

## O longo voo da ironia: de Sócrates a Baudelaire

João Tavares Bastos<sup>1</sup>

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

**Resumo:** A ironia, reconhecido instrumento de criação literária, frequentemente é utilizada em prol da preservação da liberdade individual, sobretudo, em períodos de fratura e grandes revoluções. O presente ensaio observa de que maneira a ironia produz novas facetas do belo a partir de uma posição marginal ou oposta à positividade instituída. Para tanto, analisa como o recrudescimento da subjetividade e as múltiplas transformações na ordem da existência impulsionaram a produção artística ao fim do Romantismo francês.

**Palavras-chave:** Literatura Comparada; Teoria Literária; Filosofia; Poesia; Baudelaire.

*O poeta se compara ao príncipe da altura  
Que habita os vendavais e ri da seta no ar;  
Exilado no chão, em meio à turba obscura,  
As asas de gigante impedem-no de andar.  
("O albatroz", BAUDELAIRE, 1980, p. 111).*

Príncipe das nuvens, o poeta habita a tempestade e desdenha a seta lançada pela objetividade utilitária. Exilado no solo, suas gigantescas asas, moldadas para os grandes voos da subjetividade, impedem seu movimento em meio à turba obscura e disforme. Extraída da seção "Spleen e Ideal", de *As flores do mal*, a última estrofe do poema "O albatroz" condensa alguns dos traços mais característicos da poesia baudelairiana, como a inadequação do poeta à multidão despida de individualidade e o desejo de se libertar da materialidade da existência. Tendo como principal impulso a defesa da unicidade pessoal frente à dissolução individual proposta pelo sistema produtivo industrial, o poema explicita algumas das linhas de força do movimento romântico e aponta para motivos que não somente marcaram o período, mas que viriam a se fortalecer posteriormente, como a questão da produção e utilidade da arte – presentes no primeiro verso da estrofe, em que a liberdade artística e pessoal, domínio próprio ao poeta-príncipe, é um reino de nuvens –, e a ironia, que faz com que o poeta desdenhe do perigo e persiga tempestades, ou, para dizer de outro modo, se oponha à realidade de seu tempo, despreze a objetividade da existência e manifeste um vivo sentimento de não

---

<sup>1</sup> É doutorando e mestre em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro e bacharel em Português-Francês pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É autor do livro *Evas octogenárias: o conceito de natureza em Baudelaire* (2012). Bolsista CNPq.

pertencimento que, se por um lado fortalece o tédio ou *ennui*, por outro, impulsiona a busca pela originalidade e o tratamento da alteridade, que conduzirá, por sua vez, à construção de múltiplas identidades e atuações, não somente por parte de poetas e demais artistas, mas de todos os indivíduos nos tempos modernos.

A síntese acima tem por intento conduzir ao que será o cerne da presente investigação: observar como a ironia constitui um impulso à produção poética baudelairiana e um posicionamento histórico frente à existência. A argumentação tentará demonstrar, com o auxílio de *O conceito de ironia*, de Soren A. Kierkegaard, que a ironia baudelairiana provém do fortalecimento e da definitiva instalação da subjetividade após a queda do Antigo Regime e, desse modo, configura um posicionamento individual identificado à negatividade.

Observe-se, nesse sentido, que a crítica, rejeição ou incongruência com as orientações e pressupostos da sociedade e dos poderes instituídos comumente leva os indivíduos a se identificarem com a negatividade e, por essa via, pleitearem a liberdade. Acrescente-se, além disso, que o uso da ironia subjaz ao que Walter Benjamin denominou, em *Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, como uma postulação duplamente objetiva da poesia baudelairiana. Os versos apontam conscientemente e com extrema acuidade para múltiplas direções de entendimento, preservando a liberdade do autor frente à adoção, por parte do receptor, de uma linha ou outra de interpretação. Convém salientar, nesse ponto, o papel assumido pela recepção durante a modernidade: os leitores não se restringem mais a um pequeno contingente de especialistas ou semiespecialistas, e a massa leitora passa a abarcar uma grande parcela da burguesia, favorecida pelas políticas de educação pública implantadas após a Revolução Francesa. O público se torna, a partir desse período, um agente tão poderoso que concomitantemente estimula e tenta orientar a produção literária, sobretudo, através das assinaturas dos folhetins e das determinações do *gosto*.

Espectro que acompanha o sucesso ou a condenação do autor na modernidade, a recepção e, sobretudo, os ditames do *gosto* e do senso comum convivem na produção baudelairiana e são sobremaneira importantes na análise do uso da ironia, visto que representam aquilo contra o que o poeta se opõe, ou seja, o fim de sua liberdade e o cerceamento na busca ao belo. O poder do senso comum e do *gosto* exerce uma opressão real que está longe de ser mera fantasia. Para comprová-lo, basta recordar o processo de censura imposto a Baudelaire em 1857, após os ataques do *Le Figaro* à publicação de *As flores do*

*Mal*. A sentença final determinou uma multa de 300 francos ao poeta e a exclusão de seis poemas da primeira tiragem de sua principal obra.

O episódio demonstra que a subjetividade baudelairiana se adiantava ao tempo, apesar deste se tratar, como defende Jacques Rancière e igualmente se verifica em Kierkegaard, justamente do período em que a subjetividade se impôs de forma definitiva e instaurou um novo regime de sensibilidade, a partir do qual foi possível o rompimento das regras clássicas e o tratamento de novos motivos na literatura, como o grotesco e o mal. A capacidade baudelairiana de sintetizar ironicamente a sociedade francesa fez com que o poeta viesse a ser considerado um dos precursores do lirismo moderno e verdadeiro tradutor dos sentimentos paradoxais que permeiam a modernidade. Essas características sugerem que o tom irônico com que o poeta teceu seus versos se origina no sentimento de inadequação, questionamento e repúdio às ideias e gostos dominantes de seu tempo. Posicionamentos que são fortalecidos e motivados pelo desenvolvimento histórico da subjetividade e seu constante esforço por liberdade. E este, como se pode supor, será o fio de Ariadne que guiará a presente incursão analítica: verificar como a ironia pode simultaneamente produzir o belo e preservar a liberdade artística e individual. Guiada por esse entendimento, a análise tentará observar de que maneira o estabelecimento definitivo da subjetividade e o surgimento de um novo regime de sensibilidade se condensam na ironia baudelairiana.

### **O sinuoso caminho da subjetividade**

Unir as pontas de distantes períodos históricos é tarefa das mais espinhosas e configura uma aventura capaz de estremecer até mesmo grandes historiadores e filósofos. Não seria possível, nessa breve visada da ironia na poesia e na crítica de Baudelaire, um mergulho analítico cuja profundidade permitisse tratar esse conceito a partir do ponto de vista filosófico, investigando, assim como fez Kierkegaard, desde seu aparecimento histórico até suas manifestações na contemporaneidade. É possível, no entanto, averiguar de que maneira a ironia presente na lírica baudelairiana se conecta ao pensamento socrático e simula seu combate ao pensamento sofístico.

A ironia costuma se originar em momentos de fratura e questionamento e tem o potencial de produzir algo novo a partir da aniquilação completa de construções que se acreditavam sólidas e perenes. A presente análise, diante disso, parte do pressuposto de que a

ironia é, em si, completa negatividade e não tem, por conseguinte, o objetivo de produzir nada de real ou positivo. Sua intenção, caso seja possível lhe imputar uma, é se dissociar do concretamente instituído e navegar rumo ao nada, onde pode grassar a infinita liberdade da pura negatividade, como se verifica na passagem em que Kierkegaard afirma que

[...] a ironia é uma determinação da subjetividade. Na ironia o sujeito está negativamente livre; pois a realidade que lhe deve dar conteúdo não está aí, ele é livre da vinculação na qual a realidade dada mantém o sujeito, mas ele é negativamente livre, suspenso, pois não há nada que o segure (KIERKEGAARD, 2013, p. 262).

O sujeito negativamente livre não concebe qualquer amarra. Crê-se completamente suspenso e cercado de possibilidades. A compreensão das possibilidades e implicações desse estado expõe algumas das dimensões e caminhos da ironia e, assim, permite observar o seu uso literário e as diversas atuações e agruras vivenciadas pelo sujeito irônico. Ocorre, todavia, que, para melhor compreender essa operação, é preciso comparar, isto é, vislumbrar a diferente atuação do conceito em Baudelaire e na obra de alguns de seus contemporâneos e predecessores, como Victor Hugo, por exemplo.

A inclusão de Hugo permite, além de um contraponto comparativo, verificar uma ampliação da subjetividade ao final do Romantismo e sua ação em movimentos e escolas subsequentes, como o Decadentismo. O fato de Victor Hugo pertencer a uma geração anterior e ter atuado em prol do descerramento das regras clássicas e em muitos dos eventos históricos aludidos pela lírica baudelaireana é mais que suficiente para justificar sua presença nesse ensaio.

Acrescente-se que, a partir da segunda metade de *O conceito de ironia*, Kierkegaard concebe uma estreita conexão entre o movimento romântico e a ironia, apontando-a, inclusive, como partícipe intrínseca de seu poder transformador. Isso indica a inauguração de uma nova maneira de apreensão do sensível durante o período romântico e a introdução de um novo regime estético, elaborado com vistas a traduzir os sentimentos e ideias de uma era de grandes revoluções. Esse novo sistema de apreensão da sensibilidade ultrapassa os limites da arte e se imiscui à existência, propondo radicais transformações, como expõe Jacques Rancière, em *A partilha do sensível*, ao afirmar que

[...] o regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a

autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma. O *estado estético* schilleriano, que é o primeiro – e, em certo sentido, inultrapassável – manifesto desse regime, marca bem essa identidade fundamental dos contrários. O estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma. O momento de formação de uma humanidade específica (RANCIÈRE, 2012, p. 33; grifo do autor).

A definição do novo regime revela que o definitivo estabelecimento da sensibilidade é a foz de um longo processo de desenvolvimento da subjetividade, que se iniciou com Sócrates e ficou cristalizado até o Renascimento, quando a redescoberta dos textos da Antiguidade clássica permitiu, tal qual a abertura da caixa de Pandora, o voo da ironia pelo mundo moderno. Para melhor deslindar essa nova ascensão da ironia e ilustrar parte de seu percurso, a presente investigação tratará brevemente de algumas das características irônicas encontradas em dois autores cujas obras parecem representar pontos de apoio na longa escalada da subjetividade: Michel de Montaigne e Miguel de Cervantes.

Essa ação possibilita apresentar a faceta irônica que une Baudelaire e Hugo a esses autores, a saber, o uso do humor como determinação ou instrumento de um posicionamento contrário aos pressupostos e determinações da sociedade e do tempo. Observe-se, todavia, que a investigação não pretende sugerir que esses autores se opunham aos regimes e sociedades em que estavam inseridos, mas, sim, que se verifica em seus textos uma tensão entre suas ideias e as que compunham o dito senso comum da época. Observe-se, nesse sentido, que é justamente essa fricção, ou distanciamento entre pontos de vistas, que permite focar o uso da ironia como um instrumento de defesa da liberdade dos autores. Pode-se dizer, de modo a exemplificar esse procedimento, que o primeiro desses autores, Michel de Montaigne, levou tão a sério a tentativa de conhecer a si mesmo que terminou por conceber uma forma literária aberta e livre, o *essai*.

Analisando-se seu método e o contexto histórico de sua produção, percebe-se que a ironia de Montaigne não era apenas um traço de seu humor. Ela atendia ao objetivo de manter o autor em uma aparente suspensão sem aderir a um determinado ponto de vista, o que, dadas as circunstâncias de opressão e guerra religiosa na França da época, era capital para a posição do senhor de Montaigne. Essa pretendida suspensão permite, teoricamente, que o autor exercite a dialética e exponha os diferentes pontos de vista de uma questão sem gerar uma síntese, deixando-a em aberto. Caso, por exemplo, do conhecido texto “Dos canibais”, em que o nobre francês narra uma visita de índios brasileiros à corte de Carlos IX em 1572, na cidade de Rouen. Em sua exposição, na qual discerne sobre o que é ou não bárbaro, as diferenças

entre os costumes e a antropofagia, o autor chega até mesmo a relativizar a suposta selvageria dos nativos americanos, analisando-a com vistas à extrema violência verificada na guerra religiosa entre huguenotes e católicos. Montaigne ousa até mesmo apresentar duas (ele alega se esquecer da terceira) das três perguntas feitas pelos índios à corte francesa, nas quais os nativos sul-americanos questionavam a razão de uma criança governar homens mais velhos e capazes e, além disso, de um punhado dos habitantes das cidades terem tanto, enquanto muitos tinham tão pouco.

Questões poderosas, capazes de impulsionar revoluções e instilar a corrosão do poder instituído. Apesar da simpatia demonstrada pelos índios, da exposição de aspectos controversos do conceito de selvageria e do interesse nas observações ameríndias a respeito da sociedade francesa, Montaigne, ao final do ensaio, prefere pôr por terra todo o conteúdo levantado. Certamente, como se supõe, para não se comprometer e, aparentemente, permanecer em uma suspensão negativa. Para tanto, ele abraça a ironia e termina por dizer: “Mas, por Deus, esses homens não usam calças!” (MONTAIGNE, 1972, p. 104). O autor expõe, assim, a importância da cultura no estabelecimento da alteridade e na manutenção das distinções sociais. A ação ambígua e aparentemente despropositada leva a crer que, temendo possíveis represálias e cerceamentos à sua liberdade, o autor lançou mão da ironia para devolver tudo aos seus respectivos lugares. Ele sabia, no entanto, que uma vez lançadas ao ar, as ideias permaneceriam em suspensão e continuariam a impelir o movimento reflexivo.

Saliente-se novamente que Montaigne, aparentemente, não tinha por objetivo se opor ou questionar as ideias consagradas por sua sociedade. Sobretudo não de um modo que o posicionasse em uma linha de frente. Residia em seu interior, no entanto, a dúvida a respeito de certos pressupostos sacralizados e instituídos. Questões que pairavam no ar que ele respirava e em seu tempo, o período no qual ressurgem a subjetividade e o homem gradativamente ascende ao centro do pensamento. O antigo desejo de conhecer a si mesmo passa, a partir do ressurgimento da subjetividade, a configurar uma reflexão que abarca não somente o homem, mas igualmente a época, a sociedade em que se está inserido e o papel da individualidade frente aos objetivos e ditames dessas forças.

Visto que a reflexão sobre algo só pode ser atingida a partir de um distanciamento por meio do qual se pode exercer a alteridade, se deduz que somente é possível o questionamento ou interpretação de uma subjetividade quando esta se destaca ou se diferencia da totalidade, o que faz com que, mesmo à sua revelia, aquele que se dispõe a esse processo abrace a

negatividade. Outro sinal de tal posicionamento é a não realização ou obtenção de um valor positivo, por meio do qual Montaigne objetivasse produzir ou conceber algo, seja o conhecimento acerca do conceito de barbárie ou a proposta de transformação ou aperfeiçoamento social. As proposições levantadas por Montaigne recaem sobre si mesmas e descambam no humor, sem gerar nada a não ser a pura liberdade do indivíduo, o que, conseqüentemente, lega à recepção o encargo de interpretar as ideias suspensas e postas em movimento pela negatividade.

Com Miguel de Cervantes se verifica, novamente, a ação da subjetividade e a mencionada corrosão, através do humor, de algumas ideias da época. É preciso destacar, entretanto, que a ironia de Cervantes se imiscui ao fazer literário e corrói a forma da qual parte, ou seja, o romance de cavalaria. As aventuras de D. Quixote marcam o início do processo de aglutinação da épica pela subjetividade, expondo uma tendência da era moderna na qual, segundo Georg Lukács, em *A teoria do romance*, “a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2000, p. 55). As batalhas saem dos grandes campos e se transferem para o interior do homem, guiadas pela pretensão de descobrir os profundos recônditos da alma e discernir o que é determinado por seus instintos naturais e o que pode ser iluminado pela razão. Os embates entre realidade e fantasia, entre a materialidade de Sancho Pança e os sonhos de D. Quixote terminam por sugerir uma equivalência entre os homens e seus desafios frente às dificuldades da existência. A narrativa de Cervantes ensina que há tanto mediocridade na vida de um fidalgo quanto nobreza na existência de um servo. E essa equivalência, que abarca a dicotomia razão *versus* paixão própria ao ser humano, se aprofundará a partir do autor espanhol, seguindo o desenvolvimento da subjetividade e do desenvolvimento histórico e vindo a desaguar na eleição do operário como herói da lírica baudelairiana.

Apontar, ainda que brevemente, os diferentes usos da ironia nas obras de Montaigne e Cervantes permite ilustrar algumas das características que marcaram o ressurgimento da subjetividade após o grande hiato entre sua primeira manifestação histórica com Sócrates e seu definitivo estabelecimento na era moderna. Coaduna-se a isto o objetivo de atrelar a criação de um novo regime estético ao desenvolvimento da subjetividade e, assim, unir os dois principais aportes teóricos da presente análise. A partir da afirmação de Rancière de que o regime estético das artes “funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas



formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma” (RANCIÈRE, 2013, p. 33) surge o liame teórico que permite conectar a subjetividade dos autores renascentistas à de Baudelaire e, assim, verificar a recorrente utilização da ironia em períodos de fratura e grande tensão social.

### **O papel do literato e o uso da ironia na produção do belo**

A primeira medida que se faz necessária, ao se comparar o uso da ironia em dois períodos diferentes e levar em conta que a tensão entre autor e sociedade era um de seus principais motivos, é distinguir o posicionamento dos agentes envolvidos e verificar como se dava a dinâmica dessas forças. Os autores do Classicismo provinham, como amplamente é sabido, da aristocracia ou eram por ela mantidos através do mecenato. Assim, aninhados pelo poder dirigente, esses autores quase sempre dispunham de origem nobre, como Montaigne, ou se alçavam à classe burguesa por suas relações com a aristocracia, como é o caso de Cervantes. A recepção se restringia a um seleto grupo de especialistas ou semiespecialistas. Ela configurava, portanto, um público esclarecido, delimitado e ativo, que exercia sobre eles um controle permanente. Pode-se compreender, diante dessas circunstâncias, que os autores eram coagidos a permanecer alinhados com a ideologia de seu tempo, embora nem sempre conseguissem atingir esse objetivo.

A exposição de tais fatores – a partir dos quais observamos que a ação da sensibilidade na criação ou tentativa de apreensão do belo faz com que a arte não se submeta e propicie, à revelia do autor, o surgimento de novos motivos e questionamentos –, possibilita que se trate dos materiais que compõem o belo e das dificuldades encontradas em sua apreensão. Afinal, proveniente da contemplação estética, o belo é resultado do livre jogo entre imaginação e entendimento, como explicita Schiller, em *A educação estética do homem*, ao dizer que

[...] a beleza é certamente obra da livre contemplação, e com ela penetramos o mundo das Ideias – mas sem deixar, note-se bem, o mundo sensível, como ocorre no conhecimento da verdade. Esta é o puro produto da abstração de tudo o que é material e contingente, objeto puro no qual não deve subsistir limitação alguma do sujeito, pura espontaneidade, sem mescla de atitude passiva (SCHILLER, 2013, p. 120).

Observe-se que Schiller separa, seguindo o proposto por Kant, em *Crítica da faculdade do juízo*, os caminhos que levam ao belo daqueles perseguidos por quem busca a verdade. Essa atitude permite a compreensão de tópicos importantes a respeito da ironia e suas manifestações atreladas ao grotesco e ao mal. Em primeiro lugar, o belo não pode ser uma



totalidade, visto que está fundeado no sensível e este, além de volátil, é suscetível à ação de múltiplos agentes da realidade histórica em que se origina. Separado da verdade e, por conseguinte, do bem, o belo voa livre e surge onde bem lhe apraz, inclusive ao seio do mal. Isso reconduz a argumentação à indicação de Sócrates, em *O banquete*, de que Eros se trata de um *daemon*, e não de um deus, dada a sua incompletude e não apropriação do belo. Essa proposição sugere que Eros é responsável por estimular o movimento e a conexão entre mortal e imortal, o que faz com que sua influência paire sobre deuses e homens e, assim, exponha as diferenças entre o sublime, produto da totalidade e perfeição divinas, e o belo, fruto do esforço dos homens na tentativa de homenagear ou se aproximar dos deuses. Compreende-se, portanto, que ao narrar, através de Diotima, o surgimento de Eros a partir do encontro de Poros (Caminho) e Penia (Penúria) no natalício de Afrodite, Sócrates lhe conceda os atributos de ambos e o interprete como estímulo, busca e, sobretudo, a falta ou carência de algo, o que permite pressupor que através dele se atinge apenas o belo em sua constante fuga, jamais o sublime, cuja placidez e perenidade provêm da totalidade e sua serena completude. Por meio desse entendimento, em que se separa o belo do sublime e se aponta a participação do sentimento de incompletude e imperfeição em seu desenvolvimento, chega-se à identificação dos outros agentes de sua composição, tais como a época, a cultura, a moral e as paixões.

Debruçando-se sobre o tema em *O pintor da vida moderna*, Baudelaire tenta estabelecer uma teoria racional e histórica do belo, se opondo à concepção do belo único e absoluto. Sua intenção é demonstrar que

[...] o belo é sempre, inevitavelmente, de uma constituição dupla, mesmo que produza a impressão de unicidade; pois a dificuldade de discernir os elementos variáveis do belo na unidade da impressão não invalida absolutamente a necessidade da variedade em sua composição. O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é extremamente difícil de determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, de maneira alternada ou conjunta, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o envelope divertido, cintilante e aperitivo do manjar divino, o primeiro elemento seria indigesto, inapreciável, inapto e não apropriado à natureza humana (BAUDELAIRE, 1980, p. 791; tradução nossa).

A citação explícita, portanto, que a ação do sensível faz com que o belo se reporte à realidade histórica da qual se origina e dela se alimente. O que, porém, não significa que a ela se harmonize, mas que seu nascimento se viabiliza a partir de seu substrato, possibilitando tanto a apreensão quanto a reformulação de muitos de seus sentidos e proposições. O trecho

indica ainda que o elemento perene e imutável do belo exige algo como uma modelagem, tradução ou interpretação de acordo com os usos e gostos ditados pela cultura, de modo a se tornar apreciável e digerível. Assim, os elementos do tempo e da sociedade se impregnam da tradição e propõem novas feições ou caminhos ao belo. O que devolve o presente argumento à distinção entre os literatos e à análise de como a ironia em suas obras se alimenta, em diferentes medidas, dos posicionamentos e sentidos propostos por suas respectivas sociedades e épocas.

Ao mencionar a necessidade de um “envelope divertido” sem o qual o “manjar divino” poderia se tornar indigesto ou, até mesmo, não apropriado à natureza humana, Baudelaire suscita a ação do *gosto* e, por conseguinte, dos fatores econômicos na produção literária na modernidade. Agentes que, a partir desse período, defrontarão o literato com suas necessidades materiais e o reconduzirão à sua classe de origem, coagindo-o a desempenhar novas funções. Afinal, como afirma Sartre, em *Que é literatura?*, a burguesia anseia por ser esclarecida, quer criar ideologias que justifiquem e consolidem sua posição de liderança e, por isso, oprime o escritor, realocando-o no edifício do utilitarismo burguês e obrigando-o a produzir obras com as quais se identifique. Financiados por um público real, radicalmente diferente do seletivo grupo de especialistas do Classicismo, os autores românticos se vêem obrigados a optar entre escrever voltado ao *gosto*, em busca da aclamação pública e do retorno financeiro, ou renegar a recepção de seu tempo e pleitear a glória póstuma, preservando sua liberdade na busca ao belo.

Destaque-se, todavia, que em ambos os casos se verifica o ressentimento do literato com seu rebaixamento social e a manifestação de um desejo de se reerguer, de pairar, livre e sem amarras, sobre todas as classes, em uma marginalização objetiva e subjetiva. Sentimento que delineia a tensão entre autor e sociedade e, mais uma vez, propicia o uso da ironia. E aqui se alcança o ponto em que será necessário esclarecer os papéis desempenhados pela ironia durante o período romântico e estabelecer distinções entre os procedimentos de Victor Hugo e Baudelaire nesse sentido.

### **A fina flor da ironia romântica francesa**

Para melhor se diferenciar as linhas de atuação e os objetos de análise, observa-se, seguindo o entendimento do poeta Paul Claudel, em *Réflexions sur la poésie*, que a renovação

do verso francês ocorreu a partir da revitalização da antiga paixão oratória gaulesa e da introdução de novos usos e motivos, sem que inicialmente houvesse a necessidade de descarte de formas consagradas pelo Classicismo, como o alexandrino ou o soneto. O que ocorreu, na realidade, foi justamente o contrário, já que essas formas serviam magistralmente às tiradas de Victor Hugo e dos demais românticos franceses. Verifica-se, nesse sentido, que sua regularidade não só propicia a perfeita acomodação de alguns dos procedimentos favoritos da poesia romântica francesa, tais como a repetição e a enumeração, como ainda aumenta as possibilidades da rima. Algo que evidencia, por conseguinte, que as maiores inovações formais se deram a partir da criação do poema em prosa e da tentativa de romper com as regras e fronteiras entre as artes, o que propiciou novas interpretações e experimentações artísticas.

O que ora se pretende sublinhar é que a força desse sopro renovador provém tanto da crise da representação ocasionada pelo recrudescimento da subjetividade na idade moderna quanto das múltiplas revoluções registradas nos mais diversos campos da existência. Assim, apesar de sua primeira face possivelmente se expor nos dilemas ou transformações na esfera técnica da arte, como os enfrentados pela pintura diante da introdução da fotografia, seu impulso primordial provém dos questionamentos e revoluções surgidos ao interior do homem e em sua relação com a sociedade e o poder instituído.

A partir disto, é possível discernir algumas das correntes que participavam da aspiração romântica por originalidade e notar como seu encontro na lírica baudelairiana promove e, até mesmo, requer o uso da ironia. Não obstante, dado que o objetivo dessa análise é verificar o uso da ironia e esta, como se compreende, se origina ou é motivada pelo posicionamento e manifestação de uma subjetividade frente a seu contexto histórico e social, é necessário relegar a investigação da forma poética para o futuro e focar as correntes de pensamento que moviam a ironia baudelairiana, o que se fará a seguir.

### **Móveis da ironia**

O caminho parte do conceito de *antiphrasis* e seu objetivo de reparar os erros e mazelas oriundas da natureza e promover o aperfeiçoamento do gênero humano. Essa corrente tem por motivação o mito do progresso e a presunção da perfectibilidade humana. Atrelado ao racionalismo e ao positivismo, o conceito atinge seu ápice ao início do século XIX e engendra

uma forma de existência artificial e materialista, voltada às necessidades e exigências do sistema produtivo industrial. Sartre, ao investigar algumas das ideias encontradas na lírica de Baudelaire, afirma que

[...] o que parece agir bem mais profundamente sobre o pensamento de Baudelaire do que a leitura das *Noites de São Petesburgo* é a grande corrente antinaturalista que vai de Saint-Simon a Mallarmé e Huysmans atravessando todo o século XIX. A ação combinada dos saintsimonianos, dos positivistas e de Marx fez nascer nas proximidades de 1848 o sonho de uma *antinatureza*. A expressão original de *antinatureza* é de Comte; na correspondência de Marx e Engels se encontra aquela de *antiphysis*. As doutrinas são diferentes, mas o ideal é o mesmo: trata-se da instituição de uma ordem humana diretamente oposta aos erros, às injustiças e aos mecanismos cegos do mundo natural. O que distingue esta ordem da “Cidade dos Fins” que Kant concebia ao fim do século XVII e opunha ao estrito determinismo é a intervenção de um fator novo: o trabalho. Não é mais pelas luzes da Razão que o homem impõe sua ordem ao universo; é pelo trabalho e, singularmente, pelo trabalho industrial (SARTRE, 1969, p. 129; grifos do autor, tradução nossa).

Delineia-se a importância dessa corrente de pensamento durante o período romântico com o intuito de fazer figurar algumas das linhas de força que impeliam o movimento e verificar de que maneira a oposição ou anuência a essas propostas definiam os posicionamentos de Victor Hugo e Baudelaire frente à sociedade francesa. Esse procedimento permitirá esclarecer o desenvolvimento e as diferenças entre suas atuações irônicas e a ampliação da subjetividade após o fracasso das propostas de reformulação social e o definitivo abate da esperança de felicidade ou renovação. Nesse sentido, retornando à questão geracional que separa os poetas, se faz necessário destacar que, enquanto Baudelaire é um poeta crepuscular, situado na extremidade final do movimento romântico francês, Hugo participa, mesmo que tardiamente, de seu início. Mais: é possível dizer que Hugo, com sua longevidade e prolífica produção, o atravessa quase que inteiramente, transitando de renovador a cânon. Baudelaire, no entanto, apesar de falecer precocemente e, frente a Hugo, ter produzido em menor extensão, representa um momento de fratura, no qual se vislumbram os desenvolvimentos estéticos que moldariam novas feições do belo e viriam a inspirar inúmeras produções literárias subsequentes.

Para melhor discernir os diferentes procedimentos dos poetas e, no caso de Hugo, apontar como ocorre uma mudança de sua linha de atuação após os acontecimentos da esfera política francesa, basta ensejar uma comparação entre a atuação do poeta como gênio ou guia iluminador das massas e o caráter profético negativo da ironia. Kierkegaard afirma, nesse sentido, que

[...] o irônico é profético, pois ele aponta sempre para frente, para algo que está em vias de chegar, mas não sabe o que seja. Ele é profético, mas se orienta, se situa ao contrário do profeta. O profeta anda de mãos dadas com seu tempo e a partir deste ponto de vista vislumbra o que há de vir. O profeta está, como se observou anteriormente, perdido para sua própria época, mas isto só porque está mergulhado na sua visão. O irônico, pelo contrário, apartou-se das fileiras de seu próprio tempo e tomou posição contra este. Aquilo que deve vir lhe é oculto, jaz atrás dele, às suas costas; mas a realidade a que ele se opõe como inimigo é aquilo que ele deve destruir (KIERKEGAARD, 2013, p. 261).

Os poetas da geração de Hugo, herdeiros da tradição do gênio, abraçaram o propósito de transformar sua sociedade e seu tempo, o que fez, em muitos casos, com que assumissem a posição de guias iluminadores da massa, líderes a conduzir o povo rumo ao esclarecimento. Sobressaem, nessa orientação, as esperanças de transformação e maior equidade social suscitadas pela Revolução Francesa. Esses sentimentos, que gradativamente perderam fôlego nas diferentes guinadas do processo revolucionário, terminam por ecoar na produção literária dos autores e resultam em grandes transformações, tanto em seu procedimento quanto em suas produções. As viradas políticas, quando conjugadas à produção literária, permitem distinguir ao menos duas faces e direções da ironia de Hugo: a direcionada à demolição das regras que impediam o surgimento de uma nova feição do belo e a dirigida às esferas política e histórica.

Hugo, assim como outros literatos, tais como Lamartine, se posiciona, em um primeiro momento, como um guia e caminha no mesmo sentido de sua sociedade, exercendo a ironia de forma branda e voltada para os objetivos comumente pleiteados. Essa atitude denota, como se supõe, que ele ainda acreditava na reformulação dos rumos sociais e na possibilidade de aperfeiçoamento do gênero humano através da ação direta dos cidadãos na esfera social. Mais: possivelmente otimista em relação ao futuro, Hugo acreditava em seu papel de iluminador das massas e se imputava a obrigação de participar efetivamente no processo revolucionário, o que, por fim, fez com que mesclasse sua produção artística às ideias políticas que pregava e defendia.

Para melhor discernir a ironia de Hugo e deslindar seus diferentes caminhos, a argumentação ensejará uma breve comparação entre algumas de suas obras, buscando, assim, cerzir o paulatino crescimento da acidez e corrosão da ironia hugoana aos acontecimentos da esfera política. Esse procedimento possibilita notar, por exemplo, que em *Notre-Dame de Paris* (lançada em 1831, ano seguinte à explosão da primeira revolta socialista da história) a ironia flutua sobre a questão do altruísmo e as múltiplas possibilidades de interpretação e

apreensão da beleza. Ela envereda pelas searas do grotesco e suscita uma valorização ou distinção do que é o bem e de que maneira essa ideia participa ou não do belo. Saltando-se alguns anos, verifica-se que a ironia de Hugo permanece direcionada aos resquícios do Antigo Regime, cujas forças foram reavivadas após a Restauração. Assim, embora dê pequenas demonstrações de força, como as vistas no drama *Le Rois'amuse*, de 1832, a ironia hugoana ainda não apresenta a acidez verificada após o golpe de Estado de 1851, quando a decepção com a esfera política conduziu o autor ao exílio.

Uma vez estabelecido o distanciamento, a subjetividade abraça a negatividade e se encontra livre para agir como bem entender, o que permite a grande virada da verve irônica. É o que se comprova com *Napoleão, o pequeno*, texto em que Hugo narra os acontecimentos que conduziram ao golpe de Estado de 1851 e no qual apresenta o poder corrosivo de sua ironia. Verifica-se, portanto, que a ironia de Hugo é potencializada tanto pela frustração de suas expectativas quanto pela marginalização objetiva e subjetiva a que é submetido, gerando um quadro no qual a tensão move a criação artística.

Ao atingir este ponto, a análise alcança o liame que permite unir os diferentes aportes teóricos abertos a respeito da ironia e indicar que o conceito configura tanto um posicionamento histórico crítico quanto uma tentativa de preservação da liberdade individual, tanto na oposição aos poderes instituídos, quanto na busca ao belo. Seguindo, pois, rumo ao desfecho do presente artigo, convém finalmente destacar que o procedimento irônico de Baudelaire, ao contrário do apresentado por Hugo, sempre se pautou pela descrença com relação ao futuro do gênero humano e pela oposição às bandeiras do progresso e do utilitarismo.

Entende-se, nesse sentido, que o posicionamento marginalizado de Baudelaire é completamente cômico de suas limitações e oportunidades, ou seja, provém tanto da inigualável sensibilidade do lírico quanto de sua arguta consciência crítica, sobretudo no que diz respeito ao seu posicionamento crepuscular em relação ao movimento romântico e ao espaço reservado à sua lírica. Convém expor, para rematar a exposição de alguns aspectos da ironia e da renovação formal lírica durante o romantismo francês, alguns dos motivos e tons poéticos trabalhados por Baudelaire, o que se fará a seguir.

### O lirismo em negativo

Então, querida, diz à carne que se arruína,

Ao verme que te beija o rosto  
Que eu preservarei a forma e a substância divina  
De meu amor já decomposto!  
("Uma Carniça", BAUDELAIRE, 1985, p. 177).

A última estrofe do poema "Uma carniça" realiza um dos principais objetivos da lírica baudelairiana: a produção de novas facetas do belo a partir do manuseio e remodelação de elementos considerados inúteis, desprezíveis ou repugnantes. Essa proposta, possivelmente uma das características mais marcantes de Baudelaire, atende tanto à intenção romântica de buscar a originalidade, quanto ao desejo lírico de manifestar sua oposição aos ideais utilitários e uniformizantes de sua sociedade, além de propor uma nova forma de apreensão da beleza, cujos procedimentos destacavam sua lírica da comumente produzida por seus contemporâneos e atendiam ao novo regime estético que se iniciava.

Destaque-se, nesse breve panorama da faceta irônica de Baudelaire, que esse procedimento se origina e se desenvolve em uma subjetividade identificada com a negatividade, o que faz com que o poeta parta de uma posição marginal em sua tentativa de alcançar o belo. Registra-se, a partir de tal ensejo, a tensão entre o literato e sua sociedade e, por conseguinte, o uso da ironia na defesa ou preservação de sua liberdade individual.

Ao se analisar a ferramenta, naturalmente se conhece os motivos que justificam seu uso. Assim, ao se verificar a estreita identificação da subjetividade com a negatividade se torna possível observar alguns dos pressupostos que subjazem à marginalização baudelairiana, como a ideia de pecado original católico, o repúdio ao utilitarismo burguês e a oposição à dissolução individual proposta pelo sistema produtivo industrial. Isso permite discernir, ao cair das luzes, tanto as características que unem Baudelaire a Sócrates enquanto indivíduos irônicos quanto as que os separam de Victor Hugo. Destaque-se, nesse sentido, que além do posicionamento crepuscular e da oposição exercida pelo senso comum em suas respectivas épocas, Sócrates e Baudelaire compartilhavam uma total identificação com a negatividade. Note-se, portanto, que, ao contrário de Hugo, eles não transitaram do polo positivo ao negativo. Eles se mantiveram alinhados e definitivamente opostos às orientações e objetivos dos poderes dirigentes em suas épocas. Suas ideias fomentaram a corrosão e derrocada de antigos edifícios e chocaram os defensores do senso comum. A sua potência residiu, portanto, na oposição consciente e absolutamente negativa, o que fez com que não atuassem como proponentes ou guias e, sim, enquanto sujeitos irônicos, isto é, indivíduos que almejam a suspensão e liberdade ofertada pela pura negatividade.



Engana-se, no entanto, quem pensar que, a partir de suas posições, nada foi gerado. Afinal, a negatividade estimula continuamente a reformulação de ideias e pressupostos e, com isso, põe toda a realidade em movimento. Percebe-se, assim, que se por um lado ela não tem a pretensão de construir, por outro tem por objetivo demolir os antigos edifícios e favorecer o nascimento do novo. Recorde-se, nesse sentido, a afirmação de Kierkegaard de que “para o sujeito irônico a realidade perdeu toda a sua validade, ela se tornou para ele uma forma incompleta que incomoda ou constrange por toda parte. O novo, por outro lado, ele não possui. Apenas sabe que o presente não corresponde à ideia” (KIERKEGAARD, 2013, p. 261).

A subjetividade de Baudelaire se alinha, portanto, ao posicionamento demonstrado por Sócrates enquanto negação e tensão frente à sua realidade. Nota-se, não obstante, que esse alinhamento representa uma guinada na radicalização da subjetividade durante o século XIX e entrada na contemporaneidade. Compreende-se, por conseguinte, que colaboram com esse acirramento e ampliação da subjetividade as múltiplas transformações registradas no período e os rumos tomados pela organização social humana, configurando o que Jacques Rancière denominou como regime estético das artes.

### Referências bibliográficas:

BAUDELAIRE, C. *Œuvres complètes*. Paris: Robert Laffont, 1980.

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

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CERVANTES, M. de. *Dom Quixote*. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

CLAUDEL, P. *Réflexions sur la poésie*. Paris: Gallimard, 1963.

KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

HUGO, V. *Le rois’amuse*. Paris: Flammarion, 2007.

\_\_\_\_\_. *Napoleão, o pequeno*. Trad. Márcia M. de Aguiar. Rio de Janeiro: Ensaio, 1996.

\_\_\_\_\_. *Notre-Dame de Paris*. Trad. Uliano Tevoniuk. Rio de Janeiro: Ediouro, 1990.

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MONTAIGNE, M. de. *Os ensaios: uma seleção*. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PLATÃO. *O banquete*. Trad. Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2009.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2012.

SARTRE, J.-P. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2006.

\_\_\_\_\_. *Baudelaire*. 3. ed. Paris: Gallimard, 1947.

SCHILLER, F. *A educação estética do homem*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2013.

### **The long flight of irony: from Sócrates to Baudelaire**

**Abstract:** Irony, a recognized tool of literary creation, is often used for the preservation of individual freedom, especially in times of fracture and great revolutions. This paper observes how irony produces new facets of beauty from a marginal or opposed position to the established positivity. It analyzes how the recrudescence of subjectivity and multiple changes in the order of existence boosted the artistic production to the end of French Romanticism.

**Key words:** Comparative Literature. Literary Theory. Philosophy. Poetry. Baudelaire.

**Recebido em:** 09 de março de 2015.

**Aprovado em:** 19 de agosto de 2015.