

Sobre a noção de “ironia romântica” e sua presença na escrita de Freud*

Ines Loureiro

O artigo apresenta a noção de ironia romântica e indica alguns sinais de sua presença na escrita de Freud. A ironia romântica diz respeito a uma atitude perante a existência, a um modo específico de lidar com os limites da linguagem e da representação. Em Freud, estão ausentes as ambições totalizantes que justificam o caráter romântico da ironia. Porém, em seus confrontos com o texto, nota-se o movimento pendular característico da ironia romântica.

Palavras-chave: Ironia romântica, Romantismo, escrita de Freud

* Este artigo tem origem em “O carvalho e o pinheiro – Freud e o estilo romântico”, tese de doutorado realizada na PUC-SP, orientada pelo Prof. Luís Claudio Figueiredo e defendida em junho de 2000, transformada no livro *O carvalho e o pinheiro. Freud e o estilo romântico*, São Paulo: Escuta, 2002.

O objetivo deste artigo é fazer uma apresentação sumária da noção de ironia romântica, bem como apontar traços de sua presença no estilo de escrita de Freud. Não se trata da ironia tal como concebida pelo senso comum (uma figura retórica, que consiste em dizer o contrário do que se pensa), nem pela crítica literária (irrupção da figura do autor no corpo do texto). Como veremos, a ironia romântica diz respeito a uma atitude fundamental do ser humano perante a existência, a um modo específico de padecer e de lidar com os limites da linguagem e da representação; é, em suma, uma forma paradoxal de (tentar) gerir um sofrimento próprio à condição humana.

Após algumas observações preliminares sobre a ironia, discutiremos a ironia romântica (inclusive o motivo pelo qual é uma formação típica do Romantismo) e, por fim, indicaremos brevemente a maneira particular como se mostra na escrita freudiana.

Notas sobre a noção de ironia

Até o advento do Romantismo, a ironia integrava a *retórica* clássica (conforme a oratória de Cícero e Quintiliano) sempre associada ao propósito de *dissimulação*. Aliás, o termo ironia provém do grego *eironeia*, que significa, precisamente, dissimulação. “Fazer entender o contrário do que se diz” – tal é aproximadamente a definição da *Enciclopédia* (1765) e que, segundo Ernest Behler, condensa os usos do termo até meados do século XVIII. A esta forma de ironia puramente retórica, Behler opõe a *ironia literária*, inaugurada pelos primeiros-românticos, por ele chamada de ironia romântica.¹ O grupo de Iena (composto pelos irmãos August e

1. Prefiro endossar o ponto de vista de R. Bourgeois (1974), para quem “ironia romântica” não é o mesmo que “ironia na época romântica”, uma vez que também se pode verificar uma ironia meramente retórica ou literária nas obras românticas.

Friedrich Schlegel, Novalis, Ludwig Tieck, e Schleiermacher, entre outros, e cujo ápice se deu entre 1797-1801) começa a teorizar sobre a ironia (e a exercitá-la...) a partir da leitura de Cervantes, Shakespeare, Sterne e Diderot; só a partir de então os procedimentos auto-reflexivos destes autores passam a ser designados como irônicos.

Behler restringe o conceito de ironia romântica ao *domínio literário* e ao *aparecimento do autor* no corpo da obra. Caráter auto-reflexivo, consciência do jogo na obra e *sobre* a obra (Behler, 1997, p. 61) – o traço distintivo da ironia parece ser, no fim das contas, a intrusão da figura do autor na obra literária:

Quando se emprega hoje o termo “ironia romântica”, sabe-se imediatamente que se trata desta ironia que aparece especificamente na literatura, com a qual o autor está presente em sua obra e conduz todos os jogos possíveis da dissimulação. Esta ironia não se restringe a um gênero literário: ela aparece igualmente na narrativa, no drama e na poesia. Ela também não se limita temporalmente a épocas determinadas, mas constitui, em geral, uma característica da literatura moderna. (Behler, 1997, p. XI)

A ironia literária aciona um novo tipo de relação entre o autor e seu público. Segundo Karin Volobuef ,

80

... a ironia romântica (...) não se esgota na mera interrupção do fluxo narrativo com o narrador dirigindo-se ao leitor. É, muito além disso, um recurso que se destina a fomentar uma constante discussão e reflexão sobre literatura – um processo do qual o leitor forçosamente participa. Essa participação é alcançada na medida em que o *escritor destrói a ilusão de verossimilhança e desnuda o caráter ficcional da narrativa*, chamando a atenção do leitor para como o texto foi construído. (Volobuef, 1998, p. 99, grifos meus)

Criticar e refletir sobre os próprios procedimentos criadores, submetê-los ao escrutínio público (que é compulsoriamente convocado a testemunhar a construção da obra), instaurar uma distância entre texto e leitor, romper a ilusão literária: tais são as manifestações mais evidentes da ironia. Para nós, é importante destacar estes expedientes da ironia literária inaugurada pelos românticos porque eles compõem maciçamente na escrita de Freud.

Mas o alcance da noção de ironia pode ser estendido para além da literatura, como nos mostra Arthur Nestrovski. Ele situa a problemática da ironia no âmbito da *linguagem* em geral; mais precisamente, naquelas manifestações que indicam uma *consciência dos limites da linguagem*. A ironia seria “aquele movimento que faz a linguagem se suspender ou se negar a si mesma”, um “gesto de suspensão e autocancelamento da linguagem”, uma “qualidade de toda linguagem, quando ela se vê como tal, um perpétuo deslocamento que define a própria linguagem da arte...” (Nestrovski, 1996, p. 7). A importância deste tipo de aporte reside

no fato de que tais “definições” se aplicam a *qualquer* linguagem – o próprio Nestrovski trabalha sobretudo com música e poesia, mas outros tipos de arte poderiam ter suas produções examinadas sob este crivo.

Nestrovski aponta a filosofia crítica como um marco fundamental na crise de confiança na linguagem: “De uma perspectiva filosófica, é com a obra de Kant que vêm à tona as insuficiências da linguagem como instrumento de dominação da experiência (...). A partir de Kant, e de maneira cada vez mais marcada até nossos dias, a filosofia, a poesia e a música passam a ser, acima de tudo, disciplinas da consciência” (Ibid., p. 8). Em poucas palavras, a *consciência/tematização do intervalo entre linguagem e experiência empírica* parece ser a espinha dorsal da moderna concepção de ironia tal como apresentada por este autor. Com muita pertinência, Nestrovski detecta nos modernos uma “ambição de imediatez”, uma procura sempre renovada de uma “linguagem absoluta das palavras que vão dar nome às coisas, dizer o mundo como ele é” (Ibid., p. 12). Ora, claro que tal ambição está fadada ao insucesso, e é justamente na convergência destas duas tendências antagônicas – a que *persegue a imediatez e a que denuncia a impossibilidade de alcançá-la* – que eclode a ironia moderna, inaugurada pelos românticos.

Entende-se agora porque afirmáramos que a ironia é uma tentativa de gerir uma angústia fundamental e irremovível, inerente à nossa condição de seres de linguagem: o padecimento *do e com* o impossível desejo de “dizer a coisa”. Neste ponto, remeto o leitor a um lindo texto de Paul De Man (1960) sobre a ambição tão patologicamente humana (mas encarnada pelos românticos de forma exacerbada) de presentificar o mundo pela linguagem, mesmo com a consciência aguda de que a condição da linguagem reside, exatamente, no fracasso da palavra em dizer a coisa. Tomando como mote um verso de Hölderlin – “Aí sim, as palavras lhe virão como vêm as flores”² – De Man aponta o anseio por uma palavra ideal e plena, cuja função mais elevada seria nomear o Ser como presença; ao mesmo tempo, insinua-se algo que ele denomina *nostalgia do objeto*: o objeto natural coincidiria consigo próprio, autoco incidência que a linguagem jamais alcançará. A imagem “palavras devem nascer como nascem flores” seria, para usar os termos de Nestrovski, uma bela manifestação do desejo de colmatar o *intervalo entre linguagem e experiência*.

Se a ironia tematiza as relações entre linguagem e experiência, então implica um certo modo de conceber nossa relação com o mundo. Conforme propõe René

2. Final da 5ª estrofe de “Pão e vinho”, na tradução de José Paulo Paes. In: *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Bourgeois, a ironia é uma *atitude*: “Ela [a noção de ironia] é nada menos que uma *atitude do espírito diante do problema da existência*, que uma tomada de posição filosófica na questão fundamental das relações do eu e do mundo” (Bourgeois, 1974, p. 30, grifos meus).

Resta saber por que esta atitude ou “posição filosófica” encontra-se tão visceralmente vinculada ao Romantismo. Pois, ainda no dizer de Bourgeois, “a ironia romântica não é, no romantismo alemão, um acidente, uma forma particular de estilo que somente alguns autores teriam utilizado, mas um elemento constitutivo, indispensável à própria idéia de ‘romantismo’, a tal ponto que ‘ironia’ e ‘romantismo’ puderam aparecer a alguns como sendo sinônimos” – o próprio Kierkegaard empregava esta sinonímia (Ibid., p. 10). Ou seja, a questão que se nos coloca é saber por que a atitude irônica foi inaugurada pelos românticos e por qual motivo é tão caracteristicamente romântica.

A ironia (como atitude caracteristicamente) romântica

82

Para responder estas questões, é preciso que nos detenhamos, ainda que rapidamente, sobre certos aspectos centrais da subjetividade romântica. Em primeiro lugar, conforme já assinalado por Nestrovski, os românticos são os primeiros a sofrer o forte impacto provocado pelo criticismo kantiano, e a tentar esboçar uma reação a ele. Segundo Jean-Marie Schaeffer (1983, 1992), a profunda crise instaurada no discurso filosófico deve-se à demonstração, por parte de Kant, da impossibilidade de dizer o Ser. Frente a isso, os românticos têm que se haver com a “tarefa” de resgatar a ontologia e de enveredar por outras formas de discursividade que não a puramente filosófica; daí a extrema valorização da poesia e da arte, agora alçadas à condição de discursos privilegiados.

Mas a crise filosófica é apenas um dos campos – embora dos mais relevantes – onde se encena a crise mais ampla da subjetividade romântica. Neste ponto, evito deliberadamente enveredar pelas infindáveis discussões definicionais sobre o Romantismo, limitando-me a apresentar um determinado ponto de vista. Em meu entender, as produções românticas são atravessadas por um doloroso *sentimento de perda*, pela convicção de que houve uma profunda *ruptura* em todos os terrenos da vida social. O romântico é habitado pela desconfortável sensação de que instaurou-se um *hiato* entre homem/mundo, homem/natureza, experiência/representação, sujeito/objeto, coisa/palavra, emoção/pensamento, afeto/linguagem, e assim por diante. Estas são algumas das várias dimensões em que a impossibilidade de uma relação plena, imediata e perene com o mundo, impõe-se cruamente à subjetividade romântica.

Tal sensação vai de par com um olhar extremamente crítico em relação ao presente. O romântico tenta tomar distância da realidade em que vive, tenta objetivá-la e a si mesmo num movimento reflexivo e auto-reflexivo. Mas esta crítica do presente se faz acompanhar de uma espécie de *nostalgia* de uma época ideal. Nesta outra era, alocada imaginariamente no passado ou no futuro, todas as cisões e hiatos que tanto o atormentam seriam totalmente preenchidos (ou preenchíveis). Em suma, o Romantismo aspira à reunificação daquilo que se lhe apresenta como fragmentado, à restauração da totalidade e da plenitude. “Em busca da unidade perdida” parece-me uma fórmula que expressa concisamente a diretriz básica dos anseios românticos.

No entanto, as coisas são bem mais nuançadas do que isso. A reflexividade romântica oscila permanentemente entre a aceitação de que as rupturas são definitivas e a posição contrária, isto é, a confiança em que a unidade perdida possa ser recuperada. Mesmo nos autores mais críticos, céticos ou pessimistas, pode-se detectar, no fundo, uma secreta esperança de que seja possível (afinal e/ou em alguma instância) converter plenamente a experiência em linguagem, reunificar homem e natureza, aceder ao absoluto. Este talvez seja o traço distintivo do estilo romântico em relação a outras formas de reflexividade moderna.

Assim, o que torna a ironia caracteristicamente romântica é o permanente movimento de vai-e-vem entre a consciência crítica do mundo (que sabe impossível recuperar a unidade perdida) e sua negação (a crença na possibilidade de reencontro da unidade). Acredito que *a noção de ironia só pode ser de direito qualificada de romântica se implicar, como um de seus pólos constitutivos, este anseio pelo absoluto*. No dizer de Bourgeois:

A ironia se apresenta como negação do caráter “sério” ou “objetivo” do mundo exterior e, correlativamente, como uma afirmação da onipotência criadora do sujeito pensante. Mas esta afirmação é apenas provisória, e o movimento da ironia faz com que o espírito não possa se deter num único termo, e realiza um constante vai-e-vem entre o finito e o infinito, o determinado e o indeterminado, de tal modo que cada negação suscita imediatamente uma tentativa de síntese criadora. A ironia não é “nem isso, nem aquilo”, mas “isso e aquilo”, como diz Thomas Mann (...) Se o movimento se detém, a ironia desaparece, e com isso toda a possibilidade de uma compreensão total da realidade exterior e interior: se o mundo é totalmente negado, é a “loucura” que se instala plenamente e o mergulho num universo imaginário; se o “ideal”, por sua vez, é recusado, é a aceitação de um mundo absurdo e inútil, de onde os valores (os da arte, em primeiro lugar) são banidos para sempre (...). (1974, p. 30-1)

Em nossos tempos de desconstrução e pós-modernismo, isso talvez soe um tanto *démodé*, pois costuma-se supor – erroneamente, a meu ver – que há muito renunciamos aos anseios românticos. Mas insisto no fato de que a ironia

romântica não prescinde, em última instância, do desejo de síntese. Daí a impossibilidade de situar Freud entre os pensadores românticos, bem como a dificuldade de localizar em seus escritos a ironia romântica *stricto sensu*. Como veremos, nele apenas detectamos este *movimento pendular* da ironia romântica, em certas ocasiões em que alterna envolvimento/afastamento em relação ao texto escrito.

O caráter paradoxal da ironia romântica pode ser nomeado de diversas maneiras – crítica e fé, jogo e crença, realismo e idealismo, aceitação dos limites e ímpetos de aboli-los; ou ainda, conforme o magistral ensaio de Peter Szondi, “Reflexão e utopia” (1975/1991). Neste paradoxo, é importante destacar algo que desde sempre se anuncia, mas que é uma das facetas menos explorada da ironia: embora seu uso na retórica esteja associado ao humor, a ironia, por seu embate constante com a finitude e inacabamento, é essencialmente *trágica*. Nas belas palavras de Szondi, “... tudo que lhe propõe o presente, ela [a ironia] o mede com as braças do infinito e, assim, o destrói” (p. 109). A ironia corre, então, nesta precária corda bamba que pende entre perfeição/imperfeição, completude/incompletude e, talvez o par que melhor expresse a realização irônica, finitude/infinitude. Lembremos que o movimento irônico não pode se deter e/ou eliminar um de seus pólos constituintes; e é por não poder decidir-se entre um ou outro, por se recusar a concebê-los como alternativas excludentes, é por esta via que se pode divisar na ironia romântica um caráter *trágico*. Na verdade, são raros os momentos ou obras fundamentalmente trágicos, pois estes emergem apenas quando a tensão consegue se sustentar. Porém, uma vez que é imenso o montante de angústia implicado nessa tensão, normalmente o trágico não perdura, tendendo a se dissolver em favor de uma ou outra polaridade.

A ironia na escrita de Freud

É naquilo que Patrick Mahony (1990, 1992) denomina de estilo genético³ que melhor se mostram alguns dos traços importantes para pensar as relações

3. O discurso genético caracteriza-se pelo fato de que nele o autor expõe os caminhos de sua investigação e, grande parte das vezes, *descobre esses caminhos durante a escrita e através dela*. No modo genético público, o objetivo é a persuasão; busca-se fazer com que o leitor tome parte na feitura da teoria, inclusive por meio de suas supostas dificuldades e objeções (exemplo conferências de 1910 e do ciclo 1916-17). Já o estilo genético-privado é uma escrita *exploratória*, que flui ao sabor das associações despertadas no próprio autor: “O estilo genético privado de Freud efetivamente explora processos em andamento; em vez de dizer algo previamente

de Freud com a ironia romântica. Começemos com um aspecto crucial da escrita freudiana, aspecto em torno do qual se pode dispor todos os demais e que nos lança, de imediato, no terreno próprio à ironia: a *aguda consciência do hiato entre palavra e coisa*. Os fenômenos psíquicos, tal como se dão a ver na vida cotidiana ou na clínica ou, ainda, tal como objeto de elaboração metapsicológica, constituem um material muitíssimo apto para evidenciar as falhas e limites da linguagem. Diz Mahony:

Não obstante seus poderes verbais, Freud se atormentava com a consciência da natureza falha da linguagem enquanto instrumento totalmente confiável para descrições clínicas. (...) Freud voltou inúmeras vezes ao desafio básico que a realidade psíquica apresenta para ser exposta: os acontecimentos psíquicos são sobredeterminados e advêm simultaneamente de várias camadas, enquanto que, na exposição verbal, essas camadas são niveladas na seqüência das palavras. Se a linearidade é a essência da linguagem, a superimposição é a nota básica dos acontecimentos psíquicos. (Mahony, 1992, p. 26)

Evidentemente, os aspectos temporais aqui sublinhados por Mahony são apenas a ponta de um *iceberg*: o imenso problema dos limites da linguagem desdobra-se em pares conceituais que ocupam o epicentro da teoria freudiana – tais como afeto/idéia, pulsão/representação, representação-palavra/representação-coisa, e assim por diante.

Não é difícil encontrar manifestações de Freud acerca da dificuldade de pôr em palavras certas experiências ou processos – como bem o demonstram os comentários introdutórios aos casos clínicos ou às exposições da psicanálise para público leigo. E é em relação a esta consciência dos limites da linguagem que se pode situar várias outras características marcantes do estilo freudiano como, por exemplo, o uso da *linguagem figurativa*. Não obstante a abundância e a riqueza das metáforas empregadas, vemos que o próprio Freud se encarrega de apontar suas insuficiências, reformulando-as seguidamente.

Outro traço a destacar seria a *tentativa de mimetizar pela escrita os processos que está descrevendo ou teorizando*. Mahony aponta que em algumas obras, como “Além do princípio do prazer” (1920) ou “O sinistro” (1919) este recurso é particularmente evidente: quando Freud fala da pulsão ou do duplo, tenta preservar na escrita e na própria estruturação do texto algumas características dessas entidades. “Na composição revolucionária de Freud, a forma e o conteúdo do discurso se tornam indiferenciados, numa estrutura mimética. E como a es-

planejado, lembra a livre associação autêntica, na qual o paciente fala buscando descobrir o que pensa” (Mahony, 1990, p. 29). O pensamento configura-se na e através da escrita, pois não se encontra pronto de antemão (exemplo: *A interpretação dos sonhos*).

trutura mimética é também performativa, o intervalo entre o ato de escrever e o que está escrito se esvai e as duas são incorporadas numa só” (Mahony, 1992, p. 66).

Tal aspecto poderia suscitar a impressão de que estamos diante de um autor soberano, senhor absoluto de sua pena. Ora, essa impressão é falsa pois, muitas vezes, acontece do autor ser verdadeiramente arrastado pelo assunto que aborda. O reconhecimento de uma certa “passividade” perante seu material revela-se, dentre muitos exemplos, na abertura da Conferência XXIV (1916-17) e em uma carta a Fliess (7/7/1898), na qual admite que seu livro sobre os sonhos segue os ditames do inconsciente e que não sabia de antemão onde qualquer dos parágrafos terminaria.

Ainda um outro traço notável da prosa de Freud é seu *caráter marcadamente fragmentário*. Cômico de que nenhuma escrita pode dar conta integralmente da experiência, Freud recusa a pretensão à exaustividade e à “precisão ostensiva”, conforme declara a respeito da escrita clínica:

... os relatórios precisos de históricos de casos analíticos têm menos valor do que se poderia esperar. No sentido exato da palavra, eles apenas possuem a precisão *ostensiva*, da qual a “moderna” psiquiatria nos fornece alguns exemplos contundentes. Eles são, via de regra, cansativos para o leitor e, além do mais, não conseguem ser um substituto para sua presença real numa análise. (Freud, 1912, *apud* Mahony, 1992, p. 85)⁴

Os históricos clínicos psicanalíticos são, ao contrário, assumidamente fragmentários, e acabam por se assemelhar a novelas de ficção – o que Freud lamenta, mas atribui à própria natureza do objeto de que está tratando.⁵

O fato é que Freud revela uma alta tolerância, e mesmo uma tendência à fragmentação. Mahony refere-se à psicanálise como uma “semiótica das aproximações”, que opta pela abordagem fracionária de seus objetos:

4. A propósito, seria fácil localizar nas obras de Freud os trechos indicados por Mahony (e eu o fiz, para checá-los), de modo a eliminar os indesejáveis “apud”. É uma postura ética que me faz desrespeitar esta norma sagrada dos manuais de metodologia científica: se foi Mahony quem me alertou para os trechos em questão, devo atribuir-lhe devidamente o crédito destas descobertas.

5. Cf. a célebre afirmação nos Estudos sobre a histeria: “... a mim mesmo causa singular impressão comprovar que meus históricos clínicos carecem, por assim dizer, do severo selo científico, e apresentam antes um aspecto literário. Mas me consolo pensando que este resultado depende por completo da natureza do objeto, e não de minhas preferências pessoais” (Freud, 1895, p. 124).

... havia muitas razões para Freud preferir os sistemas fragmentários e desconfiar dos completos: a psicanálise era uma jovem ciência em desenvolvimento; o conteúdo inconsciente com o qual ela trabalha nunca é completamente conhecível; e a linguagem, o instrumento mesmo de descrição, será sempre inadequada diante das complexidades da vida psíquica. (Mahony, 1992, p. 203)

Um saber em processo de constituição, um objeto que se furta às investidas do pesquisador, uma linguagem que se mostra (ainda mais) insuficiente no trato com a coisa psíquica: tais são os obstáculos que impelem Freud em direção a uma escrita e a uma teorização de caráter fragmentário. Caberia perguntar se a fragmentaridade é de fato uma escolha, ou antes, como acredito, uma aceitação resignada da natureza insuficiente da linguagem, bem como do caráter necessariamente provisório e parcial do conhecimento. Em qualquer dos casos, porém, o certo é que Freud não se entrega às lamúrias sobre a impossibilidade de dizer; em vez disso assinala reiteradamente que está cômico de tais limites e segue buscando maneiras alternativas de figurar seus objetos. Ora, *é exatamente tal consciência dos limites da linguagem (e dos malabarismos para contorná-los) que, já vimos, encontra-se na raiz da ironia romântica.*

A concepção de ironia com a qual Freud trabalha é puramente retórica; em “O chiste e suas relações com o inconsciente” (1905), por exemplo, a ironia resume-se a dizer o oposto do que se pretende. Frank Stringfellow Jr. (1994) aponta a dificuldade de Freud em desprender-se desta visão retórica em direção a um entendimento verdadeiramente psicanalítico do fenômeno que, segundo este autor, haveria de levar em conta não apenas a intencionalidade consciente e prévia à formulação irônica, mas também as fontes inconscientes, que se revelam *na* própria formulação irônica (e não *sob* ela).

Para o que nos interessa aqui, vamos nos ater a duas vertentes da ironia, começando pela ironia *literária*. Sua presença nos escritos de Freud é tão evidente e refinada que quase se faz desnecessário sublinhar a frequência com que o autor irrompe no corpo do texto. O leitor e/ou a audiência (mesmo que imaginária) é constantemente convocado a participar dos rumos de um escrito ou a tomar parte de seus bastidores (as hesitações e dúvidas de seu autor, os possíveis caminhos de exposição, as alternativas de raciocínio, etc.). Digna de nota é uma fala endereçada não ao leitor, mas ao próprio “personagem” de um caso clínico: “Excelente, pequeno Hans! Em nenhum adulto poderíamos desejar uma melhor compreensão da psicanálise” (Freud, 1909, *apud* Mahony, 1992, p. 84).

Também poderíamos considerar irônicas algumas expressões paradoxais, as quais requerem do leitor um certo tempo para serem decodificadas e (não totalmente) assimiladas. São oxímoros como “aparelho psíquico” (cf. Mezan, 1995, p. 35) ou a fórmula que assimila a arte a um “jogo sério” – idéia, por

sinal, expressa em termos quase idênticos por Caspar David Friedrich, principal nome da pintura de paisagem romântica.

A ironia *propriamente romântica*, no entanto, vai emergir em outro aspecto que não o do contato direto com o leitor: ela se revela no *movimento constante de aproximações e afastamentos que Freud realiza em relação ao texto, na alternância entre uma entrega à escrita e a reflexão sobre o escrever*. Acompanhemos as observações de Mahony:

Mais precisamente, Freud era um mestre do que se denomina ironia romântica, com a qual se obtém uma aguda consciência auto-reflexiva acerca da natureza ilusória do conhecimento e se procura sobrepujar essa limitação por meio do distanciamento e do envolvimento simultâneos (...). Conforme verificamos, Freud consegue preservar um distanciamento crítico livre em relação a si mesmo, ao objeto de investigação, aos instrumentos lingüísticos com os quais comunicava os resultados das investigações e à audiência – e, ao mesmo tempo, consegue ficar envolvido no estímulo ao espírito essencialmente positivo da ironia romântica. (Mahony, 1990, p. 106)

Reencontramos, na descrição acima, elementos que já nos são familiares: consciência dos limites da linguagem e do conhecimento, auto-reflexão, tentativa de ultrapassar esses limites por meio de impulsos contraditórios, como envolvimento e afastamento. Como havíamos alertado, é certo que as ambições freudianas não dizem respeito diretamente à plenitude ou infinitude. Ou seja, não estamos às voltas com aqueles anseios de totalização que habitam, em maior ou menor medida, as obras românticas. A rigor, talvez sequer pudéssemos falar aqui em ironia romântica naquele sentido mais estrito. Queremos ressaltar, no entanto, que a *estrutura do movimento é a mesma* que caracteriza a ironia romântica: *oscilação entre pólos opostos, no intuito de eludir ou superar uma impossibilidade da qual já somos plenamente conscientes*.

É um tipo de postura que Mahony vê em ação no “Além do princípio do prazer”, dentre outros trabalhos. Neste ensaio,

... a prosa de Freud é bilateral, como o rosto de Jano, anfíbia, equilibrando-se entre o mostrar e o fazer, entre desempenho e descrição, refletindo e dando testemunho, processo primário e secundário, afeto e racionalidade, impulso e análise. Ele paira entre o consciente e o inconsciente; é uma prosa limítrofe, por isso autenticamente “psicanalítica”. Janela e espelho, *juntos* constituem a imagem apropriada para caracterizar sua prosa especulativa. Consideremos, também, que a palavra *especulativa* vem do latim *speculum*, que significa “espelho”. (Mahony, 1992, p. 59, grifos do autor)

Os termos aqui empregados são bastante eloqüentes. Poderíamos mesmo convocá-los como boas imagens para figurar a ironia romântica: face bifronte,

sobreposição janela-espelho... – creio que Friedrich Schlegel veria de bom grado tais expressões referidas a seu próprio estilo.

Freud se deixa surpreender neste movimento de implicação/afastamento em certos trechos que Mahony qualifica de auto-irônicos, mas que eu chamaria apenas autodubitativos (termo igualmente sugerido pelo autor), uma vez que, para mim, a ironia romântica é inerentemente “auto”. São momentos em que Freud toma distância daquilo que está produzindo, olha de um suposto ponto de vista exterior e lança a questão radical: “Será que faz algum sentido?” – indagação que poderia, no limite, ser traduzida por “esta interpretação contém alguma verdade ou é puro delírio?”. O melhor exemplo deste gênero de fala encontra-se no final de “O Moisés de Michelângelo” (1914), onde o leitor se assusta quando lê, ao cabo de uma laboriosa e (isto é certo...) inventiva interpretação:

Mas e se ambos [alusão a Lloyd, um outro intérprete da obra] erramos? E se tivermos dado demasiada importância a detalhes que foram indiferentes para o artista, que os plasmou assim arbitrariamente ou obedecendo somente a motivos formais, sem encerrar neles segredo algum? E se incorremos na sorte de tantos intérpretes que crêem ver claramente o que o artista não pretendeu, consciente nem inconscientemente, criar? Sobre isso, não me é possível decidir. (Freud, 1914, p. 1890-1)

Eis, creio eu, uma boa ilustração do distanciamento com que Freud pode se colocar em relação a seu material, jogando livremente com ele e – não custa explicitar – bulindo com o crédulo leitor.

Hora de concluir. Enfatizamos o quanto o estilo de Freud é profundamente marcado pela *consciência do limite*: limite de sua escrita, da linguagem em geral, do conhecimento, da teoria psicanalítica em particular. Freud não se deixa paralisar por tal estado de coisas, nem clama por totalização, embora encontremos aqui ou ali queixumes referentes à impossibilidade de representar. Mais que isso, os anseios de totalização, quer na dimensão do conhecimento, quer na da experiência, são sempre reputadas ilusões. Os traços estilísticos aqui elencados – escrita exploratória, processual, dialógica, mimética, fragmentária e irônica – mostram a forma peculiar pela qual esta consciência dos limites chega a se plasmar na obra de Freud. Mas é preciso reconhecer que isto tudo coexiste com uma certa aspiração a constituir um *sistema* – basta lembrar dos inúmeros textos que apresentam a psicanálise para o grande público: é sempre de um conjunto articulado de princípios e conceitos que se trata.

Fragmento e sistema, eis os pólos de uma ainda outra dimensão em que se revela a ironia romântica. Vale registrar que o romantismo de Iena esteve às voltas com o mesmo tipo de problemática (note-se que sublinho “grupo de Iena”, cuja tematização dos limites da linguagem foi especialmente arrojada). No dizer de

Friedrich Schlegel, as proposições primeiro-românticas acabaram por compor um verdadeiro *sistema de fragmentos* (cf. Suzuki, 1998) – expressão paradoxal, irônica, e que certamente é um modo sugestivo de se referir à já centenária obra freudiana.

Referências

- BEHLER, E. *Le premier romantisme allemand*. Paris: PUF, 1996.
_____. *Ironie et modernité*. Paris: PUF, 1997.
- BOURGEOIS, R. *L'ironie romantique. Spectacle et jeu de Mme. de Staël à Gérard de Nerval*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1974.
- DE MAN, P. Structure intencionnelle de l'image romantique. *Révue Internationale de Philosophie*. Bruxelles, v. 51, n.1, 1960, p. 68-84.
- FREUD, S. *Obras Completas*. 4ª ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
_____. (1895). Estudos sobre a histeria. *O.C.*, op. cit. v. I.
_____. (1912). Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise. *O.C.*, op. cit. v. II.
_____. (1909). Análise da fobia de um menino de cinco anos. *O.C.*, op. cit. v. II.
_____. (1914). O "Moisés", de Michelângelo. *O.C.*, op. cit. v. II.
- MAHONY, P. *Sobre a definição do discurso de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
_____. *Freud como escritor*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- MEZAN, R. Metapsicologia/Fantasia. In *Figuras da teoria psicanalítica*. São Paulo: Escuta/Edusp, 1995.
- NESTROVSKI, A. *Ironias da modernidade*. São Paulo: Ática, 1996.
- SCHAEFFER, J.-M. *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du Romantisme allemand*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1983.
_____. *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*. Paris: Gallimard, 1992.
- STRINGFELLOW JR., F. Irony and Psychoanalytic Theory. In *The Meaning of Irony - a Psychoanalytic Investigation*. New York: State University of New York, 1994, p. 1-39.
- SUZUKI, M. *O gênio romântico. Crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SZONDI, P. Frédéric Schlegel et l'ironie romantique. In: *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*. Paris: Gallimard, 1991, p. 95-116.
- VOLOBUEF, K. *Frestas e arestas. A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

Resumos

El artículo trabaja la noción de ironía romántica y apunta algunos indicios de su presencia en los escritos de Freud. La ironía romántica se refiere a un tipo de actitud frente a la existencia, a una forma específica de enfrentamiento de los límites del lenguaje y de la representación. En Freud, no se encuentran las ambiciones totalizadoras que justifican el carácter romántico de la ironía. Sin embargo, en la confrontación de Freud con sus textos adviértese el movimiento pendular característico de la ironía romántica.

Palabras clave: Ironía romántica; Romanticismo; escritos de Freud

Cet article présente la notion d'ironie romantique et indique quelques traces de sa présence dans l'écriture de Freud. L'ironie romantique concerne une attitude face à l'existence, une certaine façon de traiter les limites du langage et de la représentation. Chez Freud, on ne trouve pas les ambitions totalisantes qui justifient le caractère romantique de l'ironie. Pourtant, dans sa confrontation avec le texte, on voit le même mouvement pendulaire caractéristique de l'ironie romantique.

Mots clés: Ironie romantique, Romantisme, écriture de Freud

This article deals with the notion of romantic irony and discusses its presence in Freud's writing. Romantic irony refers to an attitude towards existence, towards a specific mode of dealing with the limits of language and representation. The totalizing ambition that justifies the romantic character of irony is absent in Freud. However, in his confrontation with the text one can see the pendulary movement characteristic of romantic irony.

Key words: Romantic irony, romanticism, Freud's writing