELAÇÕES ENTRE FORMA E FILOSOFIA, ARTE E VIDA.

**PALAVRAS-CHAVE:** IRONIA, ROMANTISMO, FILOSOFIA, DRAMA, ROMANCE.

### ABSTRACT:

THE ARTICLE FOLLOWS THE IMPORTANCE AND MEANING OF THE CONCEPT OF ROMANTIC IRONY IN GYÖRGY LUKÁCS'S EARLY WORKS. WHEN COMPARING THE CONCEPTS OF IRONY AND TRAGEDY AND ITS ARTISTIC OUTLINES, LUKÁCS APPROACHES SOME OF THE MAIN AESTHETIC PROBLEMS OF THE BEGINNING OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY, SUCH AS THE HISTORICAL DIFFERENCES BETWEEN THE LITERARY GENRES AND THE RELATIONS BETWEEN FORM AND PHILOSOPHY; ART AND LIFE.

**KEY WORDS:** IRONY, ROMANTISM, PHILOSOPHY, DRAMA, NOVEL

A matriz moderna literária da ironia, como se sabe, decorre de Rabelais e Cervantes e, sobretudo, da provocação de Lawrence Sterne em seu *Tristan Shandy*, no qual a desorganização narrativa atinge o seu ponto máximo. Neste monumento à irregularidade e às excentricidades, o leitor encontra um fluxo verbal descontínuo, permeado de digressões e enxertos que interrompem a todo o momento o percurso de uma pretensa narrativa principal. Procedimento inusitado decorrente de uma irreverência textual que, nas palavras de João de Salisbury, citadas em epígrafe por Sterne, acaba “passando do jocoso ao sério e do sério ao jocoso, alternativamente”.<sup>1</sup>

Estamos ainda diante da *euroneía* grega e da *dissimulatio* latina, ou de uma forma moderna? Em decorrência da valorização da literatura empreendida pelos românticos, e da homenagem que prestaram, em muitos momentos, a Sterne e a Diderot, a ironia seria apenas uma subdivisão no interior dos gêneros literários, isto é, um elemento do programa defendido pelos românticos para a futura poesia? Ou um conceito cognitivo que envolveria ciência, filosofia e arte, cujo alcance seria o de

\* Professora de Estética e História da Arte no Departamento de Filosofia da UNESP.

<sup>1</sup> Sterne, L. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristan Shandy*. São Paulo: Iluminuras: 1998, p. 171.

nomear um outro ponto de vista para a busca da verdade, diferente da busca da identidade empreendida pela tradição racionalista? Se, *grosso modo*, a ironia nos induz a pensar em jogos, inversões e dissimulação, de quais desdobramentos estamos falando? Daquele que se abre entre a forma literária e o sujeito irônico, ou destes em relação ao mundo? Ou seja, qual a relação entre a forma artística e a filosofia que a categoria da ironia permite entrever?

No ensaio *Riqueza, caos e forma: um diálogo a propósito de Lawrence Sterne*, de 1909, Györg Lukács expõe, no formato de um diálogo ficcional entre três jovens, uma reflexão sobre o “estilo” de Sterne, a obliquidade das digressões, enfim, o tema do jogo presente na ironia romântica. Lukács procura manter um tom de neutralidade, concedendo a mesma dignidade aos dois argumentadores principais – ao romântico Vicente, que defende a “riqueza formal” de Sterne, e ao clássico Joaquim, que a condena por ver nela, tão somente, caos e desorganização. É fundamental destacar, de antemão, o interesse desses escritos de juventude de Lukács. No lugar de oferecer respostas definitivas, seus primeiros ensaios captam temas entrecruzados e, neles, os raros momentos em que os opostos se tocam, resultando em instantes depositários de uma estrutura mista na qual não é mais possível distinguir o contingente do necessário ou a aparência da essência. A forma do ensaio, defende Lukács em um artigo seminal, justamente por colocar em movimento os termos principais de uma polêmica, é marcada, intrinsecamente, pela estrutura da ironia, podendo ser pensada como uma forma de arte.<sup>2</sup> Ou seja, Lukács, ao debruçar-se sobre o problema da forma, utiliza a estrutura da ironia em sua própria escrita ao mesmo tempo em que a coloca sob suspeição. Não seria uma impropriedade? Vejamos como isso se dá.

Voltando ao ensaio sobre Sterne, notamos que ele é marcado

<sup>2</sup> “É precisamente o que há de indissolúvel e orgânico na mistura de contingência e necessidade que está na origem do humor e da ironia que encontramos nos escritos de todo grande ensaísta verdadeiro. (...) Eu entendo aqui por ironia o fato de que o crítico fala sempre das questões últimas da vida, mas sempre adotando um tom que permite crer tratar-se de quadros e livros, dos alegres ornamentos não essenciais da vida”. Lukács, G. “A propos de l’essence et de la forme de l’essai”. In: \_\_\_\_\_. *L’Ame et les Formes*. Paris: Gallimard, 1974, p. 22.

por inversões e espelhamentos, que culminam com a mais significativa mudança no desenlace do diálogo: Vicente, que, no início, aparentemente dominava o assunto com segurança, acaba perdendo o debate no plano argumentativo, mas o ganha no plano da ação, ao ficar com o amor e a admiração da jovem moça, isto é, com a vida; enquanto Joaquim, que inicia timidamente o debate, acaba vencendo no plano teórico, mas perdendo no domínio da ação: ele parte solitário, tendo aparentemente rompido com o mundo. Se no plano formal do texto o autor sustenta ao máximo o jogo, prolongando a indeterminação do duelo argumentativo, do ponto de vista do conteúdo, Lukács identifica-se mais com Joaquim e seu argumento “clássico”. Assim, Sterne seria, *grosso modo*, um mentor do conceito filosófico de ironia romântica, desenvolvido anos depois pelos românticos de Iena, ao transpor em linguagem literária a desordem do mundo e a confusão dos elementos heterogêneos, deixando-os conviverem sem nenhuma ordem ou coerência, mas na multiplicidade de suas aparições. Entretanto, a forma literária apontaria não para uma originalidade formal e para a riqueza de elementos, e sim para o próprio caos da existência. Em que medida, pergunta Lukács, tal desordem e multiplicidade seriam indícios de vitalidade e originalidade, ou apenas um defeito de elaboração, uma incapacidade formal? Na verdade, tratava-se de discutir o projeto romântico, suas pretensões e limites, pela contraposição entre o romantismo *avant la lettre* de Sterne e o classicismo de Goethe, pois definitivamente, afirma Lukács, “não se pode amar Sterne e Goethe ao mesmo tempo”.<sup>3</sup>

Do ponto de vista do conteúdo, portanto, o que está em jogo na ironia romântica é o fazer do poeta que não sofre nenhuma restrição no ato de criar, pois “ele não obedece a nenhuma lei, acima ou exterior a ele” – trata-se de uma subjetividade sem limites, de um jogo sem regras com as coisas e o mundo. Paralelamente, contudo, trata-se também de uma concepção de mundo na qual ocorre “uma intensificação do sentimento do eu (*Ich-Gefühl*) em sentimento místico do todo (*All-Gefühl*)”, dissipando e embaralhando as relações entre o eu e as coisas, tornadas, assim, apenas jogo. Na verdade, sacrifício das coisas

<sup>3</sup> Idem, p. 209.

em nome da soberana manifestação do eu, afirma Lukács. Por trás da multiplicidade dos pontos de vista, e, portanto, da fragmentação “de uma forma que penetra no infinito e no caráter ilimitado da vida e de sua riqueza extensiva”, o que Sterne revela, para o olhar clássico que reivindica uma ordem, uma formalização, é uma incapacidade estético-ética de realizar uma escolha no mundo, de interferir por meio de um valor no caos desordenado e defendê-lo até o fim, o que Goethe teria realizado plenamente.

O que haveria, portanto, de frágil na exposição irônica seria a impossibilidade de engendrar uma forma a partir da matéria: a multiplicação de conteúdos, as digressões e desvios revelariam uma impossibilidade de estabelecer relações e de sair do caos da multiplicidade dos materiais. “Em Sterne, diz Lukács, cada agora refuta passado e futuro, cada um dos gestos compromete suas palavras e as palavras alteram a beleza dos gestos”.<sup>4</sup>

A forma irônica remeteria diretamente não para um plano que organiza o caos, mas para a afirmação da impossibilidade de uma ordem, ou seja, para a dissonância. Mas a dissonância não seria, em Lukács, a figura central da modernidade? E, neste aspecto, Sterne não seria, *avant la lettre*, mais atual que Goethe, e a ironia, a grande figura da modernidade?

Se o ponto de partida da ironia é a existência de um mundo como “caos original” e dissonância, a operação de transformação deste caos em uma “riqueza de múltiplas possibilidades e aberturas”, exigida pela forma literária, depende de que essa mutação possa ser produtiva. Espera-se que um sujeito, por meio de um “salto qualitativo”, por vezes de um salto “milagroso”, e renunciando à aparente desordem incontornável do mundo, seja capaz de poetizar paradoxalmente este mesmo mundo, estabelecendo “diferenças qualitativas absolutas no caos amalgamado das nuances”. Um sujeito que seja “capaz de hierarquizar, de criar uma ordem, de avaliar e escolher, ou seja, de formalizar, sustenta Lukács. Sem tal capacidade de reunir em um todo o que se dispersa, o olhar corre o risco de tornar-se “pernicioso”:

<sup>4</sup> Idem, p. 232.

observar apenas por observar, mas sem estabelecer nexos como uma experiência vivida. A forma não seria, assim, apenas um conjunto de sensações, cores e luzes, mas uma possibilidade de ser forma de vida (*Lebensform*). Porém, contraditoriamente, tão somente se for capaz de estabelecer uma distância da experiência vivida. Eis o duplo paradoxo que os ensaios de juventude procuram descrever: as oposições entre caos e ordem, distância e proximidade.

No ensaio anterior, escrito em 1907, sobre Novalis, intitulado “A filosofia romântica da vida”, um dos primeiros da coletânea *A Alma e as Formas*, publicada em 1910, Lukács procura problematizar o significado do conceito de ironia para a geração de escritores e filósofos que viveram na Alemanha na última década do século XVIII.<sup>5</sup> Em linhas gerais, o movimento romântico é visto ora como uma “problemática” e uma tendência, ora como um método filosófico de conhecimento, ou seja, uma reação sentimental (*gefühlsreaktion*) diante dos impasses do racionalismo. Por um lado, o projeto era ambicioso e inaugural, pois visava criar uma nova cultura, universal e harmoniosa, lado a lado de uma nova religião – no sentido de ser uma nova mitologia –, cuja expressão central seria uma nova poesia, ponto final que aglutinaria filosofia e vida. Por outro lado, era uma manifestação histórica – e é digno de nota supor que para o jovem Lukács o contexto histórico seja imprescindível na caracterização de um pensamento ou estilo literário. As “circunstâncias e a época”, nas quais os românticos se inscrevem, caracterizam, para ele, uma Alemanha cindida, que despreza a via da ação e da revolução real, “a via verdadeira”, em nome da via espiritual, de uma “revolução do espírito”. Tal espantosa “potência de interiorização” mobiliza de forma anárquica, nesse final de século, a pequena vila alemã de Iena e as propostas culturais novas dos jovens escritores.

De todo modo, para tal empreendimento espiritual inaugural e

<sup>5</sup> Para Lucien Goldmann, com *A Alma e as Formas* tem início “após a I Guerra Mundial, um renascimento filosófico, que será designado posteriormente sob o nome de existencialismo. Sem dúvida, Lukács permaneceu sempre ligado à filosofia clássica e jamais adotou posições análogas às de Jaspers ou Heidegger. Mas ele foi o primeiro, no século XX, a suscitar os problemas que dominarão o pensamento filosófico e que estavam distantes da consciência européia, pelo menos desde a morte de Hegel”. Goldmann, L. “Introduction aux premiers écrits de Lukács”. In: Lukács, G. *La théorie du roman*. Paris: Éditions Denoël, 1989, p. 161.

histórico era fundamental “chegar até Goethe e superá-lo”. O mérito dos românticos consistiria em problematizar esse projeto espiritual alemão, penetrar em sua história, desafiando a tradição. Mas também eis o porquê de o projeto estar, segundo Lukács, desde o início fadado ao fracasso. Tratava-se de uma “Torre de babel” feita de ar, “um aglomerado de proximidades e parentescos, mas não uma comunidade de orientação”, com pouco poder efetivo para afrontar a tradição. Curiosamente, o ponto de estrangulamento residia no fato de que a filosofia romântica da vida procurava eliminar o trágico de suas formulações substituindo-o pela figura da “ironia”.

Em que medida a contraposição entre o trágico e o irônico permitiria pensar os impasses pelos quais passava o idealismo alemão? O que estas formas artísticas revelam? Em que terreno estamos? “Para executar a tarefa de unificar idealismo e realismo, se tem de conferir realidade transcendental ao empiricamente ideal, e idealidade transcendental ao empiricamente real”, defendia F. Schlegel.<sup>6</sup> Do ponto de vista estritamente conceitual, reconhece-se que o romantismo “era um equilíbrio de forças opostas” que buscava aprofundar a crítica ao racionalismo em direção a um idealismo radical, que aproximasse idéia e real, isto é, que fosse pensamento e manifestação da vida; uma forma de superar a própria problemática do racionalismo, o dualismo entre espírito e matéria, entre o vivido e o *a priori* lógico. O projeto era ambicioso e, ao mesmo tempo, obscuro. Era necessário preservar e superar o racionalismo kantiano demonstrando não apenas a “idealidade do real”, mas a “realidade do ideal”, dizia Schlegel. Era necessário voltar à vida, mas não ingenuamente, e sim ironicamente.

Sabemos que em Friedrich Schlegel a ironia decorre da matriz socrática, ou seja, trata-se menos de um método de conhecimento e mais de um procedimento de deslocamento: uma busca pelo que está fora do lugar, ou seja, um jogo de afirmação e dissimulação que desloca permanentemente o sujeito do conhecimento, e com ele a expectativa de significação.<sup>7</sup> Mas, entre os românticos, ela vai além ao tornar-se, no

<sup>6</sup> Schlegel, F. *apud* Suzuki, M. *O Gênio Romântico*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 110.

<sup>7</sup> Cf. Suzuki, M. *O gênio romântico*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 120 e ss. Cf. tam-

limite, vertigem e “constante autoparódia”. Como jogo sério que é, a ironia, lemos no fragmento 108 do *Lyceum*, “é a dissimulação inteiramente involuntária, e, no entanto, inteiramente lúcida (...). Nela tudo deve ser gracejo e tudo deve ser sério: tudo sinceramente aberto e tudo profundamente dissimulado”. Mas ela não é apenas jogo, pois

nasce da unificação do sentido artístico da vida e do espírito científico, do encontro da perfeita e acabada filosofia-de-natureza e da perfeita e acabada filosofia-de-arte. Contém e excita um sentimento do conflito insolúvel entre incondicionado e condicionado, da impossibilidade e necessidade de uma comunicação total.<sup>8</sup>

A ironia permitiria, seguindo ainda o projeto romântico, redefinir um novo “lugar” para a filosofia. Ela estaria situada num espaço intermediário entre a ciência e a arte, entre o condicionado e o incondicionado, a liberdade e a necessidade. É um lugar que se define por uma “proporção entre ideal e real”, da qual a poesia romântica é a expressão maior. É um saber, diz Schlegel, em “nova figura”: “Quanto mais a poesia se torna ciência, tanto mais também se torna arte”.<sup>9</sup> A ironia significa reconhecer que a harmonia experimentada entre os antigos já se perdeu, e que a filosofia, agora, antes de postular uma nova harmonia, desdobra-se sobre si mesma no ato de fazer-se, e se percebe em formação, com uma fisionomia. Nessa medida, a filosofia “oscilaria entre unificação e separação de filosofia e poesia, prática e poesia, poesia em geral e gêneros e espécies, e terminaria com a unificação total”.<sup>10</sup> Em outras palavras, à filosofia restava ser crítica: pensar

---

bém Pierre Schoentjes, para quem o termo ironia em Schlegel deriva de uma dupla tradição: a socrática e a retórica. Da ironia socrática, Schlegel retoma a idéia de dissimulação, mas agora em outro sentido, como expressão perfeita do inefável; e da retórica retoma principalmente o elemento negativo inerente a toda ironia, a atitude de contradição e a crítica. Na verdade, para Schoentjes, a postura de Schlegel situa-se no pólo oposto à de Sócrates, na medida em que permanece uma atitude predominantemente teórica. Lucinda, sua principal tentativa prática, é considerado um romance falido como exemplificação de sua teoria. Schoentjes, P. *La poética de la ironia*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 87 e ss.

<sup>8</sup> Schlegel, F. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 36-7.

<sup>9</sup> Idem, p. 93.

<sup>10</sup> Idem, p. 92.

o seu próprio modo de exposição. E também ser arte, sem deixar de ser teoria da arte e crítica de arte: “o filósofo poetizante, o poeta filosofante”. E no fragmento 302 da *Athenäum*, lemos:

Pensamentos entremesclados deveriam ser os esboços da filosofia. Sabe-se quanto estes valem para os que conhecem pintura. Para aquele que não puder rascunhar mundos filosóficos a lápis, não puder caracterizar com alguns rabiscos todo e qualquer pensamento que tenha fisionomia, a filosofia jamais se tornará arte e, portanto, tampouco ciência. Pois na filosofia o único caminho que leva à ciência passa pela arte, assim como, ao contrário, só por meio da ciência o poeta se torna artista.<sup>11</sup>

No limite, é por meio do procedimento irônico, entendido como dissolução das fronteiras, que se abre a possibilidade para uma reflexão de linhas cruzadas que parte da “consciência clara da eterna agilidade, do caos infinitamente pleno”.<sup>12</sup> Nos termos de Novalis,

o espírito que aparece sempre apenas em forma alheia, aérea (...). O que Schlegel tão rigorosamente caracteriza como ironia não é, segundo meu parecer, nada outro – senão a consequência, o caráter da genuína clareza de consciência – da verdadeira presença de espírito.<sup>13</sup>

Uma constatação que anuncia a convicção de que uma comunicação total e transparente é impossível. A linguagem é, portanto, objeto de um radical questionamento, pois “veículo de libertação do espírito”. De modo que a ironia, como forma de reflexão que aproxima arte, filosofia e ciência, coloca sob suspensão a própria linguagem e sua pretensão de ser um meio de expressão absoluto. Por seu intermédio, a filosofia busca aquilo que extravasa a finitude em direção ao pressentimento do incondicionado, ou seja, do infinito.

<sup>11</sup> Idem, p. 100-1.

<sup>12</sup> Idem, p. 153.

<sup>13</sup> Novalis. *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 1988, p. 59.



Ora, por que tal problemática crítica não seria igualmente trágica? Por que o projeto da ironia romântica está, para o jovem Lukács, de antemão fadado ao fracasso? Em primeiro lugar, porque para ele os românticos não superam o idealismo, ao contrário o exacerbam, ao idealizarem completamente a realidade. Não basta problematizar de forma unilateral a linguagem e deixar de lado a vida. A filosofia romântica da vida, diz Lukács, não é apenas uma maneira original de escrever e pensar criticamente o saber, mas uma “recusa consciente da vida”. É por essa razão que o centro do problema não está na relação com o passado, mas sim com o presente. Entre o ideal e o real cria-se um espaço intermediário, no qual não se pretende renunciar a nada. Ir ao limite extremo do conhecimento e do ideal significa tomar um pelo outro e “perder a enorme tensão entre poesia e vida”. Mais do que isso significa uma atitude passiva em relação ao presente, à experiência vivida.

A matriz hegeliana é clara. Na introdução da *Estética*, lemos uma condenação contundente e raivosa da “improbidade e hipocrisia” da ironia, inventada pelos “apóstolos da ironia”, cujo pai é Friedrich Schlegel e que, depois, foi “macaqueada” por outros, como Ludwig Tieck. Ora, para Hegel o fundamento da ironia é o conceito de eu da filosofia de Fichte. Contudo, na apropriação que os românticos realizam do conceito de ironia, o eu fichteano permanece abstrato, na medida em que “nele são negados toda particularidade, determinação e conteúdo”.<sup>14</sup> Ou seja, a ironia seria o princípio e, ao mesmo tempo, o viver artístico que não se prende a nada, na medida em que pode criar e destruir tudo:

no ponto de vista em que se encontra o eu do artista que estabelece tudo a partir de si mesmo e o desfaz, para o qual nenhum conteúdo aparece à consciência como absoluto e em si e para si, mas somente como aparência feita por ele mesmo e passível de ser destruída, tal seriedade não pode encontrar lugar, já que é atribuída validade apenas ao formalismo do eu.<sup>15</sup>

Além do que, para Hegel, a ironia seria uma forma de arrogância

<sup>14</sup> Hegel, G. *Cursos de estética*, vol. I. São Paulo: Edusp, 2000, p. 81

<sup>15</sup> Idem, p. 82.

“oca, vazia e vaidosa”, por pretender ser uma “genialidade divina” de um artista que vive como artista, ou seja, observa do alto, e com distinção, todos os homens, relacionando-se ironicamente com tudo.

No sistema hegeliano, integrando a recapitulação histórica, a ironia é preservada como um *Momento* de negatividade do espírito que, como mera inquietação, dissolve o infinito e o finito em figuras de transição: “a dissolução irônica do determinado bem como com o substancial em si mesmo”. Mas Hegel alerta que é necessário observar neste roldão de dissoluções o *Conteúdo* do que é destruído. E para ele o conteúdo revela a situação de auto-aniquilamento na qual o sujeito irônico se encontra: ao recusar todo e qualquer conteúdo em termos de fins, acaba destruindo a si mesmo. O que revelaria uma “fraqueza de caráter”, isto é, a particularidade de “um sujeito que não consegue se perseverar junto a seus fins”, ou, nos posteriores termos lukácsianos, que não “consegue viver uma vida até o fim”.<sup>16</sup>

Daí a nostalgia do sujeito irônico, suas contradições de ânimo, vislumbradas em uma linguagem que obstinadamente insiste em distanciar-se do real, do dado, e que insiste em recusar sua função representativa almejando dizer apenas o infinito. É compreensível que para o sistema hegeliano, que anuncia que a hora da filosofia é chegada, seja quase um despropósito pensar que, para além da recusa ética, haveria alguma seriedade neste empreendimento unilateral singelo de enunciar com clareza a existência do jogo e a impossibilidade da comunicação total.

Para o jovem Lukács, o caminho da interiorização percorrido pelos românticos resultava não só em vazio e nostalgia, apontados por Hegel, mas em uma submissão a todos os acontecimentos da vida. A “poetização do destino levava à fusão orgânica com o dado”, sem deixar espaço para ultrapassar o dado, ou para dominá-lo enquanto dado. De modo que acreditavam que a poesia tornada ato substituía a ação, ao instituir uma nova ação sem nenhuma renúncia, sem limitação alguma. E que seria possível criar com liberdade e originalidade no interior mesmo da realidade dada. Mas como produzir o ilimitado sem levar

<sup>16</sup> Lukács, G. *L'Âme et les Formes*. Paris: Gallimard, 1974, p. 70.

em consideração o limitado, o incondicionado a partir do condicionado? Como pensar em uma totalidade, em uma unidade indissociável, senão ao preço de uma reação intelectual que é a outra forma da aceitação do presente? Como relacionar, nos termos de Novalis, fantasia e juízo, razão e arbítrio?

O preço da ironia, segundo Lukács, é o ofuscamento da dissonância, ou seja, a dissolução do trágico na *Lebenskunst* romântica: a criação de um mundo homogêneo, unitário e orgânico, sem realidade corpórea, e que é identificado ao mundo real. O mundo sem realidade corporal (*ganz körperlos*) dos românticos não gera atrito, pois não se apresenta em momento algum como limitado. Ignorando o mundo vivido, o finito como limitado, o material e suas exigências, a ironia romântica pretendeu que a criação artística poderia se dar no interior mesmo da realidade, mas sem postular seus limites e diferenças. Para Lukács seria preciso preservar o ilimitado junto ao limitado, ou seja, dizer tudo a partir do singular, que é o único concreto. De modo que a fuga pretendida pelos românticos não os conduzia para fora, para a “nulidade do sujeito vazio e vaidoso” e para uma forma artística que se aniquila em sua aparição – como queria Hegel –, mas para a *atopia*, uma espécie de negação que se caracteriza pela privação, por um estar fora de lugar, por um deslocamento. Uma volta para dentro, certamente, mas um dentro sem “valor vital”. Pois os românticos, segundo Lukács, não conseguiram responder à pergunta que haviam posto: como se poderia ou se deveria viver em seu próprio tempo? Viver o momento resultava em uma relação com o tempo, com o presente entendido como condição da experiência da finitude. Assim, se foram os primeiros a postular a radical historicidade da cultura, não conseguiram, no entanto, decifrar e interferir nas tensões de seu próprio tempo.

Na *Filosofia da Arte*, de 1912, Lukács novamente acentua o equívoco do conceito de ironia romântica. A unidade da obra de arte, constituída pelo seu caráter autônomo e pela “harmonia perfeita que se manifesta”, não resultaria de um processo criador que ocorre de forma consciente na alma do artista, mas sim de um equilíbrio meta-subjetivo: uma forma de um corretivo inconsciente que se dá na distância entre criador e obra, na resignação aos dados do material, na forma como os dados são acolhidos

e se transformam na singularidade da obra, isto é, na coincidência entre técnica e realidade. A ironia romântica permaneceria apenas no primeiro lado do problema, isto é, no plano da fenomenologia do criador, no

acentuando subjetivo posto no trabalho técnico na obra: é a objetivação e a alienação da visão que o artista afronta por meio de um olhar livre e superior. Mas é apenas um aspecto da técnica e da visão. O outro aspecto significativo para o artista é a fidelidade ao motivo e ao material; à totalidade do mundo que lhe é dada e que ele acolhe na visão. (...) Assim o artista oscila entre dois tipos de comportamentos – normativos e necessários: dominar o trabalho e ser dominado por ele, no lugar de alcançar a síntese da obra exigida pelos românticos.<sup>17</sup>

Por tentarem dissolver de maneira não-trágica as situações trágicas, os românticos não enfrentam as ambigüidades da vida, segundo Lukács.<sup>18</sup> Para Peter Szondi o conceito de ironia romântica não dissolve o trágico, como defende Lukács, ao contrário, acentua-o, desde que esse conceito de ironia romântica seja entendido a partir da filosofia da história de Schlegel. Pois nesta última nota-se um movimento dialético que marca a passagem do tempo pela cisão entre passado e futuro. Entre o passado que não é mais, nem nunca será, e o futuro que ainda não é, há o “tempo intermediário”, que é o do presente, nomeado modernidade. Se o futuro é apenas um pressentimento e o passado é a harmonia perdida, então a modernidade é o presente, mas, sobretudo, enquanto negatividade. Ainda para Szondi, a modernidade em Schlegel é caracterizada pela total emancipação do entendimento da vontade, ou seja, ela é a época em que se dá uma “formação artificial”, na qual o entendimento se lança na operação

<sup>17</sup> Lukács, G. *Philosophie de l'art*. Paris: Klincksieck, 1981, p. 148-9.

<sup>18</sup> Para Lucien Goldmann, o conceito de visão trágica de Lukács é de forte matriz kantiana. Ele resulta do encontro entre o conceito fenomenológico de essência atemporal com os conceitos de significação e compreensão do neokantismo de Heidelberg: “tal síntese possibilita a redescoberta do sentido autêntico da filosofia kantiana, sentido que os neokantianos tinham totalmente deformado. (...) Lukács defende uma posição kantiana trágica, opondo a recusa autêntica e radical do mundo a todas as formas inautênticas de evasão”. Goldmann, L. “Introduction aux premiers écrits de Georges Lukács”. In: Lukács, G. *La théorie du roman*, p.162 e ss.

inesgotável de separar e misturar todas as relações, submetendo-as à reflexão. A coesão da antiguidade é suplantada pela fragmentação e o agir convicto pela indecisão diante da impossibilidade de escolher e abraçar todas as ligações. O que significa, para Schlegel, que o entendimento “gira no vazio”, sem conectar-se com a ação: o processo de reflexão constitui-se por um olhar do sujeito sobre si mesmo, que se transforma em objeto da própria reflexão. Ao tomar Hamlet como exemplo, Schlegel veria nessa cisão entre o pensar e o agir o tema próprio da tragédia filosófica moderna. De modo que, para Szondi, a obra de juventude de Schlegel procuraria não só equacionar o dilema da modernidade, mas ultrapassá-lo. A modernidade é vista dialeticamente como positiva e negativa, ou seja, a reflexão que o entendimento realiza no presente é situada em uma temporalidade que se singulariza ao apontar para o futuro. Nas palavras de Szondi:

a essência da época moderna é a cisão; a finalidade para a qual ele tende é a unificação. A vontade de ultrapassar as contradições e unificar o separado motiva as declarações mais diversas de Schlegel. (...) O movimento principal do pensamento de Schlegel é o que tende para a unidade, a comunicação, a universalidade e a infinitude.<sup>19</sup>

Não há, portanto, em Schlegel, para Szondi, a apologia do fragmento, na medida em que ele é entendido em sua dimensão de futuro, como a “preparação da síntese futura”, como antecipação e promessa.

Também leitor de Hegel, Szondi acentua o elemento de negatividade do sujeito romântico: “o sujeito da ironia romântica é o homem isolado, tornado seu próprio objeto e privado pela consciência da potência de agir”. Mas, enquanto em Hegel a negatividade da ironia é, de um lado, “a nulidade de tudo o que é, objetivo e válido em si e para si”, e, por outro lado, uma interioridade insatisfeita e abstrata acometida pela nostalgia<sup>20</sup>, em Schlegel, acentua Szondi, o sujeito da ironia, diante do mundo finito e cindido, almeja a unidade e a infinitude. De modo que a

<sup>19</sup> Szondi, P. *Poésie et poétique de l'idealisme allemand*. Paris: Gallimard, 1975, p. 99-100.

<sup>20</sup> Hegel, G. *Cursos de estética*, vol. I, p. 83.

ironia é a tentativa de tolerar sua situação crítica pelo recuo e desorganização. (...) Ele não pode ultrapassar a negatividade da sua situação (do eu face ao mundo) por uma ação na qual uma reconciliação do relativo e do absoluto penetraria os fatos; por antecipar uma unidade no futuro, na qual ele crê, a negatividade é declarada provisória, e, ao mesmo tempo, conservada e transposta. Tal reavaliação torna a existência aceitável, e o incita a se comprazer no domínio do subjetivo e do virtual. Ao conservar-se a negatividade, a ironia, concebida como o seu ultrapassamento, torna-se ela mesma negatividade.<sup>21</sup>

Articulada com a filosofia da história, a ironia, em Schlegel, seria este momento de “suspensão” que anuncia uma completude que se dará em um tempo posterior. Assim como na obra de arte teríamos mais a promessa de uma forma futura e menos a realização de formas no presente. Contudo, para o jovem Lukács, em Novalis, o mais trágico dos românticos, não encontramos uma reconciliação que se dá em um outro tempo. A concepção de história de Novalis é trágica na medida em que conduz a uma síntese no presente, a uma reunificação imediata do que estava separado, mas por meio da idéia da morte como realização do destino. De modo que a experiência da modernidade enunciada pelos românticos não assume efetivamente o conflito, pois resulta em uma “vertigem diante do abismo eterno” que precipita para a única solução possível que é a da morte. O caso exemplar de Novalis demonstra que “sua filosofia da vida é apenas uma filosofia da morte; sua arte de viver, uma arte de morrer”. Com uma coerência exemplar, e afastando tudo o que é externo e limitador, o poeta torna a sua vida poesia, e a poesia, vida, numa unidade indissociável. “Dominar a vida” significa querer realizar seu destino que é a morte, ou, em outros termos, “viver de tal maneira que a morte venha no momento necessário”.

Inversamente, para Lukács, o trágico não resulta da autolimitação, mas da consciência dos limites que se constrói na relação do eu com o mundo. Não é o herói em si que se torna problemático, mas sua

<sup>21</sup> Szondi, P. *Poésie et poétique de l'idealisme allemand*, p. 109.

relação com o destino, com o mundo. Se há uma recusa assumida pelo herói, ela decorre da consciência dos limites e do atrito que estabelece com o mundo.

No ensaio “A Metafísica da tragédia”, de 1909, Lukács pergunta como o absoluto na arte pode ser realizado por um ser finito.<sup>22</sup> A resposta procura esclarecer a essência do trágico e tem forte inspiração hölderliniana: o que cria a possibilidade histórica do trágico na modernidade é a presença-ausência de Deus: “Deus deve deixar a cena, mas permanecer, contudo, como espectador”. O trágico configura este momento em que Deus é “apenas tempo”. Sua presença resulta de seu afastamento, o que deixa o homem frente ao vazio de Deus, instalado, portanto, em sua finitude. O que se busca ainda é, sob o olhar desse Deus que se afasta, uma existência espiritual (*seelische*), essencial, mas vivida em um meio no qual predomina o caos, acaso, indeterminação, isto é, a história. Pois diante dos olhos de Deus, afirma Lukács, não há diferença entre essência e aparência, entre fenômeno e idéia, acontecimento e destino. Os valores criam a realidade, misteriosamente, milagrosamente, como manifestação de Deus. De modo que o trágico figurado na obra de arte constitui-se por esta relação com o universal. Assim, se de um lado é necessário ultrapassar o platonismo, afirmando a potência do singular – o singular como o que realmente é, posto até seus limites extremos –, de outro a tragédia figura uma “personagem elevada” que, do interior de sua finitude, delimita um território, cria valores, assume a responsabilidade pelos seus atos, enfim, pelo seu destino. Com Paul Ernst a tragédia histórica é a experiência do limite. “A experiência do limite é o despertar da alma à consciência, a consciência-de-si”, afirma Lukács. Ao descrever os limites cada vez mais afastados uns dos outros, em estranhamentos mútuos, a tragédia permite que

<sup>22</sup> Rainer Rochlitz sustenta que os primeiros textos estéticos de Lukács seguem o modelo da crítica kantiana ao proporem uma interrogação sobre as condições de possibilidade de uma obra de arte. Mas, ao fundamentarem a estética sobre a existência da obra de arte como um dado inicial da reflexão, tais textos provocaram uma ruptura com toda a tradição da disciplina. “A questão kantiana é aplicada aqui a um objeto que faz transbordar a moldura da filosofia transcendental; a obra de arte, de fato, não é um produto da razão ou do julgamento, mas uma objetivação do homem em sua totalidade”. Rochlitz, R. “Première esthétique”. In: Lukács, G. *Philosophie de l'art*. Paris: Klincksieck, 1981, p.11.

os opostos, interior e exterior, sejam afirmados ao extremo e, assim, colocados em contato pela oposição, ou pela *colisão* dramática, para usar uma terminologia hegeliana. Para Lukács tal paradoxo técnico possibilita à tragédia tornar-se profunda: na medida em que os limites se confrontam e se reforçam mutuamente, a forma trágica atinge a experiência da última desilusão plena: a de uma reconciliação integral. Não se trata, para Lukács, do caráter desencantado da realidade que permitia aos românticos furtarem-se da vida e de seus atos, mas do caráter desencantado da própria relação do herói com seu destino, de sua realização diante da vida: uma desilusão que está contida nos atos, que se prolonga neles e que perdura nos atos seguintes. Diante de tal impossibilidade o herói trágico demarca os limites em torno de si, afrontando-os com o que é para ele mais elevado, isto é, com o desejo de realização de seu destino. Na forma artística ele enuncia sua liberdade, fazendo de suas escolhas éticas um valor, mas reconhecendo ao mesmo tempo sua impossibilidade: "Ser herói não é mais a forma natural de existência da esfera essencial; antes, é o elevar-se acima do que é simplesmente humano, seja da massa que o circunda ou dos próprios instintos".<sup>23</sup>

Eis a atmosfera do trágico e a importância da forma. Pois é na obra de arte, na capacidade intrínseca de configurar (*Gestaltenkönnen*), que se delimita um valor: é a forma, enquanto configuração que descreve os limites e resistências, que se transforma em uma potência que julga, e, assim, em uma instância ética. Não se trata apenas de uma vontade individual, solipsista, que legisla a partir de si mesma, mas de uma solda profunda, de uma configuração que resulta do contato com os limites, com a finitude, constituindo-se, nesta relação, em valor universal. O valor, dirá Lukács a propósito de Theodor Storm, no ensaio "O Espírito Burguês e a arte pela arte", "instaura as diferenças entre os homens e se manifesta na resposta dos homens diante do inelutável".<sup>24</sup> Eis a dimensão simbólica da tragédia: uma vinculação problemática de um destino a uma totalidade, uma vinculação que cria isolamento e não comunidade. O olhar de Deus como juiz é substituído pela forma artísti-

<sup>23</sup> Lukács, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000, p.41.

<sup>24</sup> Lukács, G. *L'ame et les formes*, p. 110.



ca da tragédia. A forma com seus impasses técnicos e suas dissonâncias constitui o “juiz supremo da vida”.

Mas, para tal, faz-se necessário voltar à tradição e retomar em outros termos o tema da totalidade, uma vez que o trágico exige uma referência ao todo, uma formalização a partir das tensões e relações entre interioridade e exterioridade, entre condicionado e incondicionado, finito e infinito. Pois, assim como toda ação, toda criação é limitada pelo que lhe é externo. A forma da tragédia aponta para uma totalidade, mesmo que seja para o mero reconhecimento da sua impossibilidade, que seja apenas uma intenção ou apenas uma relação à totalidade. A totalidade é identificada, no jovem Lukács, evidentemente, com um significado transcendental, com a postulação de uma essência, uma harmonia formal, em suma, que abriria o acesso a um sentido.

Em *A Teoria do Romance*, de 1916, a totalidade já passa a ser a categoria central da argumentação estética de Lukács, e o elemento formador que justifica a harmonia e a perfeição da obra de arte grega: o belo identificado ao bem, a estética que se desdobra em ética. Exigência que não morre com a Grécia arcaica, mas se perpetua no drama moderno. Nas palavras de Lukács,

quando a existência perdeu sua totalidade espontaneamente integrada e presente aos sentidos, o drama pôde não obstante encontrar em seu apriorismo formal um mundo talvez problemático, mas ainda assim capaz de tudo conter e fechado em si mesmo.<sup>25</sup>

Se os dramas históricos de Paul Ernst figuram a possibilidade de a forma trágica enunciar o universal, a ironia de um Sterne, para retomarmos o ponto de partida deste texto, sinaliza a incapacidade da forma, pela ausência de valores, hierarquias e escolhas entre os valores, de atingir o universal. As obras de Sterne são inorgânicas, nelas as narrativas se desdobram, gerando fragmentos que podem ser prolongados ao infinito, como mera indiferença: “fragmentos de mundo meramente subjetivo e, portanto, limitado, estreito e arbitrário”.<sup>26</sup> Não há conflitos,

<sup>25</sup> Lukács, G. *A teoria do romance*, p. 44.

<sup>26</sup> Idem, p. 52.

nem resistências, apenas deslocamentos. Indiretamente, Lukács já coloca sob suspeição, nestes escritos de juventude, o projeto moderno de uma “obra aberta” e o seu apelo a um leitor ideal, ativo e capacitado a juntar os elementos dispersos no caos formal da obra, completando com sua leitura a verdadeira obra não realizada.

A condenação do recurso irônico e a defesa do trágico, tônica central da maioria dos ensaios de *A Alma e as Formas*, significam, ainda em chave moderna, preconizar uma relação da arte com a vida que não seja o mero embaralhar de uma pela outra, mas a produção de uma forma que preserve as distâncias e diferenças entre elas. Ora, na medida em que para Lukács “só a penetração no insuperável torna algo trágico”<sup>27</sup>, não estamos no terreno da pura representação, da relação de uma subjetividade com um exterior vivido passivamente, de um eu empírico que recolhe os dados configurando-os segundo um sentido inato. Estamos diante de um “eu inteligível”, produtor de um conteúdo autônomo que ultrapassa a existência, ou seja, de uma “totalidade construtiva”:

Somente quando um sujeito, afastado de toda vida e de sua empiria necessariamente implicada, entroniza-se nas alturas puras da essencialidade, quando não é mais que um depositário da síntese transcendental, pode abrigar em sua estrutura as condições da totalidade e transformar seus limites em limites do mundo.<sup>28</sup>

Mas o preço a ser pago pela forma trágica é, nesses estudos iniciais, o sacrifício da ação diante da necessidade essencial de edificar um outro mundo sobre o caráter desconjuntado e fragmentado do homem, em nome de uma outra realidade ditada pelo ficcional.

O irônico não é de forma alguma repudiado, mas considerado uma categoria interessante na medida em que se torna um “sintoma” elucidativo da cisão e dispersão do mundo moderno, uma vez que o sujeito romântico é puramente receptivo: “tão cativo do mundo e confinado à sua interioridade, quanto àqueles que se tornaram os seus obje-

<sup>27</sup> Idem, p. 102.

<sup>28</sup> Idem, p. 53.

tos”.<sup>29</sup> O alheamento e a hostilidade entre interior e exterior são reconhecidos, mas não colocados em relação e muito menos superados. A composição irônica, sustenta Lukács, procura esconder a descontinuidade das partes em um todo pretensamente orgânico, mas o procedimento de auto-aniquilação transforma-se numa “ciranda fantástica e bem-ordenada de mal-entendidos e desencontros mútuos, na qual tudo é visto sob vários prismas”, o que acaba por acentuar a descontinuidade e o isolamento das partes. A forma irônica, portanto, é problemática, pois indício de um conflito entre a alma e as formas. Dualismo ao qual a forma trágica tenta escapar, ligando a racionalidade abstrata à irracionalidade, a necessidade à contingência, o exterior ao interior.

A idéia de que a ironia é menos um defeito formal e mais um sinal irreduzível da modernidade ganha um alcance cada vez maior nas reflexões posteriores de Lukács. Em poucos anos, o conceito de ironia passa da forma que evidenciava uma aceitação incondicional do presente, em *A Alma e as Formas*, para a forma que capta a “lucidez suprema” desse mesmo presente, em *A Teoria do Romance*. Tal remanejamento consagra o terreno da cultura como o espaço no qual ocorre a separação entre natureza e história e a dialética entre indivíduo e coletivo como o assunto da obra de arte. De modo que nitidamente ocorre um encurtamento do horizonte conceitual, pois já não se trata do conceito filosófico e abrangente de ironia preconizado pelos românticos, mas da obra de arte burguesa, especificamente da forma romance.

Ao analisar o condicionamento e o significado histórico-filosófico do romance, em *A Teoria do Romance*, de 1916, Lukács concederá, agora, à ironia o estatuto de uma categoria conceitual central da estrutura da forma romanesca. “A ironia é a objetividade do romance”, diz ele; ela não é mais indício de uma ausência de formalização, mas a configuração que possibilita ao romance ser a forma representativa de uma época inessencial e vazia, e de uma subjetividade que foi aos seus limites, efetivando a “mais alta liberdade possível num mundo sem deus”.<sup>30</sup> A descontinuidade da forma, central na ironia, corresponde

<sup>29</sup> Idem, p. 76.

<sup>30</sup> Idem, p. 96.

agora a esse “hiato entre interioridade e aventura”, ou seja, “à percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade”, mas que um impulso demoníaco não cessa de almejá-lo. No romance, o mundo abandonado por Deus é sentido como “falta de substância”,

a ironia do escritor é a mística negativa dos tempos sem deus: uma *docta ignorantia* em relação ao sentido; uma amostra da manobra benéfica e maléfica dos demônios; a recusa de poder conceber mais do que o fato dessa manobra, e a profunda certeza, exprimível apenas ao configurar, de ter na verdade alcançado, vislumbrado e apreendido, nesse não-querer-saber e nesse não-poder-saber, o fim último, a verdadeira substância, o deus presente e inexistente.<sup>31</sup>

Decadência ou emancipação da arte? Nem uma coisa, nem outra: apenas a constatação incontornável de que o “poder de unificação desapareceu da vida do homem”, em termos hegelianos, e que a arte deve referir-se a um mundo desencantado e ao isolamento do sujeito moderno. Um sujeito em dispersão, fragmentado e desarticulado, que se depara inevitavelmente com o “mundo da convenção”,

um mundo presente por toda a parte em sua opaca multiplicidade, e cuja estrita legalidade, tanto no devir quanto no ser, impõe-se como evidência necessária ao sujeito cognitivo, mas que a despeito de toda essa regularidade, não se oferece como sentido para o sujeito em busca de objetivo nem como matéria imediatamente sensível para o sujeito que age.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Idem, p. 92-3.

<sup>32</sup> Idem, p. 62.

**BIBLIOGRAFIA:**

- GOETHE, J.W. *Écrits sur l'Art*. Paris: Klincksieck, 1983.
- GOLDMANN, L. "Introduction aux premiers écrits de Georges Lukács". In: LUKÁCS, G. *La Théorie du roman*. Paris: Éditions Denoël, 1989.
- HAARSCHER, G. "Approche des écrits de jeunesse de Lukács". In: LUKÁCS, G. *L'Ame et les formes*. Paris: Gallimard, 1974.
- HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética*. Vol. I. São Paulo: Edusp, 1999.
- KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- LACQUE-LABARTHE, P.; NANCY, J. *L'absolu Littéraire. Théorie de la littérature dans le romantisme allemand*. Paris: Le Seuil, 1978.
- LUKÁCS, G. *Probleme des Realismus*. vol. III. Berlin: Luchterhand Verlag, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Darmstadt: Luchterhand, 1973.
- \_\_\_\_\_. *L'Ame et les Formes*. Paris: Gallimard, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Heidelberger Ästhetik*. Darmstadt: Luchterhand, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Entwicklungsgeschichte des modernen dramas*. Darmstadt: Luchterhand, 1981a.
- \_\_\_\_\_. *Philosophie de l'Art*. Paris: Klincksieck, 1981b.
- \_\_\_\_\_. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MACHADO, C. *As formas e a vida*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- NOVALIS. *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- ROCHLITZ, R. *Le jeune Lukács. Théorie de la forme et philosophie de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1983.
- \_\_\_\_\_. "Première Esthétique". In: LUKÁCS, G. *Philosophie de l'Art*. Paris: Klincksieck, 1981b.
- SCHLEGEL, F. *Kritische Schriften und Fragmente, Studienausgabe in 6 Bände*. Paderborn, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Conversa sobre a Poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SCHOENTJES, P. *La poética de la ironía*. Madrid: Cátedra, 2003.
- STERNE, L. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SUZUKI, M. *O Gênio Romântico*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SZONDI, P. *Poesie et poétique de l'idéalisme allemand*. Paris: Gallimard, 1974.

