

A poesia do entendimento livre: o cômico ou o ridículo em Jean Paul

Juliana Ferraci Martone¹

Poesie des freien Verstands: das Komische oder das Lächerliche bei Jean Paul

Poetry of the free understanding: comic and ridiculous in Jean Paul

Resumo

A comunicação pretende expor a noção de comicidade e ridículo na obra de Jean Paul *Vorschule der Ästhetik*, compreendidos como um triplo contraste do jogo livre do entendimento, que se vê suspenso, constringido a não poder julgar, e provoca o efeito cômico. Analogamente a um ceticismo que põe em dúvida qualquer opinião e liberta o indivíduo da necessidade de julgar, o ridículo causa prazer por tornar sensível um “não entendimento” a partir do contraste de perspectiva dos envolvidos na situação ridícula. Jean Paul propõe uma descrição muito interessante do ridículo, um tema intrincado e de difícil, senão de impossível, definição; como ele mesmo se exprime, um Proteu perigoso para aquele que deseja tomá-lo em uma de suas formas.

Palavras-chave: Jean Paul; cômico; ridículo; entendimento.

Stichwörter: Jean Paul; das Komische, das Lächerliche, Verstand.

Keywords: Jean Paul; comic; ridiculous; understanding.

¹ Doutoranda da Universidade de São Paulo – Filosofia (FFLCH). Trabalho apresentado com o auxílio da FAPESP. Contato: juliferraci@gmail.com

Schon Cicero und Quintilian finden das Lächerliche widerspenstig gegen jede Beschreibung desselben und diesen Proteus sogar in seinen Verwandlungen gefährlich für einen, der ihn in einer fesseln wollte.²

O que Jean Paul entende por cômico ou ridículo? Diferentemente do humor, o puro elemento cômico ou ridículo (*lächerlich*) é estritamente uma província do entendimento, que só conhece finitude, e desliza “sem atrito com a razão” ou qualquer outra faculdade. Ele é caracterizado pela indefinição na qual o entendimento está imerso quando passa de um contraste ao outro, indefinição prazerosa que poderia ser traduzida por incapacidade de julgar.

O espírito elementar dos elementos cômicos do prazer é a satisfação (*Genuß*) de três séries de pensamento, apresentadas e fixadas em uma única percepção: 1) da nossa própria série verdadeira [de pensamentos], 2) da série verdadeira do outro, 3) da série do outro, confundida por nós como ilusória. A percepção nos obriga a um jogo recíproco de ir e vir com essas três séries que se opõem uma à outra, mas essa obrigação se perde em uma arbitrariedade alegre por causa da incompatibilidade. O cômico é então a satisfação ou a fantasia e a poesia de todo o entendimento tornado completamente livre, que se manifesta ludicamente em três cadeias de conclusões ou guirlandas, e nelas dança para lá e para cá. Três elementos separam esta satisfação do entendimento de qualquer outra. Primeiramente, nenhuma sensação forte se introduz para perturbar seu percurso livre; o cômico desliza sem fricção (atrito) com a razão e com o coração, e o entendimento se move livremente num reino vasto e etéreo sem esbarrar em nada. — Ele tem um jogo tão livre que pode exercitá-lo até mesmo sobre pessoas amadas e admiradas sem as ofender; pois o ridículo é apenas uma aparência lançada *por* e *em* nós mesmos, e o outro pode muito bem suportar ver-se sob essa luz vexatória (JEAN PAUL 1975: 122).

² Jean Paul, I/5, p. 102.

O cômico é então “a satisfação ou a fantasia e a poesia” do entendimento livre, incapaz de julgar diante das três citadas sequências de pensamento, e que vaga livremente entre uma e outra sem se fixar em parte alguma. Ele é resultado de um não saber ou um não entendimento prazeroso. Já que o efeito cômico supõe sempre a percepção de um outro, ele estará sempre preso às relações múltiplas entre *pessoas*, cujas *ações* ou *estados* tornam suas intenções sensíveis e perceptíveis. O ridículo ou cômico é assim designado por Jean Paul como um “não-entendimento infinito sensivelmente percebido,” visto que de sua indecisão e de seu jogo livre surge o prazer do riso. Outra formulação que nos permite compreender as três séries de pensamento é expressa pelos denominados contrastes do ridículo:

(...) denomino contraste *objetivo* a contradição entre a aspiração ou ser do indivíduo ridículo e a relação sensivelmente percebida; denomino essa relação de [contraste] *sensível*; e denomino contraste *subjetivo* a contradição de ambos, que imputamos à aspiração ou ao ser do indivíduo ridículo como uma segunda contradição pelo empréstimo de nossa alma e nosso ponto de vista (JEAN PAUL 1975: 114).

O contraste objetivo é a intenção daquele que se presta ao ridículo (o ridicularizado), o contraste sensível, a ação percebida sensivelmente e, por fim, o contraste subjetivo é aquele que gera propriamente o efeito ridículo, quando o sujeito que ri empresta seu ponto de vista destoante à intenção e ação do ridicularizado.

Como dizia o trecho anterior, a sequência de pensamentos dos dois envolvidos na situação cômica é verdadeira, são dois pontos de vistas que não se comunicam entre si: eu tenho *minha* perspectiva verdadeira e o outro (o objeto do ridículo) tem *sua* perspectiva verdadeira; não se trata de julgar qual das duas seria “correta”, mas ambas são válidas ao mesmo tempo. A ilusão cômica ocorre de fato quando eu empresto minha perspectiva à relação entre ação e intenção do outro, e ambos se chocam por parecerem contraditórios, proporcionando o contraste cômico. Por esse motivo, “o ridículo é apenas uma aparência lançada *por* e *em* nós mesmos, e o outro pode muito bem suportar ver-se sob essa luz vexatória,” porque o ridículo não se refere a uma propriedade daquele que é ridicularizado, somente a uma confusão entre duas perspectivas diferentes de dois indivíduos diferentes, daí ser chamado de não

entendimento infinito sensivelmente percebido, em outras palavras uma ininteligibilidade agradável e não vexatória.

O que Jean Paul separa nos três momentos é na verdade um confronto de perspectivas, a do agente e a do observador. O chamado contraste sensível é acrescentado apenas a fim de reiterar que, para haver propriamente contraste cômico, é necessário que uma intenção seja percebida, seja exibida em uma ação concreta, que se torne visível — e isso é importante sobretudo para a literatura.

A partir do exemplo mencionado por Jean Paul é mais fácil entender como estes contrastes funcionam na prática. Segundo ele, ninguém ri de um paciente louco que julga ser ele mesmo um comerciante e seu médico um devedor, nem do médico que tenta curá-lo. Por exemplo, “ri-se menos do que Don Quixote faz — não se pode emprestar nada à loucura —, do que daquilo que ele diz sensatamente”. Porque “completa imbecilidade ou falta de entendimento é raramente ridícula, pois ela dificulta ou bloqueia o empréstimo de nosso discernimento (*Eisicht*) contrastante” (JEAN PAUL 1975: 112-113). Ou seja, o riso não pode ocorrer em face da loucura, pois o homem são que ri não é capaz de se colocar no lugar do louco.

Porém, como acontece no drama de Samuel Foote *The cozeners* (*Os trapaceiros*), rimos quando o verdadeiro comerciante espera de um médico o pagamento de mercadorias verdadeiras, pois a ladra destas mercadorias fingiu que a dívida era uma ideia fixa. O exemplo em questão é extraído do ato III, cena I do drama citado. Sra. Fleece'em, protagonista da comédia, é uma trapaceira que roubou a mercadoria do Sr. Prig, o verdadeiro comerciante, e lhe acompanha ao escritório do Dr. Hellebore, fingindo que o médico é um advogado que lhe pagará pelos bens. Entretanto, ao médico ela conta outra história: Sr. Prig seria seu tio e estaria beirando a loucura; ele acreditaria que vendera seda a ela e, com o pretexto de pagá-lo, ela o teria levado ao consultório para que fosse examinado e, se necessário, internado num hospício. Com essas informações preliminares, o médico recebe Sr. Prig e a conversa se desenrola de maneira cômica, pois um acredita que o médico é advogado, e o outro que o comerciante é louco. Traduzo aqui um trecho do drama a fim de ilustrar melhor a contradição de perspectivas:

Hellebore: (...) Buscarei uma infusão (*draught*) que imediatamente resolverá o assunto. [*Sai*]

Prig: Uma rescrição (*draft*)! Uma rescrição para o seu banqueiro, suponho: por que ele já não me deu isso desde o começo? Um homem estranho! Que diabos a minha saúde tem a ver com a minha ordem de pagamento? Vejamos; o que é esta sacola? cento e noventa e duas libras, seis e — oh! aí está ele, com o cheque, imagino.

Entra Hellebore com uma garrafa e um frasco.

Hellebore: O senhor tomará esta infusão três vezes ao dia, com intervalo de duas horas, primeiro a chacoalhando bem.

Prig: Senhor?

Hellebore: E nove gotas desta, num copo d'água, antes de ir para a cama; servirá para compor — —

Prig: Compor? deve haver algum engano neste assunto! Eu imagino, senhor, que me toma por outra pessoa — meu nome, senhor, é Prig; sou dono da grande mercearia subindo por *Ludgate* — — (FOOTE 1778: 64).

Não haveria nada de cômico na situação em si, pois tanto o comerciante quanto o médico agem de acordo com sua perspectiva, mas o leitor, que vê tudo de fora, ri porque conhece a verdadeira intenção da Sra. Fleece'em, isto é, ele empresta a sua perspectiva e conhecimento à ação e intenção das duas personagens, e isso gera o contraste cômico (o terceiro contraste subjetivo).

O absurdo da situação é muito engenhosamente exprimido por Foote no jogo de palavras que tentei verter para o português; o médico busca uma *infusão* (*draught*) e, como esta palavra não faz sentido aos ouvidos do Sr. Prig, ele entende *rescrição* (*draft*), uma ordem de pagamento. Na perspectiva do leitor, o contraste cômico é levado às alturas pela completa incoerência da conversa entre os dois — pelo “não-entendimento infinito sensivelmente percebido”. A incongruência e o mal-entendido são atinados pelo comerciante apenas no momento em que o médico retorna com a tal infusão.

Por isso, Jean Paul afirma que o cômico nunca está no *objeto*, mas no *sujeito*, no caso o leitor, que, pela ilusão do ridículo, acrescenta à ação das personagens o conhecimento que tem da trapaça da Sra. Fleece'em. O riso é fruto do contraste subjetivo do leitor, pois os personagens envolvidos na situação não estão dispostos ao riso, já que o confronto entre ambos é antes trágico e culmina com o diagnóstico de loucura do Sr. Prig, enviado para um sanatório em Chelsea. O outro exemplo descrito

é o de Sancho Panza, que passa a noite pendurado sobre uma cova rasa, pois acredita que a cova é na verdade um imenso abismo.

Quando Sancho [Panza] fica pendurado sobre uma cova rasa a noite toda, porque pressupõe que há um abismo de boca aberta abaixo dele: então seu esforço é compreensível em virtude desse pressuposto; e ele seria realmente louco se ousasse se arrebentar. Por que rimos mesmo assim? Aqui está o ponto principal: nós emprestamos nosso discernimento (*Einsicht*) e ponto de vista à sua aspiração (*Bestreben*) e, por essa contradição, geramos um absurdo infinito; nossa fantasia se torna esta aplicação, que aqui, como no sublime, é a mediadora entre interior e exterior, também como no sublime ela só consegue isso pela percepção sensível do erro. Nosso autoengano, com o qual imputamos um conhecimento oposto à aspiração do outro, faz precisamente disso um mínimo de entendimento, um não entendimento percebido, do qual rimos, de modo que o cômico, como o sublime, nunca mora no objeto, mas no sujeito (JEAN PAUL 1975: 110).³

O cômico é a província do entendimento, ou do não entendimento, mas é a imaginação que media os contrastes objetivo e subjetivo, exterior e interior. A comicidade da peça de Foote é ainda ampliada, haja vista que o médico não percebe a “verdade” e o embuste planejado pela Sra. Fleece'em e constata que o paciente é de fato louco. No seu ponto de vista, ele está certo, e sua ação e intenção são de fato coerentes, afinal ninguém pode agir senão segundo sua própria representação das coisas, mas do ponto de vista do observador distanciado se tornam absurdas e ridículas. Disso surge uma constatação importante; Jean Paul diz: “Por isso ninguém pode parecer a si mesmo ridículo durante a ação, deve ser um pouco mais tarde, quando ele já se tornou seu segundo eu e pode atribuir falsamente ao primeiro a perspectiva do segundo” (JEAN PAUL 1975: 113). O mesmo processo se aplica à pessoa que ri de si mesma; é necessário que ela primeiro aja e posteriormente (seu segundo eu) perceba a inadequação de sua ação diante da nova perspectiva.

Jean Paul quer combater a explicação do riso dada por alguns, segundo a qual existiria apenas um contraste real, mas não um segundo contraste ilusório, i. e., subjetivo. Na sua mira estaria provavelmente K. F. Flögel, autor do primeiro grande

³ Há de se observar que, segundo o comentário da obra reunida de Jean Paul, esta passagem não existe em Don Quixote.

livro sobre história da literatura cômica (*Geschichte der komischen Litteratur*), no qual se distinguem um riso mecânico e um espiritual. Flögel acreditaria erroneamente que a mera inadequação espiritual pode ser cômica e, ao contrário, que uma inadequação corpórea pode ser cômica sem espiritualização.

Isso não é possível, pois algo meramente sensível não é cômico por si, intrinsecamente, nem tampouco algo meramente espiritual; é preciso haver o contraste de ambos. Em outras palavras, o cômico não resulta de qualquer propriedade ou característica das coisas. O exemplo mencionado *en passant* por Jean Paul é o comentado por Flögel na seção “Do cômico em geral”. O príncipe da Palagonia, em Palermo, possuía um gosto peculiar pela combinação de objetos destoantes, e um visitante veria no seu castelo um grupo de saltimbancos dançando ao lado de uma relíquia que representa a paixão de Cristo. Com o exemplo, Flögel conclui que coisas contrastantes colocadas uma ao lado da outra são por si cômicas,⁴ o que Jean Paul não aceita. Primeiramente, porque o contraste surge da *intenção*, que não pode estar presente em *coisas*, apenas em *pessoas*, a não ser que estas coisas sejam personificadas; segundo porque o mero contraste real (ou objetivo) não provoca o riso, mas deve estar acompanhado do contraste ilusório (ou subjetivo). A inadequação ocorre somente na medida em que a intenção sensivelmente percebida do agente, sua ação e a perspectiva do observador se chocam e geram um absurdo.

No caso anterior, se o leitor não emprestasse a sua perspectiva à conversa entre o médico e o comerciante, ela não teria nada de cômico. Embora discorde neste ponto, Jean Paul toma inúmeros exemplos de Flögel e, não obstante, descreve o efeito do ridículo na mente de modo muito similar. Segundo Flögel, neste estado a alma se encontra “numa espécie de surpresa, da qual ela não pode sair; numa espécie de incerteza, que passa subitamente do semelhante ao dissemelhante, na qual ela não sabe qual de seus dois juízos é verdadeiro ou falso” (FLÖGEL 1784: 52). Mas o patronímico desta ideia é Sulzer, que descreve o riso como o peculiar estado da mente surgido “da incerteza de nosso juízo, segundo o qual duas coisas contraditórias parecem igualmente verdadeiras —” (FLÖGEL 1784: 52)⁵ isto é, muito antes de Kant

⁴ Cf: K. F. Flögel. *Geschichte der komischen Litteratur*, I. Band. Liegnitz e Leipzig: bei David Siegert, 1784, p. 65-66.

⁵ O trecho original de Sulzer diz: “As coisas de que rimos têm sempre, segundo nosso juízo, algo de desatinado [*ungereimt*] ou impossível, e o peculiar estado da mente que causa o riso surge da incerteza de nosso juízo, segundo o qual duas coisas contraditórias parecem igualmente verdadeiras. No instante em que queremos julgar que uma coisa é assim, sentimos o contrário disso; assim que formamos o

desenvolver seu juízo reflexionante.

Importante é entender que, com a definição que Jean Paul dá de ridículo ou cômico, o riso ganha ares de inocência, ou seja, não pode ser um riso de zombaria ou menosprezo, mas se refere à mera ininteligibilidade momentânea que surge da contradição ilusória, exposta sensivelmente entre duas pessoas ou ações. Disso se pode concluir que o riso é um riso benévolo, e o ridículo não é, como queria T. Hobbes, um senso de superioridade em relação a outrem, sobretudo porque o riso surge das circunstâncias mais prosaicas e ínfimas, da incomensurabilidade de qualquer grau comparativo entre nós mesmos e o objeto ridículo, como ocorre na história do poeta cômico grego Filemon, que, segundo conta Rabelais, morreu de rir de um asno que comia figos.⁶ Jean Paul escreve: o “riso é muito desimportante para o desprezo e, para o ódio, é muito bom” (JEAN PAUL 1975: 109).

O entendimento presente no ridículo não se ocupa de verdade ou falsidade, o segredo do cômico é antes sua liberdade de não precisar julgar, de estar imerso numa contradição indissolúvel, numa incerteza prazerosa. É assim que tal entendimento livre é chamado de fantasia ou poesia, pois, diferentemente da filosofia, nele razão e verdade não entram no jogo.

juízo, ele é logo destruído”. Sulzer. *Lächerlich*. In: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2. Band. Leipzig: Bey M. G. Weidmanns Erben und Reich, 1774, p. 644.

⁶ Rabelais em *Gargantua e Pantagruel* comenta o episódio sobre a morte de Filemon descrito na Suda, uma enciclopédia greco-bizantina do séc. X, cujos temas eram a vida na região mediterrânea, na Antiguidade grega e latina e alguns materiais bíblicos. A descrição do léxico afirma que Filemon foi um poeta cômico da comédia nova, autor de mais de 70 comédias, que floresceu na era de Alexandre e viveu até os 100 anos, morrendo de um “riso violento.” Cf. R. L. Hunter. *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge 1985 e W. Smith (ed.). *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, London 1875, pp. 263-264.

Referências Bibliográficas

FLÖGEL, K. F. *Geschichte der komischen Litteratur*, 1 Band. Liegnitz e Leipzig: bei David Siegert, 1784

FOOTE, Samuel. *The Cozeners, a comedy in three acts*. London: Mr. Colman, 1778

JEAN PAUL. *Vorschule der Ästhetik*. In: JPSW I/5. München/Wien: Hanser, 1975

SULZER. *Lächerlich*. In: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2. Band. Leipzig: Bey M. G. Weidmanns Erben und Reich, 1774

Obras de referência

HUNTER, R. L. *The New Comedy of Greece and Rome*. Cambridge: 1985

SMITH, W. (ed.). *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*. London: 1875