

A magia natural da fantasia

JULIANA FERRACCI MARTONE – USP

Como demarcar as características da fantasia para um escritor que sempre se manifestou contrário às definições, à sistematização filosófica e à generalização vazia das palavras abstratas? Jean Paul Friedrich Richter certamente responderia que o homem, não apenas o poeta, e sobretudo o filósofo devem pensar e exprimir-se por imagens. Por exemplo, a frase geral “nos tempos atuais, o homem não pensa estúpida, mas muito esclarecidamente, porém ama mal” seria exibida sob uma luz cômica e sensível seguindo o raciocínio: esse homem deve ser um europeu e, ainda, filho do século XIX, “plantado” num país, numa cidade e numa rua. Pode-se então falar dum morador da cidade chamada *Friedrich*, morador este que escreve sob a luz vestindo um escafandro e que está no mar frio sem companheiros, no navio, ligado ao mundo apenas através do canal de ar prolongado do seu próprio canal de ar. Tendo essa cena em mente, a tradução da primeira frase seria: “e, assim, o morador da cidade chamada *Friedrich* ilumina-se somente a si e a seu papel e despreza monstros e peixes ao seu redor” (Jean Paul, 1960, I, 5, p. 140).

Retomando a pergunta inicial, como seria mais fácil compreender a imagem do homem esclarecido isolado vestindo um escafandro do que dizer simplesmente: o homem do século XIX sabe pensar, mas não amar? O leitor concordará de imediato que a segunda frase ecoa uma sensação muito mais intensa do que a primeira e vivifica através do particular — alguém que veste um escafandro e lê sem notar o que o cerca —, uma proposição geral. É justamente esse o poder da fantasia! A exposição imagética pormenorizada de uma ideia foi levada ao seu extremo por Jean Paul em seus romances e narrativas, o que culminará numa teoria muito particular sobre o humor.

Procurarei então reunir as características da fantasia, sobretudo a partir do apêndice *Sobre a magia natural da imaginação* (1796) e de algumas passagens da *Pré-escola de Estética* (1804) na tentativa de esboçar os principais aspectos dessa faculdade tão especial.¹ O título do apêndice é na realidade uma alusão à obra de Johann Nikolaus Matius: *Aula sobre a magia natural a partir de todos os truques artísticos divertidos e úteis existentes*; obra publicada por Johann Christian Wiegleb, que a reformulou a fim de reduzir a *magia naturalis*, da qual Martius era adepto, a

¹ Apenas de passagem, é interessante comentar que o tratamento dado à imaginação no romance *Quintus Fixlein* e no seu apêndice *Sobre a magia natural da imaginação* é bastante paradoxal. Como bem explora o crítico Götz Müller ora a fantasia é representada negativamente como catalisador da loucura de Fixlein ora positivamente como potência criadora do poeta. A resposta ao paradoxo é dada pelo próprio Müller: a fantasia é tanto causa dos males do corpo, da loucura que confunde representação com realidade, quanto faculdade transcendente do homem. No primeiro caso ela seria uma enfermidade ou doença e, no segundo, uma loucura poética, portanto positiva. Na base dessa diferença está a inclinação de Jean Paul ao estoicismo. Para mais detalhes ver o capítulo: *Segnungen und Gefahren der Einbildungskraft*. In: Götz Müller. *Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie*. Tübingen: Max Niemeyer, 1983.

truques físicos e químicos, ou seja, a uma “magia” (*Kunststück*) explicada através da ciência da natureza e extirpada de seu caráter “supersticioso”, como consta no prefácio. Ver-se-á que a tentativa de Jean Paul consiste justamente na afirmação da magia natural e do sobrenatural e na negação do desencantamento da natureza representado por Wiegleb. Vale lembrar que o escritor de Bayreuth, tal qual Martius, era adepto da tradição mágica de Paracelsus, Reimarus, Mesmer, Stahl, Bonnet.²

A princípio há que se diferenciar sentidos e fantasia. Para utilizar a metáfora pitoresca de Jean Paul, aqueles são uma pintura colorida em esmalte ou mosaica e esta, uma pintura em branco e preto, colore com água-tinta.³ Os sentidos são exteriores e gravam a natureza com cinco chapas diferentes, na metáfora musical, são uma ressonância. A fantasia é interior e exprime os sentidos como um *sensorium commune* através de uma única chapa, é portanto seu *unísono*.⁴ A diferença encontra-se então no colorido, na vivacidade de ambos. Ainda que seja a “sombra da vida”, a fantasia é capaz de superar os sentidos e de projetar representações tão vivas quanto as fornecidas por eles. Essa potência elevada da fantasia é sentida mais fortemente no sonho, no estado de embriaguez, nos acessos febris, na representação de

² Cf: Götz Müller, *Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie*. Tübingen: Max Niemeyer, 1983, sobretudo o capítulo *die Physiognomik des Geistes in der Natur*.

³ A diferença do colorido se dá através das duas técnicas indicadas. A água-tinta (*aqua tinta*) permite gravar na chapa de cobre um traço semelhante ao da aquarela, e a pintura em esmalte era, antes da técnica a óleo, o meio para se obter pigmentos a partir da trituração vítrea, por isso também associada à pintura mosaica.

⁴ Cf: Jean Paul. *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft*. In: Quintus Fixlein. *Jean Paul: Sämtliche Werke*, I/4, editado por Norbert Miller. München: Hanser, 1960, p. 195.

pessoas ausentes, mortas ou desconhecidas; momentos comuns em que a associação de ideias manifesta que não se vincula unilateralmente ao corpo (às sensações), mas também ao espírito, ao *eu* que liga uma ideia à outra.

Jean Paul parece se opor à conhecida tese de David Hume segundo a qual o critério de demarcação entre realidade e fantasia é a vivacidade das ideias. Hume sustenta (*Investigação sobre o Entendimento Humano*) que a imaginação é extremamente poderosa, embora não possa exceder o estoque de ideias providas pelo sentido interno e externo. A crença, pelo contrário, é acompanhada de um certo “sentimento” que não pode ser comandado a bel-prazer, mas deve ser suscitado pela natureza.⁵ Tal critério humiano de diferenciação entre realidade e fantasia é catastrófico para a poesia, pois ela é inferiorizada e tomada como mera sensação desbotada, preta e branca, incapaz de reivindicar para si outro título senão o de cópia dos sentidos. Ao contrário, para Jean Paul, fantasia traduz-se por “sensação transcendente e transplantada”, “alma do mundo (*Welt-Seele*) da alma e do espírito elementar das demais faculdades”, o “alfabeto hieroglífico” da natureza (Jean Paul, 1960, I, 5, p. 47).⁶ Diferentemente do que afirma Hume, a fantasia é completamente involuntária, como se pode observar no caso do sonho, da embriaguez, da loucura. Ela é tão involuntária que Epiteto concebe a fantasia descontrolada como causa das doenças do corpo e o esforço por domá-la tarefa imprescindível de sua moral prática.⁷

⁵ Cf: David Hume. *Inquiry concerning human understanding* (citado por F. H. Jacobi. *David Hume, über den Glauben oder Idealismus und Realismus*. Hamburg: Felix Meiner, 2004, p. 27-28).

⁶ O tema do hieróglifo é seguramente inspirado em Herder, em especial no texto *Die älteste Urkunde des Menschengeschlechts*.

⁷ Quintus Fixlein é acometido por essa doença da fantasia quando passa

É por isso que ao gênio é prescrita uma espécie de economia dos sentidos, eles não devem sobrepor-se uns aos outros, mas antes conviver em harmonia e equilíbrio, assim como as flores devem florescer igualmente, dado que o crescimento excessivo de uma leva à murchidão das outras. A fantasia, porém, não é uma flor, mas a **deusa das flores**, “ordena os cálices em novas misturas, que juntos espalham seu pólen, é como a força de todas as forças” (*Ibid.*, p. 56). Ela faz então “de todas as partes o todo, ela totaliza tudo, também o Universo (*das All*) infinito.” (*Ibid.*, p. 47) Em outras palavras, ela organiza os sentidos, compõe com eles, embora realmente não faça parte deles e, por isso, deixa-se deduzir de todas as forças, mas nenhuma consegue estender-se até ela.

A metáfora inicial de Jean Paul levaria a crer que os sentidos excedem a fantasia em vivacidade, porém essa afirmação é habilmente invertida e dela conclui-se que a fantasia é rainha de nossas impressões sensoriais, embora seja uma força de outra ordem. Os sentidos são apenas ferramentas da composição, o estoque de elementos com os quais o poeta trabalha, contudo tal imitação *de acordo com* a natureza é somente o carvão, o estojo e a armação da pintura, não ela própria.

Há, ainda, uma diferença apontada por Jean Paul entre *imitar a natureza* (como objeto) e *imitar de acordo com a natureza* (como modelo)⁸. A cópia fiel para ele nem sequer merece menção, pois é sem sentido, e mesmo que alguém desejasse tal finalidade, não seria capaz de alcançá-la, já que é impossível esgotar a individualidade da natureza, e o copista teria necessariamente

a crer na sua morte aos trinta e dois anos de idade e adoece fisicamente.

⁸ A diferença no original é apontada pelo caso acusativo e dativo: *die Natur oder der Natur nachahmen* (Cf: *Jean Paul*, I, 5, 1960, p. 34).

de escolher certos traços e deixar outros de lado. De todo modo, aqueles instrumentos relacionam-se à poesia como o baixo contínuo (*Generalbass*) ou a harmonia à melodia, como o colorido ao desenho.⁹ Os sentidos externos só conhecem *quantidades*, sempre finitas, e o interno, *qualidades* espirituais,

consequentemente, cada qualidade é, para nós, uma característica espiritual. Espíritos e suas aparições apresentam-se a nosso interior tão ilimitados quanto obscuros. Assim, a imagem luminosa lançada sobre nós, que fazemos do poeta, deve sacudir engrandecida, múltipla e brilhante nas ondas, as quais ele mesmo [o poeta] impele sobre nós. (*Ibid.*, p. 202)

A fantasia liga-se ao sentido externo, à imitação das partes, porém é o próprio sentido interno, responsável pela composição do todo ideal; suas cores são retiradas dos sentidos, mas o desenho, o contorno e a ordenação dos elementos são tarefa exclusivamente sua. “Representamo-nos na cabeça de Cristo não o pintado, mas o pensado, que repousava diante da alma do artista, em resumo, a alma do artista, uma qualidade, uma força, algo infinito” (Jean Paul, 1960, I, 4, p. 203).

A obscuridade inerente ao sentido interno, à força transcendente que é a fantasia, engendra o *Senso do Ilimitado*, e Jean Paul aplica a ele a definição kantiana de sublime como um “infinito percebido”, isto é, a natureza não é sublime como objeto

⁹ Cf: Jean Paul. *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft*. In: Quintus Fixlein. *Jean Paul: Sämtliche Werke*, I/4, editado por Norbert Miller. München: Hanser, 1960, p. 202.

dos sentidos e não é infinita – lembremos que os sentidos externos fornecem apenas *quantidades* finitas. O mar, o céu, o abismo são infinitos através do dom da fantasia, capaz de olhar para além das fronteiras ópticas e superá-las; em outros termos, capaz de perceber *qualidades* infinitas.

O ideal na poesia não é nada além desse infinito simulado; sem esse infinito a poesia produz apenas uma impressão em ardósia (*Schieferabdruck*), rasa, desbotada, mas não canteiros de flores de natureza elevada. Assim, toda poesia deve idealizar: as partes devem ser reais, mas o todo ideal. (*Ibid.*, p. 202)

No início, animamos todos os corpos, escreve Jean Paul, posteriormente até mesmo os corpos não organizados, pois “nossa incapacidade de pensar algo existente sem vida, isto é, vivente, ligada ao nosso hábito de personificação eterna de toda criação, faz com que uma bela região seja, para nós, um pensamento pitoresco e poético (...)” (*Ibid.*, p. 204). Existe então uma dupla capacidade dessa faculdade hieroglífica: espiritualizar o corporal e corporificar o espiritual.

A primeira figura poética é a *animação do corpóreo*, pois, diz Jean Paul, é muito mais fácil para a fantasia encontrar o mais geral no corporal (no particular) do que o contrário, assim como a moral é mais facilmente retirada da fábula do que esta da moral. A segunda figura é a *corporificação do espiritual*, muito mais árdua para a fantasia, visto que corpos exigem maior individuação, figuras são mais definidas do que forças. É mais fácil dizer: “a tempestade encoleriza-se”, do que “a cólera é uma procela” (Jean Paul, 1960, I, 5, § 50). É evidente que as duas

coisas não se excluem, e o poeta pode empregar tanto a *metáfora*, apresentação do corpóreo por meio do espiritual, quanto a *personificação*, o espiritual através do corpóreo.

Uma breve digressão e um excursão rumo à fonte dessas ideias nos levariam até Herder, que trata em diversos textos do tema da espiritualização do corpóreo e dos sentidos em sua relação com o desenvolvimento da linguagem. O homem selvagem vê os corpos que o cercam, a natureza, outros homens e animais não como máquinas ou como extensão, mas como espíritos; ele projeta no mundo sua própria alma e o contempla a partir da relação do exterior com seu interior; em suma refere o mundo a si. Disso resulta uma mitologia e uma religião pautadas pela personificação. “Os sentimentos estão sempre entrelaçados: o que se mexe, vive: o que soa, fala – e já que soa a favor ou contra ti, então é amigo ou inimigo: deus ou deusa: age por paixão, como tu!” (Herder, 1985, p. 738). Este primeiro estágio linguístico do mundo é chamado por Herder, nos fragmentos *Sobre a mais recente literatura alemã* (primeira reunião), de *poético*. É o momento da poesia, em que a linguagem é sensível, rica em imagens ousadas, expressão das paixões, está ainda acorrentada às ligações, os períodos são separados livremente e o canto é anterior à escrita. A época poética corresponde aos antigos, aos gregos, mas também à infância de todos os povos. Subjacente a essas reflexões está o pressuposto duma harmonia entre homem e natureza, alma e corpo, humano e divino, que permite construir a doutrina da analogia. A analogia é patognomônica – reconhecimento dos estados da mente através da mudança corporal – e fisiognomônica.

Seguindo o mesmo caminho, Jean Paul explica que neste estágio primário o duplo tropo da fantasia (metáfora e personifica-

ção), espiritual e corporal, não se aplica, pois é o momento em que o homem floresce com o mundo enxertado num só tronco, ele “não compara dissemelhanças, mas comunica igualdades; as metáforas eram, como para as crianças, apenas sinônimos extraídos (*abgedrungen*) do corpo e do espírito” (Jean Paul, 1969, I, 5, p. 184). Animação e corporificação eram apenas um, eu e mundo estavam intimamente fundidos. A própria linguagem originária manifesta a unidade entre eu e mundo, e o homem primitivo, sensível e inteligível, percebe a natureza como parte de si; “a linguagem puramente metafórica é então mágica.” (Müller, 1983, p. 100-101).

A oposição partidária identificada por Jean Paul como *niilistas* e *materialistas poéticos* é de grande ajuda para entender a ruptura entre eu e mundo. Ela salienta a cisão moderna entre subjetivo e objetivo, tão bem figurada nas escolas diametralmente opostas: materialismo e idealismo. De um lado considera-se apenas o corpo, do outro, apenas o espírito. Os niilistas poéticos correspondem ao espírito do tempo, exterminam o universo e o mundo e se prendem apenas ao seu próprio eu, ao egotismo (*Ichsucht*). Novalis é tomado aqui como um parente ou primo desse grupo, pois mesmo quando nos apresenta figuras definidas – como o mineiro da Boêmia – só o faz porque ele mesmo foi um. Por esse motivo, os niilistas lançam-se à lírica, já que nesse gênero nenhuma natureza é imitada senão a do *eu* lírico, que ao invés de criar poemas, exhibe poetas.

Por sua vez, os materialistas observam os corpos em seus mais ínfimos detalhes, porém lhes falta o espírito poético. Este partido vê a poesia como um livro copiado da natureza, e Jean Paul avalia a antologia idílica de Barthold Heinrich Brockes, *Prazer Mundano em Deus*, como uma “câmara escura tão fiel

da natureza exterior que tanto um verdadeiro poeta quanto a própria natureza poderia utilizá-la como um relato de viagem aos Alpes.”(Jean Paul, 1960, I, 5, p. 36).

Segundo ele, a natureza exterior torna-se outra em cada interior (cada homem), e essa “consagração do pão” é o conteúdo poético espiritual que constrói seu próprio corpo (forma), não o recebe já ajustado e moldado. “Pois como o reino orgânico agarra, modifica e domina e liga o mecânico, assim o mundo poético exerce a mesma força no real e o reino espiritual no corporal.”(*Ibid.*, p. 39)

Aos niilistas falta a matéria e, logo, a forma viva; aos materialistas falta a matéria viva e, por isso, também a forma. Os materialistas têm um torrão, mas não são capazes de insuflá-lo com vida, pois é apenas um torrão e não um corpo; os niilistas querem vivificar tudo, mas não têm sequer um torrão. Ao contrário, o verdadeiro poeta quer rodear a natureza limitada com o infinito da ideia, e deixar aquela dissolver-se nesta como numa “viagem celeste”. Uma tal alienação apenas no material ou no espiritual é inútil, pois ambos desvinculados são desprovidos de vida e não prestam serviço à poesia.

“Sem dúvida, a alma poética deixa-se mostrar, como a nossa, apenas no corpo todo, mas não nas partes, embora vivificada por seus dedos dos pés e das mãos (...)” (*Ibid.*, p. 65). E, por isso, apenas o todo provoca admiração enquanto as partes são causadas pela tranquilidade, igualdade e equilíbrio. Entende-se por que os sentidos devem repousar em harmonia e por que Jean Paul recusa a imagem do poeta que cria tomado pelo ardor das paixões, imagem na qual somente o jovem inexperiente acredita. “Igualdade pressupõe mais fortemente liberdade do que liberdade, igualdade,”(*Ibid.*, p. 59) e se há harmonia dos sentidos

externos, pode haver liberdade poética.

O eu, na arte grega, é tão unido ao mundo que o caráter do autor desaparece, não se deixa encontrar em sua obra, e mesmo quando se manifesta, aparece como objeto do objeto, diferentemente do que ocorre com os modernos ou românticos. Tanto o é, diz Jean Paul, que é fácil adivinhar a partir da poesia moderna características de seus autores, e desafia alguém a encontrar características do Sófocles individual. O abismo entre antigos e modernos é demarcado sobretudo pela *crença*, pois os gregos acreditavam no que diziam, em seus deuses e heróis. Não obstante suas múltiplas aparições, a crença em sua verdade era involuntária. “Os novos poetas mostram um César, Catão ou Wallenstein etc. para a poesia a partir da realidade, não para a realidade a partir da poesia”. (*Ibid.*, p. 73).

Inversamente, “a primeira escola poética a que Goethe foi enviado, segundo sua autobiografia, era composta de oficinas, ateliês, salões de coroação, arquivos do império e da feira de Frankfurt.” (*Ibid.*, p. 32). E acrescenta: “Sim, eu creio que, na juventude, um ofício é mais saudável do que um livro – embora nos anos seguintes valha o contrário.” (*Ibid.*, p. 34).

A especial relação dos antigos com o mundo permitiu que criassem imagens tão vivas porque mundo e sujeito, corpo e alma, eram uma unidade indissociável e especialmente porque poesia e realidade eram sinonímias. Ao mesmo tempo que seu olhar se direcionava ao mundo corpóreo, cujo contorno é mais delineado, com a mitologia lhes era dada uma natureza divinizada, uma cidade de deus poética. Eles eram capazes de

corporificar ali onde nós apenas copiamos ou abstraímos, divinizar ali onde nós mal animamos; e conse-

guiam preencher e consagrar com deuses as montanhas, os bosques e as tempestades, nos quais nós custosamente insuflamos uma alma personificada. (*Ibid.*, p. 74)

Para o homem grego, todos os corpos eram vivos e enobrecidos, e todos os seus espíritos eram corpóreos. Com o aparecimento da subjetividade, que extermina seu objeto, surge também uma chamada objetividade da *clareza de autoconsciência sem coração*, que pensa apenas em si e “segura a lente objetiva diante dos olhos, mas a lente ocular contra o objeto e, com isso, o coloca no infinito” (*Ibid.*, p. 72)¹⁰. A frase do início: “nos tempos atuais, o homem não pensa estúpida, mas muito esclarecidamente, porém ama mal” ganha aqui seu pleno sentido.

A alusão não explícita vai de encontro sobretudo ao idealismo de Fichte e, por consequência, à crítica aos niilistas poéticos, enfatizando os românticos, pois fazem amplo uso dessa filosofia egotista e egoísta na poesia. O problema maior desse idealismo afiado, uma “obscura corporificação do descorporificado” (*Id.*, 1960, I, 3, nota 1, p. 1017-1018), como julga Jean Paul, é o desaparecimento, a falta do objeto, derretido no eu, e a ação de denegrir o *Não-Eu* a um “meio objeto” e introduzi-lo maculado na poesia.¹¹ O idealismo corporifica não o espiritual, mas a própria abstração.¹²

¹⁰ Esta é uma clara paródia do idealismo fichtiano.

¹¹ Cf: Jean Paul. *Vorschule der Ästhetik*. In: *Jean Paul: Sämtliche Werke*, I/5, editado por Norbert Miller. München: Hanser, 1960, p. 73.

¹² Uma crítica semelhante é dirigida à literatura francesa, que idealiza a abstração, pois tudo que provém do homem é considerado rude e vulgar, e

Por que a abstração? Jean Paul, como Herder, entende que a linguagem é inicialmente composta por sinais da percepção exterior, das *quantidades* — “esses únicos fragmentos fisiognômicos do mundo sensível” — e compõem quase todo tesouro linguístico. As *qualidades* — as “forças, as mônadas do fenômeno”, encontradas apenas na consciência, não nos conceitos —, essas almas nos são dadas somente naquele corpo das quantidades, são encobertas nas vestimentas das vestimentas. Cada sinal e cada imagem deve ser algo outro, um *modelo* e uma *coisa*, que se podem copiar e descrever. Simplificando, as qualidades só são percebidas através das quantidades fornecidas pelos sentidos externos, pelo mundo, pelo corpo.

O que o idealismo faz é materializar a abstração na linguagem. Por isso seu mais elaborado truque mágico, em especial o de Fichte, é “reduzir o ouro da realidade a pedaços finos e largos para examiná-lo”. O idealista derrete os dois mundos reais (dentro e fora dele, qualidades e quantidades) e o descreve como um único mundo inexplicável.

Essa arte de pontuar com átomos, essa álgebra lógica chama-se filosofia, isto é, a partir dos raios da realidade, a representação delinea uma silhueta acertada [...], então prossegue-se e fazem-se conceitos de conceitos, até que se chega tão longe que todo universo está, com todas as suas forças e cores, meramente trans-

sua referência é somente o cidadão da corte. “Visto que toda poesia, mesmo a ruim, deve idealizar e, conseqüentemente, também a francesa: então a elevação não pode gerar nada senão monstruosidade, pois sua poesia trágica não idealiza a individuação, mas a abstração.” Cf: *Misericordias-Vorlesung*. In: *Jean Paul: Sämtliche Werke*, I/5, editado por Norbert Miller. München: Hanser, 1960, p. 339-345.

parente como um grande e etéreo não-eu.(Jean Paul, 1960, I, 3, p. 1026)

O eu se diferencia do não-eu apenas em grau, como a *penumbra da luz*,¹³ o que implica que o intuído é a intuição e é também ela que intui, ou seja, é o próprio eu. Conforme Jean Paul, a verdadeira filosofia (a de Jacobi e Herder) deve perceber, receber, encontrar, não inventar ou criar.

Para concluir a diferença entre antigos e modernos, resta dizer que os critérios de demarcação apresentados são aspectos gerais de dois momentos históricos, porém definições nunca abarcam as nuances específicas de cada autor introduzido numa classificação ou num grupo. A crítica que Jean Paul faz ao desejo definitório, sobretudo ao característico desejo definitório alemão, no caso da polarização romântico e plástico, tem em vista precisamente as falácias desse tipo de procedimento e a supervalorização da razão como ferramenta que responderia a todos os mistérios do universo.

Friedrich Bouterwek, que resenhou a *Pré-escola de Estética* em 1805, aprova e elogia a descrição de Jean Paul sobre o espírito poético objetivo dos gregos, mas considera problemática e unilateral sua explicação acerca do caráter romântico. Toma Ariosto como exemplo de autor cuja épica é tão objetiva ou plástica quanto a homérica, ainda que suas personagens transpirem um espírito tipicamente romântico; e, por fim, rejeita o par conceitual objetivo/subjetivo por julgá-lo simplista.¹⁴ Esse

¹³ Para utilizar o exemplo do próprio Fichte ao expor sua *Doutrina-da-ciência* de 1794.

¹⁴ Cf: Friedrich Bouterwek. *Vorschule der Aesthetik, nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit, von Jean Paul*. In: *Neue Leipziger Literaturzeitung*, n. 57, Maio de 1805.

é um bom exemplo dos possíveis mal-entendidos provenientes das classificações. Afinal, elas são compostas exatamente como o poeta que deseja uma cópia fiel da natureza e deve escolher quais aspectos copia e quais deixa de lado, isto é, são absolutamente arbitrárias. Como Jean Paul alhures afirma, “na verdade, não se pode definir nada realmente além da própria definição; e uma falsa ensinaria nesse caso tanto sobre o objeto quanto uma verdadeira.” (Jean Paul, 1960, I, 5, p. 30). Tanto a definição verdadeira quanto a falsa ensina algo sobre o objeto, pois traz alguma de suas perspectivas à luz.

Afinal, é mesmo inútil fixar inteiramente todos os povos – e, com eles, suas épocas – e, mais ainda, o jogo eternamente modificável de seus gênios – i. e., uma grande vida multifacetada, que floresce distinta e eternamente, em algumas vastas generalidades (como poesia plástica e romântica, ou objetiva e subjetiva), por assim dizer, na cruz de dois paus. (*Ibid.*, p. 85)

Em oposição aos niilistas poéticos, o que Jean Paul preconiza é a autoconsciência do eu e sua contrapartida, o instinto inconsciente. Sob esse pano de fundo encontra-se a clareza de consciência (*Besonnenheit*), que no seu grau costumeiro diferencia o homem do animal e o sono da vigília, e requer um equilíbrio entre mundo exterior e interior. Essa clareza é comumente voltada para fora e nunca está em si mesma, sendo então chamada de consciência. Porém, há uma consciência mais elevada, divina, que poderia ser chamada de clareza de autoconsciência (*höhere Besonnenheit*) e que, por sua vez, divide o mundo interior no o

eu e no seu reino, em criador e seu mundo, e é própria do poeta.¹⁵ Tal clareza de *autoconsciência no pensamento* combina-se muito bem com a *inconsciência nas ações*, um tipo de esquecimento das relações pessoais, manifesto, por exemplo, no sonho ou na loucura, e que permite ao gênio transcender a realidade na escuridão. Essa dimensão inconsciente e obscura é necessária ao poeta e mesmo à clareza de autoconsciência, pois ela própria não vê a visão, “mas sim o olho refletido e desmembrado, e a reflexão não reflete a si mesma.” (*Ibid.*, p. 60).

Se, ao contrário, possuíssemos completa clareza de autoconsciência, seríamos então nosso criador e ilimitados. Entretanto, a autoconsciência (*Besonnenheit*) não vê a si mesma, e sim espelha o mundo todo através da lente particular de cada indivíduo. A imagem do lugar correto ocupado pelo homem na cadeia dos seres é bem expressa pela passagem:

Arrepiamo-nos diante da solidão do eu (quando somente pintamos, por exemplo, o espírito infinito do todo); não somos feitos para ter criado tudo e para nos sentarmos no cume do trono etéreo do universo, mas para sentarmo-nos nos degraus ascendentes abaixo de Deus e ao lado de deuses. (*Ibid.*, p. 446)

Essa ideia nos remete imediatamente ao mundo expressivo de Leibniz, à cadeia dos seres em que a alma alcança grau sempre mais elevado de perfeição. Todavia cabe dizer que as percepções claras sempre vêm acompanhadas das obscuras e inapercebidas,

¹⁵ O divórcio entre eu subjetivo e objetivo, entre fator infinito e finito, será a fórmula do humor richteriano que permite a autoparódia e a interpretação ilimitada de papéis pelo humorista.

que demarcam nossa condição humana (corpo). Mesmo a visão divina do todo da substância não implica a separação da alma individual e do mundo, pois contemplar qualquer substância individual é o mesmo que contemplar o mundo inteiro a partir de uma certa perspectiva. Deus, diferentemente do homem, está apto a ver todas as substâncias, portanto o mundo na sua totalidade, em todos seus pontos de vista. Com efeito, Jean Paul admirava Leibniz profundamente e o insere no mundo angelical, sendo sua Monadologia “um raio de luz celeste, uma verdade que ainda não pertence a esse mundo, e um pensamento que só se pensa no além-túmulo.”(Jean Paul, 1960, II, 1, p. 289).

Aquele aspecto obscuro é essencial para a poesia, é auto-esquecimento, é a objetividade ou o amor, pois “o verdadeiro amor é sempre objetivo e confunde-se e mistura-se com seu objeto.”(Id., I, 5, p. 72) Jean Paul relaciona a incapacidade de amar ao egoísmo dos seus contemporâneos, pois um eu centrado em si mesmo não enxerga o que o cerca, e acredita que o homem antigo era mais suscetível de amar e perder-se no objeto amado.

O inconsciente, por sua vez, é instinto ou impulso, um *senso do futuro*, cego, porém apenas como o ouvido é cego à luz e o olho surdo ao som. Jean Paul o esclarece a partir da ideia de grandeza negativa, que funciona como uma grandeza positiva, já que a negação de algo definido não é um mero nada, mas um *não-isso* determinado. É assim que o instinto indica e contém seu objeto, tal como o efeito contém a causa, embora o dispense. Se nos fosse desvendado o segredo de como um efeito dado ao mesmo tempo que sua causa a sucede *no tempo*, então também saberíamos como o instinto requer, define, conhece seu objeto e, no entanto, prescinde dele.

Aquele sentimento de privação pressupõe o parentesco com o privado, assim já pressupõe sua posse parcial, mas somente a verdadeira privação possibilita o impulso, somente uma distância possibilita a direção. (*Ibid.*, p. 60)

O objeto é, ao mesmo tempo, distante e certo. O instinto permite então que o homem exprima e conheça apenas as palavras: *terreno, mundano, temporal*, mas também seus opostos pela privação.

Na realidade, Jean Paul opera aqui uma inversão; no instinto, o que se nega não é o suprassensível, mas o mundo terreno, o *não-isso* é o mundano, o temporal. “Então já mora nos corações terrenos, telúricos algo que lhes é estranho.” (*Ibid.*, p. 61). Ele ainda acrescenta: é indiferente como se nomeia o anjo celestial da vida interior, basta que o reconheçamos em seu disfarce. Este anjo da morte do mundano nos homens é o espírito infinito. Se ele não existisse, os homens se contentariam com os jardins da terra, porém ele nos mostra, no céu profundo, o verdadeiro Paraíso. Vê-se, portanto, como instinto e clareza de autoconsciência estão profundamente interligados. A “vitória momentânea sobre o terreno e seus objetos e o instinto” são o caráter do divino.

O gênio ativo é a aparição do mais alto grau de harmonia dessas forças; é o “espírito que nunca fornece provas, apenas a si e a sua intuição”, visto que ele é capaz de contemplar o todo da vida e do ser, para os quais há somente intuições.¹⁶ Nele, ou todo pensamento é poesia ou nenhum. O homem é marcado por contradições e antíteses, dividido em dois mundos, um interior

¹⁶ Cf: *Ibid.*, Nota 1, p. 64.

e outro exterior, em tempo e eternidade, que geralmente suprimem um ao outro, ou encobrem um ao outro como um eclipse. “Na cabeça de Janus do homem, que olha para mundos opostos, ora um par de olhos está fechado e coberto, ora o outro” (*Ibid.*, p. 66).

Mas existem homens nos quais o instinto do divino entoa seu canto mais alto, nos quais ambos os mundos são harmonicamente unidos num todo, “visto que diante do divino há apenas *um* e nenhuma contradição entre as partes” (*Ibid.*). Esses homens são os gênios, a conciliação dos dois mundos de cima para baixo. O gênio “concilia, conjuga — como a juventude e o amor — a vida incomplacente com o senso etéreo, assim como, à margem de águas calmas, a árvore exterior e a refletida parecem crescer *duma* só raiz na direção de dois céus.” (*Ibid.*, p. 67).

Para esse casamento feliz, é preciso que o gênio seja simultaneamente homem e divindade, corpo e espírito, já que “a flor do ideal flutua somente no sólido tronco da individuação; sem terra não há altura nem profundidade, céu ou inferno [...]”. (*Ibid.*, p. 345). Em outras palavras, a fantasia deve corporificar e espiritualizar, deve haver uma árvore real e uma espelhada, apenas um divino, mas diversos humanos, e sem partes reais o ideal não pode ser construído. Tal concepção também dará origem à teoria do humor de Jean Paul, na qual o pequeno, ínfimo e mais sensível aponta para o universal como um sublime às avessas.

A fantasia, faculdade tão especial do homem e marca do divino na criação, poderia ser representada na obra de Jean Paul como a deusa grega da magia Hécate, cujo poder estende-se a todos os âmbitos da natureza, terra, céu e mar. Dizia-se dela que era Selene no céu, Artemis na terra e Hécate no submundo, e era representada com três cabeças ou corpos. Essa deusa do

inconsciente e dos mistérios possibilita ao homem um vislumbre do infinito, que o gênio é capaz de transmitir, gênio este que é o ponto de indiferença do humano e divino.

Referências Bibliográficas

- BOUTERWEK, Friedrich. *Vorschule der Aesthetik, nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit, von Jean Paul*. In: *Neue Leipziger Literaturzeitung*, n. 57, Maio de 1805.
- HERDER, J. G. *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. In: J. G. Herder Werke, Bd. I. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker, 1985.
- _____. *Die älteste Urkunde des Menschengeschlechts*. In: J. G. Herder Werke, Bd. 5. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker, 1993.
- JACOBI, F. H. *David Hume, über den Glauben oder Idealismus und Realismus*. Hamburg: Felix Meiner, 2004.
- JEAN PAUL. *Miserikordias-Vorlesung. Vorschule der Ästhetik*. In: *Jean Paul: Sämtliche Werke*, I/5, editado por Norbert Miller. München: Hanser, 1960.
- _____. *Rhapsodien:[2028?] Etwas über Leibnizens Monadologie*. In: *Jean Paul Sämtliche Werke*, II/1, editado por Norbert Miller. München: Hanser, 1960.
- _____. *Clavis Fichteana seu Leibgeberiana*. In: *Jean Paul: Sämtliche Werke*, I/3, editado por Norbert Miller. München: Hanser, 1960.
- _____. *Quintus Fixlein. Über die natürliche Magie der Einbildungskraft*. In: Quintus Fixlein. *Jean Paul: Sämtliche Werke*, I/4, editado por Norbert Miller. München: Hanser, 1960.
- MARTIUS, Johann Nicolaus. editada por J. C. Wiegleb. *Unter-*

richt in der natürlichen Magie, oder zu allerhand belustigenden und nützlichen Kunststücken. Berlin: Stettin, 1803.

MÜLLER, Götz. *Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie.* Tübingen: Max Niemeyer, 1983.

