

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**FACULDADE DE LETRAS**

**MARCO ANTÔNIO BARBOSA DE LELLIS**

***DOPPELGÄNGER/DOPPELTGÄNGER: TOPOI EM  
SIEBENKÄS (1796), DE JEAN PAUL FRIEDRICH  
RICHTER E O DUPLO (1846), DE FIÓDOR  
MIKHÁILOVITCH DOSTOIÉVSKI***

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2021

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**FACULDADE DE LETRAS**

**MARCO ANTÔNIO BARBOSA DE LELLIS**

***DOPPELGÄNGER/DOPPELTGÄNGER: TOPOI EM  
SIEBENKÄS (1796), DE JEAN PAUL FRIEDRICH  
RICHTER E O DUPLO (1846), DE FIÓDOR  
MIKHÁILOVITCH DOSTOIÉVSKI***

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários (Pós-Lit) – da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários – Teoria Literária e Literatura Comparada – elaborada sob orientação do Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada  
Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade (PM)

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2021

J43s.YI-d Lellis, Marco Antônio Barbosa de.  
*Doppelgänger/Doppeltgänger* [manuscrito] : *topoi* em *Siebenkäs* (1796), de Jean Paul Friedrich Richter e *O duplo* (1846), de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski / Marco Antônio Barbosa de Lellis. – 2021.  
254 f., enc.

Orientador: Elcio Loureiro Cornelsen.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 220-233.

Anexos: f. 234-254.

1. Jean Paul, 1763-1825. – *Siebenkäs* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Dostoiévski, Fiodor, 1821-1881. – *Duplo* – Crítica e interpretação – Teses. 3. Ficção alemã – História e crítica – Teses. 4. Ficção russa – História e crítica – Teses. 5. Romantismo – Teses. 6. Ironia na literatura – Teses. 7. Sátira alemã – Teses. 8. Sátira russa – Teses. 9. Humor na literatura – Teses. I. Cornelsen, Elcio Loureiro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 833.6



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *Doppelgänger/Doppelgänger: topoi em Siebenkäs (1796), de Jean Paul Friedrich Richter e O duplo (1846), de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski*, de autoria do Doutorando MARCO ANTONIO BARBOSA DE LELLIS, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

**Linha de Pesquisa:** Poéticas da Modernidade

**Aprovada** pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - FALE/UFMG

Prof. Dr. Constantino Luz de Medeiros - FALE/UFMG

Profa. Dra. Cláudia Sibylle Dornbusch - USP

Prof. Dr. Luiz Barros Montez - UFRJ

26 de fevereiro de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Elcio Loureiro Cornelsen, Professor do Magistério Superior**, em 26/02/2021, às 18:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Constantino Luz de Medeiros, Professor do Magistério Superior**, em 26/02/2021, às 19:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **CLAUDIA SIBYLLE DORNBUSCH, Usuário Externo**, em 27/02/2021, às 01:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Barros Montez, Usuário Externo**, em 27/02/2021, às 20:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Zilda Ferreira Cury, Professora do Magistério Superior**, em 02/03/2021, às 08:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Georg Otte, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 05/03/2021, às 14:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0577631** e o código CRC **049D7312**.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen pelo apoio, atenção, cuidado e pelas sugestões e apontamentos diante das dificuldades em organizar, nesta Tese, aquilo que meus pensamentos almejavam.

Para não incorrer em erro ou injustiça pelo esquecimento de algum importante nome, agradeço a todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para a realização desta Tese.

## RESUMO

A presente Tese tem por objeto de investigação os consagrados conceitos românticos *Doppelgänger* e *Doppeltgänger*, cunhados por Jean Paul Friedrich Richter (1763-1825) na obra *Siebenkäs*, de 1796, traduzidos por duplo, por aqueles que veem a si mesmos, por réplica, duplicata de si mesmos, sócias, gêmeos, “andante, aquele que vaga, ambulante” e, literalmente, “aquele que caminha ao lado, companheiro de estrada”, e afirmar que eles podem ser edificados como *topoi, koinoi topoi* (“lugares-comuns”) paradigmáticos para se analisar as obras *Siebenkäs* e *O duplo* e, concomitantemente, a ironia romântica, o gênero satírico, *der Witz*, o risível, o humor, a paródia – visto que Jean Paul e Dostoiévski se apropriam desses recursos literários para suas composições – e as ações das personagens principais: o advogado dos pobres Firmian Stanislaus Siebenkäs e seu amigo Hoseas Heinrich Leibgeber por um lado, e Iákov Pietróvitch Goliádkin “Sênior” e o seu outro “companheiro” Iákov Pietróvitch Goliádkin Segundo, na novela de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski (1821-1881), *O duplo*, por outro. O *Doppelgänger*, o duplo, o sócia, a réplica ou a duplicação de um outro, que está sempre lado a lado, nesses sentidos, é usado para designar aquelas personagens que veem a si mesmas especularmente, como se dispusessem de um outro de “si mesmo”, como um *Doppeltgänger* – *So heißen Leute, die sich selber sehen* (“Assim se chamam as pessoas que veem a si mesmas”) – caminhando na mesma estrada, lado a lado, em processo dialógico. A relevância das duas obras no contexto atual se concentra na estratégia que ambos os autores utilizam para apresentar suas críticas sociais, independentemente dos ambientes sociopolíticos alemão e russo, ou seja, a relevância se concentra na estratégia do *Doppelgänger/Doppeltgänger*, do duplo, do sócia e, por extensão, do desdobramento do eu.

## PALAVRAS-CHAVE:

*Doppelgänger/Doppeltgänger*; Ironia Romântica; Risível; *Der Witz*; Sátira; Paródia.

## **ABSTRACT**

This present Thesis has by object of investigation the consecrated romantic concepts *Doppelgänger* and *Doppeltgänger*, coined by Jean Paul Friedrich Richter (1763-1825) in the work *Siebenkäs*, of 1796, translated by double, by those who see themselves, by replica, duplicate of themselves, look-alikes, twins, “goer, the one who wanders, walker” and, literally, “the one who walks alongside, road companion”, and affirm that they can be edified as *topoi, koinoi topoi* (“commonplaces”) paradigmatic to analyze the works *Siebenkäs* and *The double* and, concomitantly, the romantic irony, the satirical genre, *der Witz*, the laughable, the humor, the parody – since Jean Paul and Dostoevsky appropriate these literary resources for their compositions – and the actions of the main characters: the lawyer of the poor Firmian Stanislaus Siebenkäs and his friend Hoseas Heinrich Leibgeber on the one hand, and Iákov Pietróvitch Goliádkin “Senior” and his other “companion” Iákov Pietróvitch Goliádkin Second, in the novel by Fyodor Mikhailovitch Dostoevsky (1821-1881), *The double*, for another. The *Doppelgänger*, the double, the look-alike, the replica or the duplication of an another, which is always side by side, in these senses, is used to designate those characters who see themselves specularly, as if they had disposed of an another “of themselves”, like a *Doppeltgänger* – *So heißen Leute, die sich selber sehen* (“That’s what people who see themselves are called”) – walking on the same road, side by side, in a dialogical process. The relevance of the two works in the current context concentrates on the strategy that both authors use to present their social criticisms, regardless of the German and Russian sociopolitical environments, in other words, the relevance concentrates on the strategy of the *Doppelgänger/Doppeltgänger*, of the double, the look-alike and, by extension, the unfolding of the self.

## **KEY-WORDS:**

*Doppelgänger/Doppeltgänger*; Romantic Irony; Risible; *Der Witz*; Satire; Parody.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
<b>CAPÍTULO 1 – O processo de formação e a trajetória literária de Jean Paul Friedrich Richter.....</b>	<b>23</b>
1.1. Da Infância: os primeiros anos de aprendizado.....	23
1.2. Da Juventude: da obscuridade juvenil ao desenvolvimento do estágio literário.....	31
1.3. Da Maturidade I: os anos de aprendizados crítico e literário.....	40
1.4. Da Maturidade II: <i>Siebenkäs</i> (1796).....	56
1.5. Da <i>Mortem</i> : os últimos anos após os anos de aprendizado.....	75
<b>CAPÍTULO 2 – O processo de formação e a trajetória literária de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski.....</b>	<b>82</b>
2.1. Da Infância: os primeiros anos de aprendizado.....	82
2.2. Da Juventude: da obscuridade juvenil ao desenvolvimento do estágio literário.....	91
2.3. Da Maturidade I: os anos de aprendizados crítico e literário.....	97
2.4. Da Maturidade II: <i>O duplo</i> (1846).....	105
2.5. Da <i>Mortem</i> : os últimos anos após os anos de aprendizado.....	120
<b>CAPÍTULO 3 – O eu e seu <i>Doppelgänger/Doppeltgänger</i> ou o <i>Doppelgänger/Doppeltgänger</i> e seu eu? Vínculos recíprocos.....</b>	<b>125</b>
3.1. O tema do <i>Doppelgänger/Doppeltgänger</i> ao longo da narrativa e história literárias.....	125
3.2. Da natureza do eu do <i>Doppelgänger/Doppeltgänger</i> : o conceito.....	136
3.3. O leitor como um <i>Doppelgänger/Doppeltgänger</i> do autor.....	146
<b>CAPÍTULO 4 – Da natureza da ironia e do risível.....</b>	<b>155</b>
4.1. Os períodos românticos: a gênese das obras.....	155
4.2. Da ironia romântica.....	162
4.3. Do risível.....	172
4.4. Do <i>Witz</i> .....	183
4.5. Da sátira.....	194
4.6. Da paródia.....	206
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>214</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>220</b>

**ANEXOS.....234**

- 1. Erstes Blumenstück: *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei*.....234**
- 2. Primeira peça de flores: *Discurso do Cristo morto do alto do edifício do mundo, que nenhum Deus existe*.....239**
- 3. Zweites Blumenstück: *Der Traum im Traum*.....245**
- 4. Segunda peça de flores: *O sonho no sonho*.....249**
- 5. Relato entre Jean Paul Friedrich Richter e Christoph Martin Wieland.....253**

## INTRODUÇÃO

Acordei! Ainda no leito eu o vi;  
Vi!... Diante de mim, sentado na cabeceira da cama,  
Com os olhos negros inquiridores,  
Parado, roendo as unhas;

Fechei os olhos! Volvi para o lado,  
Olhei!... Como anteriormente, n'outro extremo,  
Lá estava sua figura perquiridora,  
Com os olhos negros assustadores,  
Sentado, roendo as unhas;

Gritei!... “Assustou-se?” – sussurrou para mim.  
“Por que gritaste? Róis as unhas?” – continuou sussurrando.  
“Eu sou tu. Tu és eu. Admitas estúpido! Imbecil!  
Onde tu estiveres, estarei eu,  
Onde eu estiver, estarás tu,  
Como um *Doppelgänger*, um eterno caminhante,  
Como Siebenkäs e Leibgeber; como Goliádkin e Goliádkin  
Segundo, um caminhante ao teu lado, que veem a si mesmos,  
qual a uma imagem espelhada,  
E ao teu lado, *eu* te guiarei rumo ao érebo.

A presente Tese tem por objeto de investigação os consagrados conceitos românticos *Doppelgänger* e *Doppeltgänger*, cunhados por Jean Paul Friedrich Richter (1763-1825) na obra *Siebenkäs*<sup>1</sup>, de 1796, traduzidos por duplo, por aqueles que veem a si mesmos, por réplica, duplicata de si mesmos, sócias, gêmeos, “andante, aquele que vaga, ambulante” e, literalmente, “aquele que caminha ao lado, companheiro de estrada” (BRAVO, 2000, p. 261), e afirmar que eles podem ser edificados como *topoi*, *koinoi topoi* (“lugares-comuns”) paradigmáticos para se analisar tanto as obras literárias *Siebenkäs* e *O duplo*<sup>2</sup>, quanto a ironia romântica, o gênero satírico, *der Witz*, o risível, o humor, a paródia – visto que ambos os autores se apropriam desses recursos literários para suas produções – e, concomitantemente, as ações das personagens principais: *der Armenadvokat* (“o advogado dos pobres”) Firmian Stanislaus Siebenkäs e *sein Freund* (“seu amigo”) Hoseas Heinrich Leibgeber por um lado, e Iákov Pietróvitch Goliádkin “Sênior” (em russo: Яков Петрович Голядкин) e o seu outro “companheiro” Iákov Pietróvitch Goliádkin Segundo (em russo: Яков Петрович Голядкин Второй: Iákov

<sup>1</sup> Título original também conhecido como *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel* (*Peças de flores, frutos e espinhos ou matrimônio, morte e núpcias do advogado dos pobres F. St. Siebenkäs na vila do Império Kuhschnappel*). Optou-se por apontar os títulos das obras no original e, paralelamente, em notas ou ao longo do texto as traduções das edições brasileiras ou, quando não publicadas, em traduções livres.

<sup>2</sup> Título original: Двойник (*Dvoinik*). Tem-se como subtítulo Петербургская поэма (*Pietierbúrgskaia poema*, “Poema petersburguense”). Evidencia-se ainda que o termo *Dvoinik* tem relação com o número ordinal двойка (*dvóika*: “dois”) e два (*dvá*, “dois”) e, igualmente, com o adjetivo двойной (*dvóinoi*: “duplo, dobrado, duplicado”) (STARETS; VOINOVA, 1989, p. 124).

Pietróvitch Goliádkin Vtoroi), na novela de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski (1821-1881), *O duplo*, por outro. Conforme relata Fleming,

em uma das mais estranhas reviravoltas do destino na história literária, Jean Paul inventa dois termos em *Siebenkäs*: ‘Doppelgänger’ e ‘Doppeltgänger’. O termo que Jean Paul utiliza para descrever Siebenkäs e Leibgeber é ‘Doppeltgänger’, que ele define em uma nota de rodapé: ‘So heißen Leute, die sich selber sehen’ (‘Assim se chamam as pessoas que veem a si mesmas’) (2, p. 67). Anteriormente, em *Siebenkäs*, o neologismo ‘Doppelgänger’ também aparece pela primeira vez e significa algo bastante diferente. Em uma descrição acerca do banquete de matrimônio, no primeiro capítulo, a comida é tão deliciosa e abundante que ‘não apenas um prato (*Gang*) foi servido, mas sim um segundo, um *Doppelgänger* (‘nicht bloß ein Gang aufgetragen wurde, sondern ein zweiter, ein *Doppelgänger*’ – [...]) (2, p. 42). ‘Gang’, em alemão, tem múltiplos significados, oscilando desde uma ‘caminhada’ para o ‘curso’ de uma refeição. De acordo com Jean Paul, quando as pessoas ‘veem a si mesmas’, quando uma ‘vai duas vezes’, uma delas é ‘Doppeltgänger’. Quando se tem uma refeição com duas entradas, da qual a segunda não vem em segundo lugar, mas juntamente com a primeira, esta é uma ‘Doppelgänger’ (FLEMING, 2006, p. 127)<sup>3</sup>.

*Der Gang* representa no contexto supracitado o prato de entrada, *als erster Gang* (“como o primeiro prato servido”), ou seja, a primeira refeição entre a sopa e a sobremesa.

O duplo, a réplica, o sócia ou a duplicação de um outro, que está sempre lado a lado, nesses sentidos, é usado para designar aquelas personagens que veem a si mesmas, especularmente, como se dispusessem de um outro de “si mesmo” – *So heißen Leute, die sich selber sehen* (“Assim se chamam as pessoas que veem a si mesmas”) – caminhando na mesma estrada, lado a lado, em processo dialógico. Portanto, para essa empresa, tanto a obra de Jean Paul Friedrich Richter<sup>4</sup> quanto a novela *O duplo* de Fiódor Dostoiévski são os *Corpora* desta pesquisa, cujo fim é comparar e efetivar um paralelismo sobre o tema supracitado.

O critério comumente aceito por aqueles que têm como objeto de pesquisa o duplo, seja ele imagético ou especular, fantástico ou psicológico, e, por extensão, o desdobramento do eu, é a utilização do neologismo *Doppelgänger*. Todavia, para manter-se fiel à criação de Jean Paul e ratificar o seu conceito original como as “pessoas

---

<sup>3</sup> Salvo outra indicação, todas as traduções são de minha autoria. Trata-se de tradução instrumental para o Português com o auxílio de dicionários, sites e demais transladações de outros tradutores indicados nas referências bibliográficas. Em relação à obra de Dostoiévski, amplas traduções, inclusive a do original por Paulo Bezerra, são conhecidas. Em relação às obras de Jean Paul, desconhecem-se quaisquer versões para a língua portuguesa. Por essa razão, empreendimento difícil para o autor desta Tese. Em alguns fragmentos, destacam-se, em nota, o contexto e a argumentação da citação na língua original.

<sup>4</sup> A título de padronização, não se acrescenta o hífen entre os nomes “Jean” e “Paul” pelo seguinte motivo: nas traduções, notas e comentários de pesquisadores de Jean Paul, na sua grande maioria, não se emprega o sinal gráfico.

que veem a si mesmas”, utiliza-se o *Doppeltgänger*, em que o acréscimo do “t” (grafia arcaica) corrobora o adjetivo russo двойной (*dvóinoi*: “duplo, dobrado, duplicado”) (STARETS; VOINOVA, 1989, p. 124). Distinguem-se assim o adjetivo *doppelt-* e o substantivo *das Doppelte*. Trata-se de um jogo linguístico em que o *Witz* se consagra mediante o conceito: *So heißen Leute, die sich selber sehen*. Por fim, quando se lê *Doppeltgänger* no decurso da Tese, o leitor deve ter em mente o conceito e associá-lo ao *Doppeltgänger* de uso corrente, não obstante significar “algo bastante diferente” (cf. citação de Fleming, p. 10).

Vale ressaltar que a relação entre os conceitos *Doppelgänger* e *Doppeltgänger* se torna um modo paródico de Jean Paul para lidar com os jogos linguísticos, pois o “nicht bloß *ein* Gang aufgetragen wurde, sondern ein zweiter, ein *Doppelgänger*” sugere, igualmente, a figura do glutão (picaresco) que come duplamente. Eis um jogo entre o conceito e o parodiar: o “comer” e a comida.

A escolha do termo *topoi*, inserido no título desta Tese, para afirmar que os vocábulos *Doppelgänger* e *Doppeltgänger* são “lugares-comuns” da argumentação teórica sobre as obras dos autores alemão e russo, parte das leituras das obras *Τοπικά* (*Topiká*), de Aristóteles (384-322 a.C.), de alguns capítulos da *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique* (*Tratado da argumentação: a nova retórica*, 1958) do filósofo polonês Chaïm Perelman (1912-1984) e Lucie Olbrechts-Tyteca (1889-1987) e da reflexão histórico-filológica de Ernst Robert Curtius (1886-1956), em *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (*Literatura europeia e idade média latina*, 1979).

O filósofo estagirita, em seu tratado, busca um método para investigar os procedimentos argumentativos e dialógicos a partir de seu objeto de pesquisa: o raciocínio dialético, ou seja, Aristóteles almeja encontrar

(...) um método de investigação graças ao qual possamos raciocinar, partindo de opiniões geralmente aceitas, sobre qualquer problema que nos seja proposto, e sejamos também capazes, quando replicamos a um argumento, de evitar dizer alguma coisa que nos cause embaraço (ARISTÓTELES, 1973, 100a 18-20, p. 11).

O raciocínio é um argumento ou uma proposição em que, após certas coisas dentre outras coisas diferentes, provém dedutiva e necessariamente das anteriores. Para que haja um raciocínio dialético, deve-se haver procedimentos argumentativos dialógicos a partir de opiniões ou temas universalmente aceitos, os próprios *topoi*, ou seja, opiniões ou temas universalmente admitidos ou por todos os homens, ou pela

maioria deles ou pelos filósofos (cf. ARISTÓTELES, 1973, 100a-100b, p. 11). “Com efeito, os argumentos partem de ‘proposições’, enquanto os temas sobre os quais versam os raciocínios são problemas” (ARISTÓTELES, 1973, 101b 15-20, p. 13). Conseqüentemente, os *topoi* são procedimentos paradigmáticos em que se discutem determinados temas ou assuntos, os quais se caracterizam, além de outros atributos, principalmente pela definição e propriedade. “A definição significa a essência de uma coisa. (...) Uma ‘propriedade’ é um predicado que não indica a essência de uma coisa e, todavia, pertence exclusivamente a ela e dela se predica de maneira conversível” (ARISTÓTELES, 1973, 102a 5-25, p. 13s). Os conceitos de *Doppelgänger* e *Doppeltgänger* como duplo, sócia, por aqueles que veem a si mesmos, por réplica, por aquele que caminha ao lado etc., tornam-se definições e predicados conceituais que se adequam, etimológica e essencialmente, aos seus vocábulos.

Aristóteles, no “Livro II”, distingue os lugares-comuns dos lugares-específicos. Estes dizem respeito a uma ciência particular ou a um gênero de oralidade bem definido. Consoante Perelman, “Aristóteles estuda, nos *Tópicos*, toda espécie de lugares que podem servir de premissas para os silogismos dialéticos e retóricos” (PERELMAN, 2005, p. 95). Portanto, os *topoi* se caracterizam por meio de suas universalidades, as quais os tornam utilizáveis em todos os processos dialógicos.

Ao reler a obra aristotélica, Chaïm Perelman acrescenta, principalmente, os termos “adesão”, auditórios universal e particular, valores, hierarquias, lugares de quantidade e de qualidade para associá-los aos *topoi*. Contudo, ao anunciar a adesão do auditório quanto aos argumentos que aí suscitam, podem-se relacioná-los com outros e recorrer às premissas de ordem ainda mais geral. Nesses âmbitos, os lugares de quantidade e qualidade são analisados em vista de que “alguma coisa é melhor que a outra por razões quantitativas” (PERELMAN, 2005, p. 97)<sup>5</sup> e de que alguma coisa é melhor que a outra por razões virtuosas ou morais.

Na análise acerca do sistema da retórica na Antiguidade, juntamente com a relação entre os discursos, a argumentação, a intenção do orador, os temas ideológicos apropriados da descrição, neste caso os próprios *topoi*, e diversos outros assuntos, Curtius remonta a uma tradição de análise filológica acerca do *topos*. Diz ele:

Chamam-se em grego κοινὸι τόποι, em latim *loci communes*, em alemão antigo *Gemeinörter*. Assim ainda os chamam Lessing e Kant. A exemplo do inglês *commonplace*, foi formado em 1770, o “Gemeinplatz”. Não podemos

<sup>5</sup> Perelman utiliza o exemplo do panfleto para valorá-lo quantitativamente ao jornal.

empregar a palavra, porque perdeu o sabor original. Conservamos por isso o grego *topos*. Explicando: um *topos* muito difundido é a “incapacidade de satisfazer as exigências do assunto”; um *topos* do discurso laudatório: “louvor dos antepassados e de seus feitos”. Na Antiguidade, colecionaram-se esses *topoi*. A teoria dos *topoi* – a tópica – tornou-se objeto de trabalhos especiais (CURTIUS, 1979, p. 72).

Justifica-se, portanto, essa breve análise do porquê dos *topoi* ou *koinoi topoi* como “lugares-comuns” para se asseverar que os termos criados por Jean Paul são tópicos desta Tese e do processo dialético, pois, conforme Aristóteles, a maioria dos problemas dialéticos são denominados teses.

Diante desses argumentos, segue-se a seguinte questão: qual a relevância para a atualidade das duas obras aqui pesquisadas? A relevância se concentra na estratégia que ambos os autores utilizam para apresentar, literariamente, suas críticas sociais, não obstante os contextos sociopolíticos alemão e russo se distinguiem quando das construções literárias de *Siebenkäs* e *O duplo*, ou seja, a relevância se concentra na estratégia do *Doppeltgänger*, do duplo, do sócia, da duplicação especular e, por extensão, do desdobramento do eu.

A obra de Jean Paul se situa nos conturbados anos da Revolução Francesa e nos reflexos resultantes da industrialização e do modo de produção capitalista dominante na Europa, principalmente na Inglaterra. A transformação de alguns países europeus, entre os séculos XVIII e XIX, é proporcionada pela inauguração da técnica industrial a partir do princípio do “progresso”, porém, os desdobramentos dos ideais revolucionários e deste “progresso” culminam nas crises sociais, econômicas e políticas de seu tempo. Acrescente-se a isso os séculos XX e XXI, em que o progresso técnico-instrumental e o avanço das informações virtuais, por intermédio dos vários dispositivos eletrônicos e tecnológicos, resultaram e ainda resultam na fragmentação dos sujeitos e no desdobramento de suas próprias personalidades – elementos característicos próprios do *Doppeltgänger* –, desestruturando-os a partir da velocidade acelerada das diversas informações a serem absorvidas e apreendidas por eles.

A obra de Dostoiévski se concentra nos reflexos que as revoluções Francesa e Industrial e, principalmente, as Guerras Napoleônicas (1812-1848) suscitam na Rússia. Por mais que o ambiente social se modifica, positiva ou negativamente na Inglaterra e França, devido às crescentes participações políticas frente às dicotomias de classes sociais, à crítica filosófico-iluminista, ao crescente processo de urbanização, ao avanço dos centros industriais das fábricas que se intensifica cada vez mais e transforma a “paisagem” social, à capitalização e à modernização do ambiente rural que incitam as

evasões de milhares de famílias agrárias para os centros urbanos etc., a Rússia de 1846 ainda vive sob o regime policial do *Tsar*<sup>6</sup>, ou seja, a aristocracia e o campesinato, juntamente com a servidão, as instituições corporativas artesanais e comerciais e as repartições públicas, ainda se subjugam ao regime de Nikolai I (1796-1855). Esses conflitos políticos, filosóficos e econômicos repercutem em todo solo russo. Portanto, Jean Paul e Dostoiévski, cada qual com as suas respectivas criações literárias, utilizam os neologismos *Doppelgänger* e *Doppeltgänger* para realizar suas críticas sobre os desdobramentos político, econômico e social engendrados pelos movimentos precedentes.

Tem-se por objetivos na presente Tese examinar os vocábulos *Doppelgänger* e *Doppeltgänger*, igualmente o “duplo” e o “desdobramento”, e edificá-los como conceitos basilares para a análise das obras supracitadas. A partir do entendimento desses conceitos, ratificar que os termos criados por Richter são jogos linguísticos e enfatizar que a fusão dos substantivos *das Doppel* e *das Doppelte* (“duplo, réplica, dobro”) com *Gang*, *Gänger* (“aquele que vaga junto”, “andante”, “prato”, “curso” de uma refeição) representa a imitação de todas as condutas e ações das personagens principais. Por fim, compreender a ironia romântica, *der Witz*, a sátira, o humor e a paródia, de modo que se tornam materiais para os procedimentos investigativos.

Esta pesquisa se concentra no período histórico entre o final do século XVIII até a década de 1840, ou seja, no período em que se delineia o *Frühromantik* e o *Spätromantik*, entre o Primeiro romantismo alemão e o tardio<sup>7</sup>. Eis porque *Siebenkäs*, uma das obras mais bizarras de Jean Paul e *O duplo* se tornam os *Corpora* para a construção desta Tese, já que seus protagonistas são emblemáticos no interior da série de personagens de larga repercussão na literatura. *Siebenkäs*, o advogado dos pobres “Sete queijos”, representa o tipo ideal do poeta escritor que enfrenta “a grande luta da alma para ascender a uma vida superior e ideal” (LEE, 1864, p. 231). Goliádkin representa a série de personagens da burocracia pública que se insurge contra a realidade social, porém, apenas através de seu dialogismo interior. “O aspecto burocrático é a face externa de uma estrutura cuja face interna é a alucinação do duplo.

<sup>6</sup> Царь: associa-se a *Cæsar* (“César”), à *Kaiser*.

<sup>7</sup> Destaca-se, além das diversas obras acerca do Romantismo, os livros de Manfred Frank (1945-), *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism* (2004) e Frederick C. Beiser (1949-), *The Romantic Imperative: The concept of Early German Romanticism*. Principalmente Beiser, este aponta as três fases do Romantismo: a) o *Frühromantik*; b) o *Hochromantik* (*Middle* ou *High Romanticism*) e c) o *Spätromantik* (*Late Romanticism*).

(...) O fenômeno alucinatório constitui o acabamento e a síntese de todos os desdobramentos subjetivos e objetivos” (GIRARD, 2011a, p. 53ss). Ressalta-se que o *Doppeltgänger* de Goliádkin é uma alucinação, não obstante o “original” vê-lo em ação, cuja apreensão é ser substituído por ele.

Conforme uma interpretação sociológica, Goliádkin,

(...) o triste herói de Dostoiévski não seria senão um parafuso da imensa máquina burocrática, um número dentre os outros. Ele pode, sem que ninguém o perceba, ser substituído por seu duplo. Essa criatura alienada, incapaz de afirmar sua identidade, está condenada a perecer no reino da papelada. Eis uma constante bem banal! (BOURMEYSTER, 1995, p. 122).

Conforme uma interpretação psicológica, as desventuras do senhor Goliádkin se associam com o caso de desdobramento patológico do eu. Um dos motivos deste desdobramento é, exatamente, a injunção imposta pela imensa máquina burocrática das repartições públicas.

O *Doppeltgänger* de Siebenkäs é uma pessoa real, um verdadeiro *Zwilling* (“gêmeo”), Leibgeber (literalmente, “aquele que doa seu corpo”), cuja existência coaduna com a do próprio protagonista, compartilhando e coparticipando da dissimulada morte do esposo de Lenette.

Após expor os argumentos introdutórios relacionados tanto aos temas quanto aos objetivos desta pesquisa, especificam-se os procedimentos adotados para a organização e a construção desta Tese. Sua estrutura observa o seguinte roteiro.

Os primeiro e segundo capítulos, denominados respectivamente *O processo de formação e a trajetória literária de Jean Paul Friedrich Richter* e *O processo de formação e a trajetória literária de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski*, ambos subdivididos em cinco tópicos, versam sobre os procedimentos que proporcionam a aquisição tanto da formação intelectual quanto da literária de ambos os autores. Discorrem-se acerca da vida, das obras e, principalmente, dos momentos históricos em que os escritores se situam. Estes ambientes históricos, ao longo de seus desenvolvimentos sociais, são determinantes para a trajetória dos autores alemão e russo.

Desconhecido e praticamente apartado do universo literário brasileiro, principalmente na atualidade, a apresentação de Jean Paul é imprescindível para a composição desta Tese, assim como a de Dostoiévski, em menor exposição. Por essa razão, as obras biográficas dos e sobre os escritores alemão e russo são fundamentais para a construção desses capítulos. Ademais, as referências primárias são cotejadas,

concomitantemente, com aquelas pesquisas biográficas e, ao longo da exposição, citações são destacadas. Por fim, na medida em que se tecem os capítulos, engendram-se alguns dados comparativos, visto que os processos de formação entre Jean Paul e Dostoiévski, em alguns pontos, são similares.

O terceiro capítulo, denominado *O eu e seu duplo ou o duplo e seu eu? Vínculos recíprocos*, subdividido em três tópicos, estabelece um paralelismo entre as duas obras e pesquisa sobre os jogos linguísticos, os termos associados ao *Doppelgänger* e ao *Doppeltgänger*, seus correlatos e respectivos conceitos: *das Doppel* e *das Doppelte*; *gehen* (“ir a pé, andar, marchar, caminhar”) e os participios presente e perfeito *gehend* e *gegangen*, *kommen und gehen* (“ir e vir”), *hingehen* (“ir, passar, correr”), *hergehen* (“seguir, ir atrás de, acompanhar, ir ao lado de”), *vorangehen* (“ir para adiante, por diante”) e *der Gang* (“passo, maneira de andar, caminho, marcha, prato”) etc. Todavia, antes de aprofundar na pesquisa desses correlatos, o tópico 3.1, intitulado *O tema do Doppelgänger/Doppeltgänger ao longo da narrativa e história literárias*, versa sobre a temática do duplo ao longo das criações de diversos pensadores e autores desde a Antiguidade.

O quarto capítulo, intitulado *Da natureza da ironia e do risível*, subdividido em seis tópicos, analisa a ironia romântica e o próprio contexto do Romantismo, juntamente com os termos que aí se inserem: o risível, o *Witz*, o humor, a paródia e, principalmente, a sátira. Ressalta-se que a personagem de Jean Paul, o advogado dos pobres Firmian Stanislaus Siebenkäs, devido à sua ação judicial contra seu tutor, Heimlicher von Blaise, sobre a restituição da herança pecuniária, compõe uma sátira chamada *Auswahl aus des Teufels Papieren, nebst einem nöthigen Aviso vom Juden Mendel* (*Antologia dos papéis do diabo, justamente com um Aviso necessário do judeu Mendel*). De fato, esta obra vem à luz em 1789<sup>8</sup>, ano da Revolução, e publicada neste mesmo ano pelo próprio Jean

---

<sup>8</sup> Reitera-se que Jean Paul, em agosto deste mesmo ano, esboça o texto que mais tarde insere em *Siebenkäs* como *Erstes Blumenstück* (“A primeira peça de flores”), supracitado no “Sumário”, *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei* (*Discurso do Cristo morto do alto do edifício do mundo, que nenhum Deus existe*). Contudo, antes de finalizá-lo com este título, no esboço anterior de julho de 1790, Jean Paul introduz a figura de Shakespeare ao invés de Cristo em *Des toten Shakespear’s Klage... daß kein Gott ist* (*A lamentação de Shakespeare morto, que nenhum Deus é*). A imagem de Shakespeare representa a imagem idealizada de um “deus da dramaturgia”, em que as criações artística e cósmica obedecem ao mesmo ritmo. “Shakespeare é o protótipo de gênio, livre de toda a regra, com o qual se realiza”. O poeta inglês é substituído por Cristo na redação final da *Rede des toten Christus* e a ausência de Deus se torna infinitamente mais atroz, como proclama o próprio Salvador. “Em 3 de agosto de 1789, Jean Paul escreve em uma folha do diário o primeiro esboço do que, anos mais tarde, se converterá em *Discurso do Cristo morto*. A origem, presumivelmente, é um sonho do próprio escritor, o qual – como ele dirá em uma carta do dia 5 de julho de 1790 – levará para o papel as suas imagens, afligido de tremor e horror. Esse esboço utiliza já o mesmo componente expositivo que depois se adotará

Paul. Portanto, cinco anos após a trama do romance *Siebenkäs*, que ocorre entre os anos 1784-87. Assim como a primeira obra de Richter, a *Grönländische Prozesse, oder Satirische Skissen (Processos groenlandeses ou esboços satíricos, 1783-84)*<sup>9</sup>, a *Auswahl aus des Teufels Papieren* são coleções satíricas, chistosas e sentimentais no estilo do anglo-irlandês Jonathan Swift (1667-17450) e do alemão Christian Ludwig Liscow (1701-1760). Segundo Eliza Buckminster, os “*Processos groenlandeses* eram uma coleção de esboços satíricos e morais acerca da vida, sob os títulos de ‘Literatura’, ‘Teologia’, ‘Orgulho familiar’, ‘Mulheres e janotas’. Desses últimos, nesse momento, o autor saberia pouco” (LEE, 1864, p. 146).

Cotejando com o início da criação literária de Dostoiévski antes de readquirir efetivamente sua notoriedade universal, ou seja, com a publicação de Преступление и Наказание (*Prestupliênîe i Nakazânie, Crime e castigo*, 1866), o autor moscovita publica em 1846, Господин Прохарчин (*Gospodín Prokhártchin, O senhor Prokhártchin*) e, em 1859, Дядюшкин сон (*Diadiúchkin son, O sonho do titio*). Ambas são narrativas críticas satíricas.

O primeiro conto é uma descrição da fisiologia do avarento. A avareza se torna uma saída e um falso apaziguamento do homem que se vê perseguido pelo terror da miséria e da mendicância. Trata-se de um conto do tipo puro do avarento, o senhor Siemiôn Ivanovitch Prokhártchin, misantropo desdenhoso de mente desordenada, e de fundo social (cf. DOSTOIÉVSKI, 1963, vol. 1, *Obras completas*)<sup>10</sup>.

O segundo é uma descrição paródica de *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau, parfumer, chevalier de la Legion d’Honneur, adjoint au maire du deuxième arrondissement de Paris (História da grandeza e da decadência de César Birotteau, perfumista, cavalheiro da Legião da Honra, vice-prefeito do segundo distrito de Paris, 1837)* de Honoré de Balzac (1799-1850) e satírica da sociedade mesquinha de uma aldeia provinciana denominada Mordássov, em que a intriga, os mexericos, as invejas, as bisbilhotices, a maledicência, a alcoviteirice, a difamação etc. imperam em todas as camadas sociais. Trata-se, portanto, das artimanhas da velha Maria Alieksándrovna Moskaliova, a senhora mais importante e a maior mexeriqueira e

---

em todas as sucessivas versões: um modelo que poderíamos definir como pré-dica ao contrário” (FABRIS in RICHTER, 2005, p. 6).

<sup>9</sup> Sob o pseudônimo de J. P. F. Hasus, Jean Paul a publica em Berlim. Curiosamente, se tirarmos o “u” de Hasus, torna-se *ódio* em alemão.

<sup>10</sup> *Prokhártchin* representa a relação entre o dinheiro, a avareza e a alimentação. Про (*Prô*, “sobre, acerca de”). Харчи (*Khartchí*, “comestíveis, alimentos, provisões de boca”).

intriguista de Mordássov, casada com Afanássi Matviêievitch, para casar sua filha única, Zinaída Afanássievna, com um velho magnata, ex-anacoreta, o Príncipe K..., o protagonista principal (cf. DOSTOIÉVSKI, 1963, vol. 1, *Obras completas*). A obra é escrita à época em que Dostoiévski se encontra em Semipalátinski, cumprindo a pena que lhe é comutada em serviços militares.

As obras *Siebenkäs* e *O duplo*, por sinal, com acentuados teores autobiográficos, abordam desde os desdobramentos do eu, a duplicidade das personagens, os solilóquios e diálogos entre os protagonistas centrais até as contingências entre os ambientes sociais público e privado. Por exemplo, as contingentes relações desgastantes entre Siebenkäs e sua esposa Lenette e, juntamente, com a farsa de sua morte, e o dialogismo interior de Goliádkin contra seus “inimigos” para se firmar socialmente. O protagonista de Dostoiévski é um ambicioso funcionário de uma repartição pública de modesto salário que vive com seu criado Pietrúchka. É um senhor inconstante e obsessivo pela mania de perseguição por parte de seus supostos “inimigos” que, pretensamente, o caluniam devido a uma antiga intriga com certa alemã Karolina Ivanovna, dona de uma pequena taberna.

Constam nos “Anexos” as duas “Peças florais” inseridas em *Siebenkäs*, ou seja, a *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei* e o *Der Traum im Traum (O sonho no sonho)*.

Em 8 de junho de 1796, Jean Paul envia o último volume de *Siebenkäs* ao editor Matzdorff e segue, no dia seguinte, a Weimar, convidado por sua fervorosa admiradora Charlotte von Kalb. Na segunda versão da obra, de 1818, amplamente reelaborada pelo próprio Jean Paul, não apenas do ponto de vista estilístico, mas, também, do ponto de vista estrutural e linguístico, alguns conteúdos e capítulos da primeira edição são deslocados de seu lugar original, principalmente a *Rede des toten Christus* e a *Der Traum im Traum* supracitados. Estes dois escritos são transferidos, nessa edição, para o final do oitavo capítulo. Acerca do *Discurso*, trata-se tanto da vaidade de todas as coisas terrestres e do entrelaçamento dessa questão com a assertiva da inexistência de Deus, em que o ateísmo proporciona os aniquilamentos de todo o universo espiritual e da imortalidade da alma, quanto da crítica aos doutores acadêmicos e com o sonho. Diz Richter: “Ninguém está tão só no universo quanto um negador de Deus – ele se aflige com um coração órfão, o qual perdeu o Pai maior, (...)” (RICHTER, 1963, I, p. 446s)<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> No original: „Niemand ist im All so sehr allein als ein Gottesleugner – er trauert mit einem verwaiseten Herzen, das den größten Vater verloren, (...)“. Em outra interpretação, implica-se em “estar enlutado”.

Na análise de René Noël Girard (1923-2015), o Cristo de Jean Paul é o Cristo romântico, arquétipo da criação poética, órfão, isolado dos homens e principalmente de seu Pai, em perpétua agonia, quase uma representação teatral. Ele difere do Cristo sublime e ideal, dissociado simbolicamente da carne e do espírito. Analogamente, ele difere do Príncipe Liév Nikoláievitch Míchkin, protagonista de Dostoiévski em *Идиот* (*Idiôt, O idiota*, 1869), que representa a figura bondosa e idealizante de Cristo (cf. GIRARD, 2011, p, 73s). *O sonho no sonho* trata do sonho de Richter em outro mundo, sublime e eterno, sob a porta colorida do Éden, em que a Santa Virgem descansa com seu filho. Concomitantemente, o sonho se torna a expressão ambivalente do ambivalente desdobramento do eu. O sonho se torna elemento motivador tanto para o desenvolvimento do processo narrativo de Jean Paul quanto para o vínculo recíproco entre o eu e o duplo. Igualmente, o próprio Dostoiévski diz que seu protagonista, o senhor Iákov Pietróvitch Goliádkin, parece viver em sonho. Após o primeiro encontro com seu *Doppeltgänger*, a realidade passa-lhe a desdobrar. Ele tem a impressão de que vive duas vezes, visto que as coisas que lhe sucedem desdobram-se imagetivamente em sonho ou realidade.

Finalmente, as considerações finais se destinam a uma retomada sucinta das principais ponderações empreendidas na Tese como um todo.

Procura-se, com o presente estudo, reiterar a importância dos textos literários alemão e russo, textos que rompem com as formas literárias tradicionais e se tornam determinantes para a compreensão das teorias da modernidade. De fato, textos determinantes para a própria configuração da cultura moderna e atual. A literatura alemã dos séculos XVIII e XIX e a russa do século XIX representam um marco para a literatura ocidental, transformando-se em referências obrigatórias para aqueles que se voltam para os mundos social e cultural da modernidade. Dessas literaturas, as obras de Jean Paul e Dostoiévski são documentos literários fundamentais. A de Richter, vislumbrando futuros caminhos para a atualidade e a de Dostoiévski se solidificando cada vez mais. Otto Kaus, citado por Mikhail Bakhtin (1895-1975), destaca ainda a influência do escritor russo para a configuração de nosso mundo atual:

A poderosa influência de Dostoiévski em nossa época e tudo o que há de vago e definido nessa influência encontra a sua explicação e a sua única justificação na peculiaridade fundamental da sua natureza: Dostoiévski é o bardo mais decidido, coerente e implacável do homem da era capitalista. Sua obra não é um canto fúnebre, mas uma canção de berço do nosso mundo atual, gerado pelo bafejo de fogo do capitalismo (KAUS *apud* BAKHTIN, 1997, p. 19).

Já Otto Maria Carpeaux (1900-1978) exalta Dostoiévski ao dizer que, se o autor russo não for o maior escritor dos séculos XIX e XX, é, então, o mais “poderoso” (CARPEAUX *apud* SCHNAIDERMAN, 1983, p. 21).

Ao longo da composição da Tese, o método apropriado é a leitura das literaturas subsidiárias referentes a cada escritor para o empreendimento hermenêutico entre elas e as demais referências bibliográficas. A apresentação dos autores pesquisados se determina por ordem alfabética de sobrenome, indiferente dos anos da publicação ou da edição das obras.

Acerca das traduções, utilizam-se os dicionários e os *sites* mencionados nas referências bibliográficas para auxiliar no entendimento diacrônico como um todo. O principal obstáculo ao se analisar as obras de Jean Paul é a ausência tanto de um *Corpus* sistemático quanto de tradutores deste autor em língua nacional. A solução? Deve-se aprender o alemão, visto que não há, sequer, nada em português. Esse projeto de tradução suscita agudas dificuldades devido ao grande número de jogos de palavras, neologismos, parônimos, expressões de duplo sentidos etc. Além dessas complexidades, o próprio Jean Paul, no prefácio da segunda edição, assevera que a remoção crítica dos S genitivos nas expressões inteiras ou completas, enriquece sua obra<sup>12</sup>, o que gera novos obstáculos interpretativos. Igualmente, em seu “prefácio da segunda edição”, Jean Paul assevera que diversas pessoas comprariam e leriam a sua *Siebenkäs* e, ao comprá-las e lê-las, que a estudem e a julguem minuciosamente<sup>13</sup>. Por fim, Thomas Carlyle (1795-1881), na *Edinburgh Review*, terceiro trimestre de 1827, afirma acerca do desconhecimento sobre Jean Paul e da dificuldade em traduzi-lo.

Exceto pelo nome, Jean Paul Friedrich Richter é pouco conhecido fora da Alemanha. (...): todas as formas, perplexo e extraordinário em seu modo de escrever que, para traduzi-lo, está próximo do impossível; e ainda, um dicionário de suas obras foi efetivamente, em parte, publicado para o uso dos leitores alemães! (CARLYLE, 1847, vol. II, p. 8).

Além da obra no original, utilizam-se as traduções em inglês e francês – esta em condição bilíngue – conforme evidenciadas nas referências. Há uma tradução em

---

<sup>12</sup> No original: „Bereichert hat sich weiter die neue Ausgabe durch die kritische Ausleerung von allen Genitiv-End-S in den Samm- oder Gesamtwörtern“ (“Enriqueceu-se amplamente a nova edição mediante a remoção crítica de todos os fins genitivos S nas palavras inteiras ou compostas”) (RICHTER, 1986, p. 453).

<sup>13</sup> No original: „Man wird sie wohl kaufen und lesen, aber nicht lange studieren und ausführlich genug beurteilen“ (“Pessoas provavelmente a comprarão e a lerão. Porém, [elas] não a estudarão por muito tempo e não a julgarão bastante minuciosamente”) (RICHTER, 1986, p. 453). Esse “prefácio da segunda edição” não consta na tradução francesa de Pierre Jalabert. Além de suprimi-lo, Jalabert suprime o seguinte e diversas outras partes, fragmentos, parágrafos e notas ao longo de sua tradução.

espanhol, *Siebenkäs: Bodegón de flores, frutas y espinas; o vida conyugal, muerte y nuevas nupcias del abogado de pobres F. St. Siebenkäs en la Villa del Imperio de Kuhschnappel*<sup>14</sup>. Conserva-se, ao cotejar com as traduções francesa e inglesa, ao máximo o original alemão. Recorre-se das demais traduções para que o teor correto do original se mantenha, respeitando as intenções expressas do original acerca do tratamento em que os autores oferecem às suas personagens.

Acerca d’*O duplo* de Dostoiévski, há a tradução direta do russo para o português pelo ensaísta e tradutor Paulo Bezerra (1940-) e pela editora Companhia Aguilar. Todavia, a obra original *Двойник: Петербургская поэма (Dvojník: Pietierbúrgskaia poema)*, contida nas *Obras reunidas* de 1956, é analisada e citada conforme o procedimento e o progresso da construção da Tese.

---

<sup>14</sup> Importante ressaltar que na tradução de *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* para *Bodegón de flores, frutas y espinas*, o termo espanhol *bodegón*, gênero das artes plásticas, principalmente da pintura barroca, representa a “natureza morta” e cenas cotidianas e populares. Por essa razão, Richter forja os termos do título por analogia a outras palavras, ao obter empréstimos do vocabulário da pintura. Nos dois primeiros capítulos, *Hochzeittag nach dem Respittage – die beiden Ebenbilder – Schlüssel-Quintette in zwei Gängen – Tischreden – sechs Arme und Hände* (“Dia de núpcias após o dia de descanso – As duas imagens precisamente – Pratos-*Quintette* em dois percursos – Conversas à mesa – Seis braços e mãos”) e *Hausscherze – Besuchfahren – der Zeitungartikel – verliebte Zänkerei samt einigen Injurien – antipathetische Dinte an der Wand – Freundschaft der Satiriker – Regierung der Reichsstadt Kuhschnappel* (“Brincadeiras domésticas – Visitas – O artigo de jornal – Discussões apaixonadas com algumas injúrias – Tinta antipatética na parede – Amizade dos satíricos – Governo da cidade imperial *Kuhschnappel*”), Jean Paul descreve a intimidade do casamento de *Siebenkäs* e *Lenette*, o banquete como o *décor* da festividade (com flores, frutos e espinhos) e a permuta dos nomes das “duas imagens”.

## CAPÍTULO 1 – O processo de formação e a trajetória literária de Jean Paul Friedrich Richter

Eu já devorei vossos pequenos livros que me deram fome por outros... Vós vedes quão bulímico eu sou.

Jean Paul Friedrich Richter (1763-1825)

### 1.1. Da Infância: os primeiros anos de aprendizado

No ano de 1763, aproximadamente na mesma época da “Paz de Hubertusburg”<sup>15</sup>, o primogênito Johann Paul nasce aos 21 de março, em Wunsiedel, Fichtelgebirge, Baviera, sendo o mais velho de quatro irmãos, embora outras três irmãs falecerem após o parto. Em sua autobiografia<sup>16</sup>, Jean Paul menciona que o que o laureia é que seu nascimento e a primavera ocorrem simultaneamente. Esse incidente de seu nascimento primaveril gera toda uma significação poética ulterior, “(...) e isso, durante toda a sua vida, foi um manancial de deleite que lançou uma luz romântica sobre todo o seu ser” (RICHTER *apud* LEE, 1864, p. 10)<sup>17</sup>. Diz ele sobre Wunsiedel, a agradável cidadezinha de, aproximadamente, três mil habitantes.

Antigamente, Wunsiedel era a sexta cidade nos designados seis distritos, pelo menos pelo patriotismo e zelo unidos em defesa de nosso país e direitos. Em suma, era um sexto dia de criação e a fidelidade, o amor e a força alemães continuaram por muito tempo. Disponho-me por ter nascido em *ti*, pequena cidade da alta montanha, cujos ápices nos observam abaixo como as cabeças de águias. Teu trono montanhoso é embelezado pelos passos que conduzem a ti, e tuas fontes de saúde oferecem, ao homem enfermo, forças para ascender o amplo trono acima dele para lançar seu olhar ao longo das cidades distantes e das planícies da montanha. Eu estou feliz por ter nascido em *ti*, pequena, porém boa cidade de minhas afeições (RICHTER *apud* LEE, 1864, p. 19s).

Acerca de Fichtelgebirge, a grande região montanhosa denominada “Montanha dos Pinhos”, localizada no centro da Alemanha, no reino da Baviera, também exerce grande fascinação no autor alemão. Ele a denomina “Ilha da Montanha” devido ao isolamento na qual ela subsiste, embora circundada por montanhas, com ar melancólico

<sup>15</sup> Tratado de paz instituído, pactuado e firmado entre Áustria, Prússia e Saxônia aos 15 de fevereiro de 1763, no palácio de Hubertusburg, em Wernsdorf, marcando o fim da Guerra de Sete Anos: principal e significativo conflito do século XVIII. Wernsdorf se localiza no Estado da Saxônia e situa-se entre Leipzig e Dresden. A aliança entre os países mencionados certifica que a Silésia, região histórica a noroeste da Europa, que abarca toda Polônia e boas partes da Alemanha e República Tcheca, passa a ser território da Prússia, convertendo-se em potência europeia sob o reinado de Friedrich II, o Grande.

<sup>16</sup> *Selberlebensbeschreibung (Descrição da própria vida, 1818-19, Fragmentos)*. Texto editado pelo amigo Christian Otto em 1826 (cf. <https://wortwuchs.net/lebenslauf/jean-paul/>). Cf., também, *Wahrheit aus Jean Pauls Leben (Verdade da vida de Jean Paul)*, elaborada por seu sobrinho, biógrafo e historiador Richard Otto Spazier (cf. LEE, 1864, p. vii-viii).

<sup>17</sup> É o próprio Jean Paul narrando sobre si mesmo. Até à infância, ele se expressa na terceira pessoa.

e sombrio, e dividida por planaltos. Nessas regiões, a elevação da “Ilha da Montanha” se sujeita às primaveras tardias, aos verões extremamente frios e ao rigoroso inverno que encobre de neve perpétua os cumes da montanha. Em suas palavras:

Fichtelgebirge, não obstante suas peculiaridades maravilhosas, é uma parte desconhecida e não visitada da Alemanha. Para uma grande parte tanto do culto quanto do mundo ignorante, esse nome é dificilmente conhecido. Os trens de carruagens de viagens, na estrada de Munique e Nuremberg à Saxônia, atravessam o sopé da montanha pelo lado ocidental, e os viajantes lançam apenas um olhar precipitado para o cimo verde escuro quando passam. As tropas viajantes da juventude alemã, com seus séquitos e cadernos de esboços, afastam-se de sua fronteira assustados com seu aspecto melancólico (RICHTER *apud* LEE, 1864, p. 1).

O ambiente natural se torna um constante manancial de deleite e reflexão para a criança que, ao cessar os golpes das serras e dos martelos dos lenhadores e o bramido das forjas dos ferreiros, ouvem-se os sons reconfortantes das águas correntes. “De fato, o que produz esse caráter peculiar a essa região são as numerosas fontes que, em todos os lugares, refrescam o solo e compartilham aquele verde vívido para as colinas, cujos cimos são coroados com os mais belos e escuros abetos” (RICHTER *apud* LEE, 1864, p. 3).

Destaca-se que no final de sua vida, já com as vistas bastante debilitadas e próximas à amaurose, Jean Paul Friedrich Richter retorna, após uma curta separação, magnetizado pelo ímã da “Ilha da Montanha”, ao local de seu nascimento. O autor alemão o encontra na pequena e plana cidade de Baireuth<sup>18</sup>, no limite sul da montanha, “em que seus olhos sempre poderiam se voltar para o grande berço dessa infância e onde a sombra dos pinhos poderia cair sobre seu túmulo” (RICHTER *apud* LEE, 1864, p. 8).

---

<sup>18</sup> Preserva-se o “Baireuth” com o “i” latino, ao invés de “Bayreuth”, visto que ao longo da *Siebenkäs*, Jean Paul o utiliza dessa maneira. No final da *Vorrede zur zweiten Auflage* (“Prefácio à segunda edição”), observa-se o seguinte „Baireuth, im Sept. 1817“. No quarto capítulo, ao inserir suas *Nachschrift und Clausula Salutaris* (“Pós-escrito e Clausula Salutaris”), Jean Paul assevera que, há oito dias, encontrava-se em Hof, mas que agora se estabiliza em Baireuth (cf. RICHTER, 1963, I, p. 218). Logo em seguida, ele comenta sobre os „bairreuthischen Generalsuperintendenten“ (“superintendentes gerais de Baireuth”) (RICHTER, 1963, I, p. 218). Próximo ao final do quinto capítulo, ele atenta o leitor: „Der Leser weiß noch aus dem ersten Teile, daß Leibgeber drei Programme aus Baireuth geschickt...“ (“O leitor ainda sabe, desde a primeira parte, que Leibgeber enviou três programas à Baireuth...”) (RICHTER, 1963, I, p. 278). No sétimo capítulo, ele procura acalmar sua esposa quando da notícia da pobreza e da penhora dos móveis. Todavia, ele a repreende em Baireuth: „... und tadelte daher seine Braut in Baireuth vorläufig“ (“... e, por conseguinte, por enquanto, ele censura sua noiva em Baireuth”) (RICHTER, 1963, I, p. 394). E assim por diante.

O pai de Jean Paul, Johann Christian Christopher Richter (1727-1779), *Tertius* e organista em Wunsiedel<sup>19</sup>, é filho de um Reitor do *Gymnasium* de Neustadt, em Culm<sup>20</sup>, também precentor e organista, cuja morte ocorre no mesmo ano do nascimento de Richter – vale dizer que, a exemplo dos ancestrais paterno do autor de *Siebenkäs*, o avô de Dostoiévski, Andriéi Dostoiévski<sup>21</sup>, também ingressa na carreira eclesiástica e torna-se sacerdote ortodoxo em Podólia, Ucrânia.

Diz ele poeticamente sobre a morte do avô.

(...) no dia 06 de agosto, provavelmente por intermédio de uma conexão especial com os poderes superiores, ele foi promovido para uma estação mais importante, do qual o reitorado, a cidade e a própria Culmberg poderiam ter, facilmente, renunciado. E quando ele computava setenta e seis anos, quatro meses e oito dias, ele foi, realmente, promovido para o cargo supracitado no adro de Neustadt (LEE, 1864, p. 13).

No *Gymnasium* de Ratisbon<sup>22</sup>, Johann Christian estuda música, mais precisamente piano e baixo contínuo, não como instrumento, mas como parte de uma composição musical e, posteriormente, torna-se um dos mais notáveis e favoritos compositores de música sacra no principado de Baireuth. Nas noites de Sexta-Feira Santa, o pai deleita os filhos, além das narrativas folclóricas de fantasmas, com a exibição do “poder sagrado da música, cuja sonoridade, mesmo nos dias de hoje, elevam e santificam as almas na Igreja Católica” (LEE, 1864, p. 14). Devido à tradição familiar, seu pai ingressa no curso de teologia tanto em Jena<sup>23</sup> quanto em Erlangen<sup>24</sup> e, futuramente, quando do posto de *Tertius* e organista em Wunsiedel, em 1760, obtém das autoridades o título de *Markgraf*<sup>25</sup>.

A faculdade de sabedoria social o acompanhou através da vida; mesmo quando em seu ofício ele se passava por um pastor muito severo e como era

<sup>19</sup> A autora Eliza Lee (1792-1864) notifica que *Tertius* é mestre/preceptor da terceira classe em um Ginásio. Um Ginásio alemão tinha oito classes. As classes são organizadas conforme a ordem inversa, ou seja, a primeira era ministrada pelo reitor (diretor, prior, superior, pároco, vigário), a segunda pelo *conrector*, a terceira pelo *subrector*, a quarta, a quinta etc (LEE in RICHTER, 1864, p. 11).

<sup>20</sup> O pai de Richter, assim como seu avô, foram párocos. Neustadt am Kulm difere de Neustadt an der Waldnaab. Porém, ambas são cidades localizadas no distrito de Neustadt, Estado de Baviera.

<sup>21</sup> Os ancestrais de Dostoiévski provêm de Dostoiévo: pântanos de Pinsk, região de Minsk, Bielo-Rússia (Lituânia).

<sup>22</sup> Regensburg, cidade independente do Estado da Baviera. Situa-se ao sul de Wunsiedel. As cidades que a circunvizinham são Kelheim, Neumarkt, Straubing-Bogen, Coburg e Schwandorf.

<sup>23</sup> Terceira maior cidade do Estado da Turíngia.

<sup>24</sup> Erlangen é uma das províncias da Baviera, cuja capital é Munique, vizinha de Nürnberg, capital da Franken (Francônia).

<sup>25</sup> *Markgraf* (*Margrave*): literalmente, “conde da comarca”. Título alemão para os chefes civis e militares das províncias fronteiriças.

chamado, no púlpito, de reverendo da Lei. Em sua cidade natal, ele conquistou suas relações devido à sua emocionante pregação e, em Hof, em Vogtland, algo ainda mais importante – uma noiva e, o que era bem mais difícil, os parentes ricos de sua noiva (LEE, 1864, p. 15)<sup>26</sup>.

Portanto, aos 13 de outubro de 1761, casa-se com Sophia Rosina (1743-1797), filha do tecelão Johann Paul Kuhn, de Hof. Quatro anos depois, em agosto, converte-se em pároco, conservador das tradições protestantes, em Joditz, cidade ao norte de Wunsiedel e próximo à Hof e, a partir de janeiro de 1766, assume a responsabilidade pastoral da comunidade de Schwarzenbach an der Saale, no distrito de Neustadt. Aí morre aos 25 de abril de 1779, quando Johann Paul fez seus 16 anos de idade – mesma idade de Dostoiévski quando da morte materna.

O sinistro isolamento de *la vallée de la Saale*, a pobreza, o humor sombrio de um pai castrador, simultaneamente, amado e temido, ser brilhante e generoso que, não obstante seus dons, não pôde forçar uma ordem social implacável; o sentimento de fracasso e a doença o fizeram um austero pastor, oprimindo seus próximos com sua amargura. Para ele, até a idade de doze anos, o pequeno Jean Paul se encontrará frustrado com todos os contatos humanos, reduzidos a estéreis estudos solitários, e torturado, ao anoitecer, com as horríveis histórias de fantasmas (JALABERT in RICHTER, 1963, I, p. 10s).

Não obstante as adversidades e, segundo Carlyle, sua educação ter sido negligenciada, Jean Paul a aperfeiçoa com sua perspicácia intelectual e infatigável leitura. Ela não é das mais suntuosas devido, acima de tudo, à discordância entre o pai e a direção da escola. Consequentemente, o professor de música e organista de Joditz decide educar os filhos por conta própria, em casa, longe do contato com outras crianças e adolescentes, “sem nutrientes preceptoriais”, a não ser recebendo longas listas de palavras para decorá-las. Porém, segundo Henri Blaze de Bury (1813-1888), observam-se os rápidos progressos nos estudos: Jean Paul passa do latim ao grego, do grego ao hebraico, ao inglês e ao francês, garante a memória com fragmentos e palavras selecionadas e se entrega à leitura dos romances, à música e ao piano, ao que ele denomina de sua *Selbstfreilassung* (“libertação de si mesmo”, “libertação autônoma”) (cf. BURY, 1868, p. 256s). Incapaz de comprar livros, Jean Paul solicita empréstimos àqueles os quais ele encontra e transcreve frequentemente os grandes trechos. Esse hábito de transcrição se conserva por toda a vida e exerce grande influência sobre sua maneira de escrever (cf. CARLYLE, 1847, vol. II, p. 9).

Todavia, a elevada espiritualidade paterna influi poeticamente na consciência do filho. O amor apaixonado pela música, que consola o pai na solidão, nas horas

---

<sup>26</sup> Vogtland é uma região fronteira entre a Baviera, Saxônia e Turíngia.

melancólicas e na miséria e o preenche com a santa paz religiosa, excita igualmente a imaginação do adolescente. Essa espiritualidade, o amor pela música, mas a tristeza, as dívidas pendentes, o luto pela vida mísera, humilde e malograda da esposa e dos futuros filhos têm lugar de destaque, portanto, ao longo de toda sua construção literária. Da mesma maneira, a solidão em que é educado, ou seja, a privação da escola da aldeia, das alegrias e prazeres infantis, permeia durante toda a sua vida e toda a sua obra. “Sua exclusão da escola da aldeia e da sociedade de seus iguais era sua mais severa aflição juvenil. Portanto, essa escola da aldeia permaneceu, durante toda a sua vida, na luz rosa da memória” (LEE, 1864, p. 92). Por conseguinte, a privação aumenta e as tormentas atingem a velhice, juntamente com as dores corporais e o inseparável desânimo mental. Este desânimo se espalha por toda a família, e o próprio escritor não escapa.

De fevereiro de 1776 a 1779, Jean Paul empreende estudos de nível intermediário em Hof e Schwarzenbach. A partir de maio de 1781, de teologia em Leipzig, em que adquire, igualmente, certa familiaridade com a temática filosófica.

Inscrito na Universidade de Leipzig, em maio de 1781, Jean Paul não tem por subsídio senão seu *testimonium paupertatis* – o *pasteur* Richter morrera em 1779. Para combater a miséria, ele não encontra, ou melhor, ele não quer encontrar, o lugar de preceptor. Assim, ele se tornará, como ele se apresenta em francês, em uma carta a sua mãe: *M. Richter, homme de lettres à Leipzig*. Desde o início, sua correspondência o mostra atento às loucuras que, por toda parte em sua volta, oferece-se em espetáculo e, da qual, acrescenta ele, somente sua pobreza o preserva. A leitura de Pope e de Zimmermann, o ensinamento de Platner derrotaram, pouco a pouco, a imagem reconfortante que os escritores anteriores propunham do homem. Adotando, alternadamente, Erasmo e Swift como modelos, Richter compõe uma *Éloge de la Sottise* e os *Procès groenlandais*: a primeira obra não encontrou editor; a segunda, publicada em dois volumes por Voss, não teve público (JALABERT in RICHTER, 1963, I, p. 11s).

Assim como a religião exerce influência decisiva nos primeiros anos de aprendizado de Jean Paul, exerce, igualmente, papel fundante na vida de Dostoiévski e, por extensão, nas culturas russa e alemã.

Em relação ao ambiente russo, as narrativas e histórias tradicionais acerca dos santos derivam do espírito peculiar do *Kenoticism*<sup>27</sup>, em que a glorificação do sofrimento passivo, qual o sofrimento de Cristo, humilhado e ofendido, sem resistência, torna-se princípio para a religiosidade.

(...) a admiração do povo russo pelo ‘espírito de ascetismo e renúncia, o amor à pobreza, a ânsia pelo sacrifício de si e pela automortificação’. Impressões como essas, colhidas na infância mais remota na boca de

<sup>27</sup> Crença na *kenosis* de Cristo, ou seja, crença no ato de renúncia de sua natureza divina, quando de sua presença na Terra, em “forma humana”, pela encarnação.

humildes camponeses contadores de histórias, alimentaram a inabalável convicção de Dostoiévski de que a alma do camponês russo estava imbuída do *ethos* cristão do amor e do sacrifício de si (FRANK, 1999a, p. 81).

O ambiente protestante na casa paterna determina a infância de Jean Paul. Além das leituras do Evangelho e as instruções acerca da vida religiosa de Cristo, ele começa a se familiarizar, desde 1776, com as ideias da *Aufklärung* por intermédio de um proeminente professor, pastor protestante e patrono paternal, Erhard Friedrich Vogel (1750-1823), seu *ältesten litterarischen Wohltäter* (“benfeitor literário mais antigo”), proveniente da localidade vizinha de Rehau, próximo à Schwarzenbach an der Saale. Posteriormente, seu ofício pastoral continua em Arzberg, localizada a Leste de Wunsiedel e, finalmente, torna-se decano nessa vila. Sob essa significativa influência preceptorial, Jean Paul se familiariza, igualmente, com Daniel Defoe (1660-1761), principalmente *Robinson Crusoe* (1719), os romances humorísticos do escritor de sátiras Theodor Gottlieb von Hippel (1741-1796), dos ingleses Laurence Sterne (1713-1768), Swift e Young<sup>28</sup>, dos quais traduções chegam a ser conhecidas na Alemanha, *Werther* (1774) de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), uma infinidade de enciclopédias, obras teológicas e filosóficas e, sobretudo, do filósofo e crítico Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) etc. A biblioteca de *Herr Vogel*, diz ele, é “minha academia, e eu posso ouvir em todos os seus livros colegiais, que eu, ainda por cima, consegui *gratis*”<sup>29</sup>. As linhas que se seguem, do próprio Jean Paul, resumem a sua perquirição pela verdade através de Lessing:

Enviei-me, portanto, os *Fragments* de Lessing. Eu espero não incorrer em vosso infortúnio ao continuar a vos solicitar esse livro, que vós persistis em me recusar por motivos os quais eu não coloco em dúvida a sinceridade. Todavia, eu conservo esse dilema irresistível, em minha opinião, em todos os tempos: ou esse livro contém verdades ou esse livro contém erros. No primeiro caso, nada deve me impedir de lê-lo. No segundo, ele não poderia me persuadir senão pela condição de produzir argumentos verdadeiramente fortes e eu, vos pergunto: o que é que eu arrisco, então, ao substituir uma verdade que não se fundamenta, a meu ver, sob nenhuma base sólida, que não existe em mim senão no estado de pré-julgamento, por um erro que me parece mais plausível e mais claro? (RICHTER *apud* BURY, 1868, p. 257).

Ávido dessas leituras, entusiasmado com os temas aí contidos, Jean Paul sai ébrio de exaltação e com o coração pleno de ternura pela humanidade, porém, o que não

<sup>28</sup> Edward Young (1681-1765), poeta e escritor inglês, filho de um pastor. Suas obras incluem poesia, tragédia, ensaio e sátira.

<sup>29</sup> No original: „Ihre Bibliothek ist meine Akademie, und ich darf bei allen ihren Büchern Kollegien hören, die ich obendrein gratis bekomme“ (Disponível em <https://www.literaturportal-bayern.de/themen?task=lpbtheme.default&id=1282>).

o impede, em instantes seguintes, de praguejar contra o mundo que ele denomina, não obstante as belas ilusões das horas precedentes, de uma hipocrisia ridícula e enlouquecedora. Bulímico dessas leituras que lhe abrem caminho para uma nova realidade, Jean Paul expressa positivamente diversas vezes acerca dessas “receitas culinárias desse alimento espiritual”. Ao pastor Vogel, ele exprime: “eu já devorei vossos pequenos livros que me deram fome por outros... Vós vedes quão bulímico eu sou” (RICHTER *apud* MONTANDON, 1984, p. 38).

Outro influente professor participante da vida de Jean Paul é o diácono e, posteriormente, pastor e sucessor de Johann Christian, Johann Samuel Völkel (1748-1795), proveniente de Lindenthal, localizada ao Sul de Baireuth e primogênito do pastor Christoph Adam Völkel. Ele, quando estudante regular em uma escola pública em Schwarzenbach, teve contato com a filosofia, a geografia e com os ideários iluministas ministradas por *Herr Völkel*.

Apartado dos centros políticos-literários da época, Jean Paul se forma de maneira autodidata desde criança e, com a idade de 15 anos, já adquire amplo conhecimento sobre determinados livros que os recolhe nos cadernos monográficos. De fato, até os 12 anos, Richter se encontra frustrado com os contatos humanos – qual a infância de Dostoiévski no Hospital Marínski. Nesse estado de penúria intelectual e sentimental, a criança busca em si mesma aquilo que ela não pode esperar de fora. Ela se distancia da estreiteza de um mundo pueril, com suas insignificâncias e em sua imensa necessidade de ternura, evade-se desse horizonte ilusório e o substitui em sonhos e prazeres. Tal atitude fixa-se e permanece para além do que Jean Paul, em sua autobiografia, denomina de uma *Verziehanstalt*<sup>30</sup>.

E, todavia, ele presta graças à fortuna de ter nascido no país que preserva, a cada gesto humano, um sentido solene e, ao coração inocente, seus tesouros. Em Schwarzenbach, de 1776 a 1779, Jean Paul retoma o caminho da escola; porém, ele não goza senão de uma liberdade: a da leitura. A indiferença paternal o abandona aos mestres dos quais nós citaremos apenas *le chapelain Völkel* e, sobretudo, *le pasteur Vogel*, ambos sacerdotes iluminados, que o iniciam na *philosophie des lumières*. Ele mergulha no estudo com toda a fé de que é capaz, se banha na biblioteca de Vogel, seu primeiro benfeitor literário e começa, no final desse período, os cadernos de extratos semelhantes aos marcos preliminares no longo caminho da verdade. Assim nasce uma *graphomanie* que não tardará a mesclar, em proporções

<sup>30</sup> Trata-se de um jogo de palavras de Richter: o verbo *verziehen* significa “estragar com mimos, distorcer, empenar, dissipar, desaparecer”; *sich verziehen* é “deformar-se, distorcer-se”. O particípio passado do verbo *verzeihen*, “perdoar”, é *verziehen*, “perdoado”. O substantivo feminino *die Anstalt* significa “sanatório, instituição, instituto, asilo”. Portanto, o termo *Verziehanstalt* se relaciona ao ambiente familiar como uma instituição, um sanatório que distorce e estraga com mimos, mas é, posteriormente, perdoável? Em Jean Paul sim.

gigantescas, as reflexões e os ensaios pessoais aos frutos da leitura e que não desmentirá mais. Essa mixórdia pesará bastante sobre a obra futura (JALABERT *in* RICHTER, 1963, I, p. 11).

Nos tópicos seguintes, aponta-se para alguns episódios na vida de Jean Paul. Ademais, são exatamente as circunstâncias episódicas e existenciais que proporcionam o despertar da genialidade de Richter.

## 1.2. Da Juventude: da obscuridade juvenil ao desenvolvimento do estágio literário

Certa vez, eu não amava a língua francesa; agora eu leio livros franceses em vez dos alemães. O humor de Voltaire, a eloquência de Rousseau, o estilo ornamentado de Helvetius e as observações engenhosas de Toussaint, todos me impeliram ao estudo da língua francesa. (...) Eu leio Pope – ele me encanta; assim como Young. Não há, indubitavelmente, nada mais esplêndido em língua inglesa!

Jean Paul Friedrich Richter (1763-1825)

Um trágico acontecimento marca o autor pesquisado na adolescência: o falecimento paterno em Schwarzenbach an der Saale, aos 25 de abril de 1779. No mesmo ano da morte do pai, Jean Paul ingressa no *Gymnasium* de Hof e, em seguida, na Universidade de Leipzig para cursar teologia entre 1781-84, cujo primeiro objetivo é ingressar na carreira sacerdotal, qual o pai. A morte do organista Johann Christian deixa a família com poucos recursos e lhe proporciona, drasticamente, uma grave crise financeira.

Jean Paul perdeu seu pai com a idade de dezoito anos (na verdade, aos 16 anos). O pobre pastor deixava uma família numerosa, e os poucos recursos que ele lhes legara, desapareceram em pouco tempo, devorados, em parte, por processos malogrados. Para escapar da miséria, um de seus filhos se fez soldado, outro recorrera ao suicídio; quanto a Jean Paul, ele já se encontrava decidido a abraçar, de alguma maneira, a profissão precária de escritor. Ele se preparara para receber uma destas instruções sólidas, defendidas no século em que produzia os Heyne, os Wolf e tantos outros príncipes da filologia. Impelido, desde a infância, por um insaciável desejo de saber e, por assim dizer, pela mania de escrever, ele se encontrava, desde o ginásio, portador de doze enormes *in-quarto* de apontamentos e extratos. A pobreza veio interromper os estudos universitários: não se tratava mais de trabalhar para si mesmo, mas de trabalhar para viver. A mais funesta qualidade da fome é não saber aplacá-la (BÜCHNER, DUMONT *in* RICHTER, 1862, I, p. 12s [grifo meu]).

Em Leipzig, com os credores às voltas, ele foge com a ajuda do grande amigo Johann Adam Lorenz von Oerthel (1763-1786) e regressa à Hof, em 1784, à casa da mãe. Blaze de Bury descreve um acontecimento cômico acerca de sua fuga.

A noite surgiu, seu amigo Oerthel o aguardava com sua bagagem (uma carga bem escassa, imagina-se), sobre a estrada principal em que a diligência devia conduzi-lo. Não se tratava senão de se retirar das muralhas: nosso humorista inventou para esse fim um expediente de *Mascarille*. Da última moeda que lhe resta, ele compra uma peruca, enfia-a sob seu chapéu e, assim, ludibria a vigilância com seus argumentos. Como reconhecer Jean Paul, o excêntrico, sob um disfarce que o fazia parecer com todo mundo? (BURY, 1868, p. 267).

A obra *Siebenkäs* é um relato sobre esses momentos de transições em Jean Paul. Ela é, acima de tudo, um romance psicológico e realista, visto que as personalidades das

personagens se revelam no âmbito social minuciosamente delineado. Segundo Jean-Marie Paul,

Jean Paul é hábil em descobrir sentimentos, desejos e fraquezas eternas. Ele é, igualmente, o observador lúcido e implacável dos males e das injustiças de seu tempo. Ele sabe demonstrar como a repetição de pequenas desgraças domésticas e materiais acabam por minar, definitivamente, os grandes sentimentos e as grandes felicidades (PAUL, 1988, p. 84).

O escritor, teólogo e biógrafo Johann Michael Heinrich Döring (1789-1862) informa essa relação e o ambiente doméstico com sua mãe, o qual associa ao ambiente doméstico entre Siebenkäs e Lenette. De fato, a cândida esposa do advogado dos pobres, qual a mãe de Jean Paul, não se eleva acima dos objetos de seu diminuto universo. Seu horizonte humano, estritamente determinado pelas formalidades sociais e religiosas e, principalmente, determinado pelas tarefas domésticas, é totalmente restrito. A construção de Lenette se baseia nos traços de sua mãe, em que se mesclam a insignificância intelectual, a propensão para as lamúrias e tagarelices e à obediência, quase submissa, às regras sociais estabelecidas.

A residência de Jean Paul, em Hof, oferece uma peculiaridade que abarca, simultaneamente, as coisas mais elevadas e as mais simples.

Enquanto sua mãe, que então vivia com ele, perseguia ativamente as suas atividades domésticas, ocupando-se do fogão e da cômoda, Jean Paul estava sentado no canto do mesmo aposento, em uma escrivaninha simples, com pouco ou nenhum livro sobre ele, mas, meramente, com uma ou duas gavetas contendo excertos ou manuscritos. O tinido das operações domésticas não parecia, de modo algum, perturbá-lo, não mais que o arrulhar dos pombos, os quais fluuavam de um lado para o outro no quarto – um lugar, de fato, de tamanho considerável (DÖRING *apud* CARLYLE, 1847, vol. II, p. 9).

Adiciona-se aos estorvos da época, sua excêntrica aparência exterior. Ele rompe com a moda: usa os cabelos raspados quando o costume exige o honroso rabo de cavalo. Sob o pretexto de respirar com mais liberdade, deixa seu colete e suas camisas ao vento, *à la Hamlet*, visto que a gravata pode lhe sufocar ou bloquear as veias do pescoço. De fato, ao confeccionar suas camisas, ordena que o “peito deveria estar aberto” (cf. BURY, 1868, p. 268 e LEE, 1864, p. 152).

O sacerdote e escritor alemão Heribert Marquard Philip Joseph Rau (1813-1876) se expressa da seguinte forma acerca da natureza de Jean Paul.

‘No interior de Richter’, disse o último de seus biógrafos, ‘imperavam dois seres diferentes e, aparentemente, inimigos; mas que no fundo estavam unidos e unidos pela própria vida. O primeiro o convertia taciturno, tímido, modesto, bastante sensível, levado a se consumir nos sentimentos e desejos vagos, na poesia e nas lágrimas. Esse ser o conduzia, nos negócios da vida, inflexível, pesado, sem saber viver e, em certas circunstâncias, ridículo. O

outro, ao contrário, podia ser ardente, irônico, jovial além da medida, pleno de ousadia e de um vigor revelados pela lucidez e pelos golpes de um espírito corrosivo e da sátira a mais mordaz. Seu *humor* não resulta senão da fusão desses dois seres, harmoniosamente reunidos' (BÜCHNER, DUMONT *in* RICHTER, 1862, I, p. 22s).

Albert Béguin (1901-1957) recorda que há um retrato de Jean Paul aos trinta anos à época em que escreve *Hesperus*, porém, indaga sobre sua veracidade: rosto abatido, magro, que ostenta as impressões de sofrimentos recentes.

E quando o encontramos novamente, vinte anos depois, à primeira vista irreconhecível, basta que nos detenhamos um pouco para que seja fácil seguir com o pensamento as metamorfoses que puseram dureza nas suas feições. A cabeça se tornou imensa, os olhos expressam uma infinita ternura e o assombro de outrora está matizado nele de melancolia. Por mais que o abuso da cerveja e do vinho incharam toda a parte inferior do rosto e rodearam seu sorriso com coisas pesadas, a impressão geral segue sendo a de um homem possuído por uma crença espiritual de singular sinceridade e que reflete sobre o mundo visível a irradiação de uma luz interna (BÉGUIN, 1994, p. 194).

Como Jean Paul está presente ao longo dos capítulos de sua obra autobiográfica *Siebenkäs*, com as suas múltiplas facetas, ele refere aos anos passados na “excecrável Hof” como esse covil de maledicências, ganância e hipocrisia, em que, consoante carta à Oerthel, os habitantes são estúpidos o bastante ao ponto de que é uma honra não ser compreendido por eles, mas que isso também é a maior da humilhação se, de fato, o for (cf. JALABERT *in* RICHTER, 1963, I, p. 20s). Todavia, em *Siebenkäs*, igualmente, vislumbra-se o terno coração do protagonista, sua simpatia pelos humildes, seu desprezo pela pobreza, seu “endurecimento estoico” frente aos estorvos, às adversidades e aos instantes de aflição vividos na temível intimidade com a morte. Segundo Jalabert, as personagens Heimlicher von Blaise é um dos burgomestres de Hof, chamado Barnickel, e Rosa von Meyern, um dos proprietários de imóveis em Töpen (cf. JALABERT *in* RICHTER, 1963, I, p. 21).

A extrema pobreza e o prolongamento da instabilidade financeira, juntamente com a morte do grande amigo Oerthel em outubro de 1786, o suicídio do irmão Heinrich em 1789 para amenizar o desespero familiar da miséria, e o desaparecimento de outro grande amigo Johann Bernhard Hermann (1761-1790) em fevereiro de 1790, marcam profundamente sua vida, visto que se torna o período mais infeliz e melancólico de sua existência. Outrora, em setembro de 1781, ele envia uma carta ao Reitor Werner de Schwarzenbach, explicando-se:

‘Sabeis qual pensamento me ocupa e me impele ao trabalho? Minha mãe. Eu lhe devo mitigar a segunda metade de uma vida tão cruelmente sofrida e consolá-la, do mesmo modo que foi, em mim, pela perda que nós acabamos de ter; como, também, eu devo a meus irmãos para contribuir com suas

felicidades. Não fossem essas considerações, eu vos juro, meus estudos teriam uma direção totalmente diferente. Eu não trabalharia senão com o que mais me aprazaria; senão nas coisas as quais eu sentiria verdadeiras forças e jamais consentiria em admitir um emprego' (RICHTER *apud* BURY, 1868, p. 261s).

Johann Adam Lorenz von Oerthel, primogênito de um rico comerciante e arrendador de diversas propriedades na vizinhança de Hof, é o primeiro amigo confidencial de Jean Paul. Após deixar os negócios, *Herr* Oerthel se muda para Töpen e constrói, para o filho, uma pequena casa de jardim em Hof. Esse retiro, localizado na curva de um braço do rio Saale<sup>31</sup> e rodeado de imponentes árvores, termina com um belo lago. “Encantador deveria ter sido para os jovens amigos, após suas tarefas escolares terminarem, vaguear aqui ao luar, e com o cravo ou cantando, ou ouvindo a música na vizinhança (para toda a Alemanha é música) ter passado suas horas confidenciais” (LEE, 1864, p. 111). Nesse ambiente idílico entre os jardins e os prados dos arredores, os amigos se reúnem à noite para ler novos romances,

(...) em que se apaixonavam, à luz do luar, por Werther ou Siegwart. Dores fictícias que preludiam as verdadeiras dores! Em breve, esse nobre jovem, sobre o qual repousavam tantas esperanças, se inclinou tristemente, esgotado, igualmente, pelos estudos. Ao retornar da universidade, um mal sem esperança o atormentou, e Jean Paul viu ir embora, dia a dia, horas após horas, esse delicado jovem que se agarrava a ele como uma hera ao carvalho e que terminou por recolher o último suspiro nesse mesmo aposento em que ambos tinham chorado tanto sobre os infortúnios românticos (BURY, 1868, p. 259).

A outra amizade com Johann Bernhard Hermann se inicia no *Gymnasium* de Hof e se fortalece em 1781, conforme correspondências em 1782. Filho de um pobre fabricante de ferramentas e tecelão, Hermann se torna aprendiz de mecânico. Seu comparecimento tardio, todas as manhãs na escola, é corroborado e consentido pelos professores, visto que o trabalho de tricotagem nas lãs de carneiro antecede os preparativos escolares.

A natureza generosa de Paul o conduziu a ser o amigo e ajudante de um mais indigente que ele e a lhe oferecer não apenas a sua assistência pessoal, mas o manuseio de todos os seus livros e manuscritos. Porém, Paul deve ter sido irresistivelmente atraído por um personagem qual Hermann, que tinha o poder de se elevar acima das circunstâncias desalentadoras de sua vida e de dedicar, a si mesmo, a elevar as atividades; e a influência de Hermann sobre a moralidade e espiritualidade de Paul era muito maior, pois sua presente devoção à filosofia e às ciências naturais coincidiu com a inclinação do gênio de Hermann (LEE, 1864, p. 110s).

---

<sup>31</sup> Afluente do rio Elba, que nasce na Baviera, percorre várias cidades da Alemanha, inclusive Hof, Schwarzenbach an der Saale, Joditz, Jena etc.

Ele, primeiramente, ingressa no curso de teologia em Leipzig, mas, em seguida, transfere-se para o curso de medicina em Erlangen e Göttingen<sup>32</sup>. Chega a compor duas obras científicas: *Über die Anzahl der Elemente* (*Sobre o número de elementos*, de 1786) e *Über Feuer, Licht und Wärme* (*Sobre fogo, luz e calor*, de 1787). Devido aos infortúnios da vida, às tormentas da doença e da miséria, o talento de Hermann para as ciências não progride por falta de meios e patrocínios, ocasionando-lhe seu definhamento. Jean Paul presencia a queda deste amigo para o abismo do desespero, da aflição e da agonia. A silhueta de Leibgeber é a mais bela homenagem que Jean Paul lhe dedica. Ele realiza a promessa que faz ao grande amigo, em algum dia do ano de 1788, de introduzir todo o seu caráter em algum romance. “Eu sou o diabo se eu, alguma vez, não plantar todo teu caráter em um romance”<sup>33</sup>, escreve o autor de *Siebenkäs* ao amigo de infância.

Nele, Richter encontra um duplo genial, temerário e trágico, que lhe fornece o grande sopro do humor universal. Por sua parte, ele representa, como Siebenkäs nessa ‘aliança principesca de duas almas’, atada em 1785, o equilíbrio, a indulgência, a afeição ao seu modesto ambiente. Em sua miséria comum, em suas exortações mútuas a desafiar as mesquinhas da vida, essa amizade segue um rumo heroico (JALABERT *in* RICHTER, 1963, I, p. 21).

Todavia, para se educar, o jovem Jean Paul se dedica cada vez mais aos estudos da literatura e, entre 1787-1794, torna-se *ein Private-Tutor* (“Preceptor particular”) e *ein Schoolmaster* (“Mestre-escola”), em Töpen, na residência paterna de von Oerthel, cidade do distrito de Hof, de jovens moças para, posteriormente, regressar em junho de 1789 a Hof e empreender a continuação do exercício docente em Schwarzenbach, em março de 1790 até 1794. Ele observa os progressos de seus alunos e faz uma coletânea de suas “boas palavras” e, ao reler o poeta e tradutor alemão Christoph Martin Wieland (1733-1813) – Jean Paul troca algumas cartas consigo<sup>34</sup> –, esboça seu primeiro romance à imagem deste “grande homem”.

Em 1793, Jean Paul publica *Die unsichtbare Loge oder die Mumie: eine Biographie* (*A loja invisível ou a múmia: uma biografia*). Esta novela, cujos escritos são entregues ao escritor, editor e ensaísta do *Sturm und Drang*, Karl Philip Moritz (1756-

<sup>32</sup> Göttingen se localiza no Estado da Baixa Saxônia e a noroeste de Wunsiedel.

<sup>33</sup> No original: „Ich bin des Teufels, wenn ich nicht einmal deinen ganzen Charakter in einen Roman pflanze“ (Disponível em <https://www.literaturportal-bayern.de/themen?task=lpbtheme.default&id=1282>).

<sup>34</sup> No “Anexo” desta Tese encontra-se um pequeno relato entre Jean Paul e Wieland inserido no capítulo “Jean-Paul Richter: sa vie littéraire – ses œuvres”, da obra de Henri Blaze de Bury, *Les écrivains modernes de l’Allemagne*.

1793), falecido no mesmo ano, tem algumas referências ao acontecimento da tarde de 15 de novembro de 1790.

O incidente deste dia de novembro é predeterminante para toda a gênese literária de Jean Paul. Aos 27 anos, ele narra em seu *Diário íntimo* do ano de 1818 o estabelecimento do laço entre sonho e experiência vivida: a experiência da consciência do eu. O jovem Jean Paul se encontra na soleira de sua casa, olhando à esquerda para os troncos de lenha empilhados, quando, subitamente, o céu lhe envia a seguinte ideia: *eu sou um eu*. O seu eu vê a si mesmo e para todo o sempre. “Eu nunca esquecerei daquilo que eu nunca relatei para o ser humano: a experiência interior do nascimento da autoconsciência, da qual eu lembro bem do tempo e do lugar. Eu permaneci em pé, uma tarde, quando era um jovem muito novo, na porta da casa e olhei para os troncos de lenha empilhados à esquerda, quando, imediatamente, aquela consciência interior que *eu sou um eu* veio como um relâmpago do céu e subsistiu desde então. Então, era a minha consciência existente de si mesma, e para sempre. Decepções de memória são, aqui, dificilmente imagináveis; pois nenhuma ocorrência exterior poderia se misturar com uma consciência tão oculta no sagrado santuário do homem, cuja novidade, por si só, ofereceu permanência às circunstâncias diárias que a acompanhavam” (LEE, 1864, p. 36). Vários biógrafos e intérpretes de diversas épocas relatam esse acontecimento de sua vida, principalmente Henri Blaze de Bury e Thomas Carlyle.

É na *Die unsichtbare Loge* que Jean Paul revela pela primeira vez ao público o prenome do filósofo iluminista Jean Jacques Rousseau (1712-1778), motivado por sua admiração e respeito. Em carta de 29 de junho de 1797, o *Sturm-und-Drang*<sup>35</sup> Johann Gottfried von Herder (1744- 1803) se dirige a ele como *Sankt Johannes und Paulus*, exortando-o. “A vivacidade de Jean Paul, seu humor, seu espírito e coração juvenis, encantaram Herder, que lhe recomendava por toda parte” (BURY, 1868, p. 294). Porém, outros em Weimar, pretendem modificá-lo, para defini-lo *Saint Jean Paul* de dupla face (cf. JALABERT in RICHTER, 1963, I, p. 7).

Entre 1795-1798, aparece *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal: eine Art Idylle* (*Vida do divertido professorzinho Maria Wutz em Auenthal*:

---

<sup>35</sup> *Sturm und Drang* (Tempestade e ímpeto) foi um movimento romântico alemão. Atribui-se ao período de 1760 a 1780 a época desta mobilização literária. Nas assertivas de Safranski, este “movimento animava-se por uma reação ao racionalismo que o Iluminismo do século XVIII postulava. Os autores desse movimento defendiam uma poesia mística, selvagem, espontânea, quase primitiva, valorizando especialmente o efeito da emoção, imediato e poderoso, posto acima da razão” (SAFRANSKI, 2010, p. 15).

*uma espécie de idílio*), em que Jean Paul elabora uma paródia de *Wilhelm Meister Lehrjahre* (1795), de Goethe. Segundo o próprio Jean Paul, ele não conhece situação mais depressiva que a dos professores de escola, na medida em que a educação superior os torna, cada vez mais, mais sensíveis à pobreza e às limitações de suas próprias vidas. Todas essas fatalidades contribuem para o agravamento de um estado de ânimo marcado pelo mal-estar, pelo estado depressivo, pelos abusos do álcool, do tabaco e do café e a toda a classe de estimulantes para provocar sua genialidade e imaginação, e por um crescente desespero, apenas equilibrado pela criação de excertos satíricos, esboços irônicos e, sobretudo, pela música para a aquisição da infinitude poética.

Os testemunhos de Spazier e Varnhagen von Ens concordam nesse ponto: Jean Paul “se sentava ao piano, improvisava com toda a liberdade, abandonava-se inteiramente às impressões do momento e anotava, ao mesmo tempo, suas imagens segundo uma direção pré-concebida, é verdade, mas com tanta liberdade que, muitas vezes, essa direção se transformava”. Parece que essa direção é exata e é fácil imaginar Jean Paul impondo uma significação geral, um pensamento central para o fluxo das imagens, cujo livre nascimento repetia quando, posteriormente, se inspirava dentro do ambiente criado pela música (BÉGUIN, 1994, p. 231).

Tanto a música popular, ou seja, *das Volkslied* (“a canção popular”) quanto à contemplação da natureza, são instrumentos propriamente relacionados ao Romantismo.

No início de 1789, evidenciam-se os sintomas de uma hipocondria diagnosticada, à distância, pelo amigo Hermann. Concomitantemente, uma nova amizade, segura e lúcida, oferece-lhe na pessoa de Georg Christian Otto (1763-1828), filho de um rigoroso e severo pastor protestante de Hof, em que lhe confere, consoante uma solene carta de 15 de julho de 1790, seu “público”, seu “leitor” e seu “crítico”.

A amizade com o íntegro, sério, dedicado e simpático Otto se inicia em 1785. A nobre faculdade intelectual e a destreza de sua mente o capacitam para a análise crítica de algumas de suas obras. Enviado à Universidade de Leipzig e Erlangen para cursar direito, retorna após a morte de seu pai e ocupa a mesma casa com sua mãe e as irmãs em Hof.

Ele foi destinado para o ministério, pois, ‘os livros teológicos estavam todos prontos para ele conforme os estudos do pai’; porém, seu gosto o levou a se dedicar à ciência geral e, como as circunstâncias da família eram fáceis, ele foi capaz de seguir sua inclinação. Em todos os outros aspectos, as circunstâncias dos dois amigos eram similares e serviram para tricotar os laços da amizade mais próxima (LEE, 1864, p. 172).

Sob o pseudônimo “Georgius”, *Herr Otto* publica alguns artigos sobre temas jurídicos, históricos e na esfera econômica, quando de seu ofício em cargos públicos.

Após a publicação de *Maria Wutz*, Jean Paul lança sua obra-prima: *Hesperus oder 45 Hundposttage, eine Lebensbeschreibung* (*Hesperus ou 45 dias de correios caninos, uma biografia*), primeiro êxito literário desde *Die Leiden des jungen Werther* (*Os sofrimentos do jovem Werther*), de Goethe. Tanto Herder quanto Wieland e o escritor Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719-1803) expressam seus entusiasmos diante da composição e do enredo dessa obra. A publicação de *Hesperus*, em 1795, assegura-lhe de imediato a sua glória. Importantes correspondências lhe são destinadas: alguns correspondentes chegam a visitá-lo em sua humilde residência. Nesse ano, em 16 de setembro, escreve a Otto, essa “biografia” a caminho.

Aos 5 de outubro, enquanto os três primeiros capítulos são concluídos, ele escreve, sempre a Otto: ‘o plano se mantém, é apenas uma lástima que eu não possa pô-lo à mostra senão em vinte páginas, e não em trinta. As cenas, as melhores e as mais recentes, repousam, ainda, em meu cérebro. Não te ofusques com os nomes engraçados: o que está escrito permanecerá doravante. Se o público alemão fosse mais britânico e mais anglicizado (quanto aos seus ouvidos), sairia uma obra bem diferente e mais singular’. Em 8 de outubro, os primeiros capítulos são enviados à Matzdorff. Em 9 de novembro, o primeiro volume com o prefácio está terminado, assim como as *Blumenstücke* e a *Fruchstück*. Jean Paul pode oferecer exemplares em fevereiro do ano seguinte (JALABERT in RICHTER, 1963, I, p. 18).

Como supracitado, seus primeiros escritos são sátiras chistosas e sentimentais no estilo dos escritores anglo-irlandês Swift e alemão Liscow. Portanto, em 1783-84, Jean Paul publica a *Grönländische Prozesse*. Em relação a Dostoiévski, seus primeiros escritos são fragmentos de poesias, dois dramas não publicados baseados em *Maria Stuart* de Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805) e *Borís Godunóv* de Alieksandr Púchkin (1799-1837), as traduções de *Eugénie Grandet* (1833) de Balzac e das obras completas de Schiller, e os rascunhos para o primeiro romance: *Бедные люди* (*Biédnie liúdi, Pobre gente*, 1846)<sup>36</sup>.

As matrizes literárias para a construção de *Siebenkäs* são obscuras. Todavia, segundo seu próprio método, Jean Paul reúne em grossos volumes, seus escritos e rascunhos de outrora. Porém, Jalabert indica que o ponto de partida para a criação do advogado dos pobres e suas “aventuras” é a falsa morte do herói baseada na narrativa, de 1790, intitulada *Meine lebendige Begrabung, eine Frage die blos vergnügen und nicht nützen sol* (*Meu enterro vivo, uma questão que deve apenas divertir e não ser útil*),

---

<sup>36</sup> Observa-se a seguinte nota das “Correspondências”. “Desde 1840, os irmãos tinham um projeto de traduzir e publicar as obras completas de Schiller. Nos anos posteriores, Mikhail publicaria ainda uma tradução de ‘Dom Carlos’, feita também com o auxílio do irmão” (FRIZER in DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 28, nota 54).

com a distinção de que o próprio Jean Paul é o protagonista principal e que cai em estado cataléptico. A falsa morte é substituída pela morte aparente. Concomitantemente, o tema do matrimônio infeliz e do *Doppeltgänger*, previsto a partir da narrativa satírica e chistosa, antes mesmo da narrativa *Meine lebendige Begrabung*, ganha importância e profundidade psicológicas. A partir de então, associam-se dois elementos heterogêneos: um burlesco e outro sério, em que o hiato, simultaneamente moral e estético, choca muitos críticos e leitores (cf. JALABERT in RICHTER, 1963, I, p. 19s).

Conforme a apresentação deste tópico, observa-se tanto a evolução intelectual de Jean Paul quanto as composições literárias e as próprias condutas, ora frente as adversidades e aos estorvos sociais, ora ao otimismo de suas respectivas produções.

### 1.3. Da Maturidade I: os anos de aprendizados crítico e literário

Já não sabia quem era eu. Já não tinha pensamentos humanos. Eu não estava triste nem contente. O mundo havia desaparecido no vazio. Eu estava só. Algo obscuro e informe (porém, eu não sei o que era. Talvez, *era eu mesmo quem assim me aparecia*) me impulsionava a perscrutar, com o olhar, o horizonte: (...). Finalmente, a aparição me mostrava, dentre essas coisas com aspectos de sonhos, uma forma que tinha esse mesmo aspecto de sonho, e que me disse: ‘*És tu*’. *Pensava em meu eu, e começava a estremecer de pavor...*

Jean Paul Friedrich Richter (1763-1825)

Para diversos leitores e críticos de distintas nacionalidades, Jean Paul Friedrich Richter sempre lhes parece como o mais alemão dos alemães e Fiódor Dostoiévski o mais russo dos russos. Tanto o escritor nascido em Wunsiedel quanto o nascido em Moscou, mesmo em suas terras natais, passam da obscuridade juvenil para a genialidade literária, ou seja, passam por um processo de genialidades únicas que caminham das incertezas e brumas juvenis para o auge dos estágios literários. A genialidade é inata no gênio, dom natural do espírito que transcende a normalidade do senso-comum. Ela não é aprendida ou adquirida, mas aperfeiçoada com esmero e primor, para que o gênio criativo transcenda a si mesmo, almejando os mais altos cumes da criação poética. É no Romantismo que a *Geniezeit* (“Época do gênio”) se justifica através da criação inata do poeta consoante às regras naturais em oposição às formas e sistemas corroboradamente convencionais da sociedade.

Para Herder, o poeta deveria ser um segundo Prometeu, criador de deuses imortais e homens mortais, criador e destruidor. O gênio é mais do que homem, pois seu ânimo enlevado deixa transparecer nas ações seus traços sobre-humanos e desumanos. Assim como o jovem Goethe e Hamann, Herder se atém ao aspecto da força natural do gênio. A força suprema da natureza atua em seres excepcionais (geniais); por isso, o gênio é defensor das ‘regras da natureza’ e se opõe às formas, sistemas e regras convencionais da sociedade (ARALDI, 2017, p. 11s).

Somente ele é o único responsável por suas criações e pelas próprias consequências que elas lhe ocasionam. Nas linhas do linguista e historiador de arte neerlandês Johannes Andreas Jolles (1874-1946), o gênio reúne

a imaginação criadora e a força original que dá forma às coisas, de tal maneira e a tal ponto que a palavra ‘criador’, só por si e em seu mais profundo sentido, é a única capaz de designar adequadamente o labor de gênio. A elaboração dos produtos da intenção criadora exige, sem dúvida, reflexão, planificação, adestramento; mas a condição básica é uma perfeita disposição mental. A obra adquire significado pelo ato do gênio, assim como o universo adquire sentido pelo ato de seu criador (JOLLES, 1976, p. 14s).

O termo *das Genie*, também traduzido por espírito, remete à faculdade do intelecto relacionada à criatividade e à inventividade artísticas. Segundo Jean Paul, na *Vorschule der Ästhetik (Curso primário de Estética ou Propedêutica de Estética, 1804)*,

(o) gênio se distingue, justamente, pelo fato de ver a natureza mais rica e mais integral, assim como o homem (se distingue) dos brutos meio cegos e meio surdos. Com cada gênio, uma nova natureza nos será criada, enquanto que a antiga lhe revelará novamente. Todas as representações poéticas, as quais são admiradas uma época após a outra, caracterizam-se pelas novas individualidade e concepção sensoriais (RICHTER, 1996, *I. Programm*, §2 [grifo meu])<sup>37</sup>.

Na criação engenhosa do gênio artístico não há regra pré-definida, há liberdade e inventividade em se expressar.

O gênio ou engenhosidade sempre foi referido a uma capacidade técnica principalmente intelectual, mesmo que ligada à esfera emocional do sentimento ou da fantasia. A partir do século XVIII, porém, o conceito de gênio passa a se identificar com uma espécie de revelação dos aspectos irracionais ou superracionais pertencentes ao mundo da natureza. A natureza sobrenatural do gênio também foi confirmada por Hamann, que o emprega com o conceito de *Urkraft*, a força original, que passa a se identificar com aquela criatividade natural capaz de aludir, quase como se fosse uma manifestação oculta, ao máximo caráter próprio a Deus (STORACE, s/d, p. 123).

A faculdade do gênio artístico é o que caracteriza a arte moderna, segundo Jean Paul. Diz ele que no gênio,

todas as faculdades florescem repentinamente; e a fantasia não é, aí, a flor, mas a deusa das flores, a qual organiza, juntamente, os cálices empoeirados das flores para as novas misturas; por assim dizer, o vigor pleno das faculdades. As existências dessa harmonia e desse harmonista desejam e garantem as duas grandes manifestações do gênio (RICHTER, 1996, *III. Programm*, §11)<sup>38</sup>.

A faculdade do gênio é o equilíbrio entre *mimesis* (“imitação”) e *Einbildungskraft* (“imaginação”), entre *mimesis* (“imitação”) e a *Phantasie* (“fantasia”), ou seja, a “bela imitação”, própria da poesia romântica, “destinada a imitar a natureza, fazendo uma cópia mais rica que o modelo, onde esse algo mais é precisamente o

<sup>37</sup> No original: „Das Genie unterscheidet sich eben dadurch daß es die Natur reicher und vollständiger sieht, so wie der Mensch vom halbblinden und halbtuben Tiere; mit jedem Genie wird uns eine neue Natur erschaffen, indem es die alte weiter enthüllet. Alle dichterische Darstellungen, welche eine Zeit nach der andern bewundert, zeichnen sich durch neue sinnliche Individualität und Auffassung aus“.

<sup>38</sup> No original: „Im Genius stehen alle Kräfte auf einmal in Blüte; und die Phantasie ist darin nicht die Blume, sondern die Blumengöttin, welche die zusammenstäubenden Blumenkelche für neue Mischungen ordnet, gleichsam die Kraft voll Kräfte. Das Dasein dieser Harmonie und dieser Harmonistin begehren und verbürgen zwei große Erscheinungen des Genius“. O termo „alle Kräfte“ significa “todas as forças, todo o vigor”.

produto do gênio, isso cria uma nova natureza, mas sem a pretensão absurda de desconsiderar *in toto* qualquer modelo inicial” (STORACE, s/d, p. 129).

O *Sturm-und-Drang* Herder, como mencionado, louva, já nas primaveras literárias, Jean Paul. Em relação a Dostoiévski, o famoso crítico Vissarion Bielínski (1811-1848) apresenta ao público o poder das ideias de Dostoiévski e a importância de sua primeira obra para o realismo e a originalidade evidente de seus protagonistas, trama e cenas, porém, com *O duplo*, a crítica se distingue.

É completamente verdadeiro que *O duplo* combinou o realismo gogoliano com a fantasia hoffmanniana, mas se a história não foi inteiramente sucedida é porque, primeiro, seu autor estava experimentando, pela primeira vez, essa extraordinária combinação de elementos e, segundo, porque o vasto plano do trabalho ultrapassou a técnica do autor, bem como o lugar atribuído às suas exposições (PASSAGE, 1954, p. 3).

O seguinte excerto de Charles Passage, sobre um estudo de Dostoiévski, adequa-se em toda a sua dimensão às características de Jean Paul.

Críticos de todas as nações, de um modo geral, aceitaram essa tradição *sui generis* como um fato e procederam a dedicar sua atenção a uma multiplicidade de facetas da personalidade do homem e da produção: a sua vida melodramática, as suas filosofias política e social, a sua mensagem religiosa, a sua “epilepsia”, a sua “esquizofrenia” e muito mais. Na leitura através da longa lista de estudos e biografias, pode-se facilmente chegar à conclusão de que esse autor nasceu com a sua mensagem pronta em sua cabeça e com os equipamentos terrestres necessários: apenas caneta e papel para defini-la. Gênio ele era, e sua originalidade desde o início era surpreendente. Porém, a filosofia e a psicologia estavam subordinadas à literatura em sua carreira. Primeiramente, ele era um escritor, um homem cujos negócios era contar uma história. E contar histórias é uma arte que deve ser aprendida de algum lugar (PASSAGE, 1954, p. 1).

Aos 33 anos, Jean Paul publica *Siebenkäs*, Dostoiévski aos 25. No entanto, não obstante a diferença das idades quando das publicações, em Dostoiévski já se observa o amadurecimento literário. O realismo fantástico gogoliano, as fantasias românticas dos anos 1830, à maneira dos famosos contos de Hoffmann<sup>39</sup>, as menções a Jean Jacques Rousseau, Goethe, Schiller, Honoré de Balzac, Victor Hugo (1802-1885), Charles

<sup>39</sup> N’*O duplo*, a cena do baile de aniversário de Klara Olsúfiévna é quase idêntica à de Nathanael ao dançar com o autômato Olympia, a boneca criada pelo professor de Física, Herr Spalanzani, em *O homem da areia* (1817). A protagonista de Hoffmann, da mesma obra, chama-se Clara, namorada de Nathanael. Há, igualmente, possíveis referências às obras *O elixir do diabo*, *As aventuras da noite de São Silvestre* e *Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* (*Reflexões do gato Murr acompanhadas com uma fragmentada biografia do compositor Johannes Kreisler em folhas dispersas de rascunho*, 1819-20). Ressalta-se ainda que E. T. A. Hoffmann teve como referência a narrativa de Jean Paul. Nas *Kunstmärchen* (“contos de fadas de arte”), fundados na criação artística, evidenciam-se ressonâncias com a obra de Jean Paul. Exemplifica-se com a obra *Klein Zaches genannt Zinnober* (*O pequeno Zacarias chamado Cinábrio*, 1819). O autor de Königsberg contribui e dialoga com as *Volksmärchen* (“contos de fadas populares”), fundados na tradição oral.

Dickens (1812-1870), dentre outros, intercalam-se em todos os seus trabalhos literários de 1845 a 1849. Segue-se uma de suas “correspondências”: “(...) aquilo que a maioria chama quase fantástico e excepcional às vezes constitui para mim a própria essência do real” (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 16). Em meados dos anos 1830, o autor russo descobre Hoffmann que, consoante Karin Volobuef, na “Introdução” de *O pequeno Zacarias chamado Cinábrio*, “é o escritor romântico de maior repercussão internacional (...), sendo mesmo considerado o inventor da crítica musical moderna” (VOLOBUEF in HOFFMANN, 2009, p. 10). Não se apreciam apenas seus contos, mas seu autor, prudentemente considerado um pensador filosófico. Púchkin cai sob seu feitiço e o próprio Bielínski, contudo, eleva-o e elogia sua grandeza. Todavia, entre os anos 1846-47, o gênero fantástico e a tradição da narrativa do *Doppelgängerei* se desgastam e novas perspectivas “realistas” se iniciam.

Após o falecimento da mãe em 1797, no ano seguinte Jean Paul passa a residir em Weimar. Aí frequenta o círculo de Herder, por quem tem sincera apreciação, como amigo de Charlotte von Kalb. Contudo, Richter nunca se aproxima de Goethe e Schiller, que consideram suas obras “repugnantes”. Em correspondência a Goethe entre os anos 1794-1807, Schiller relata o seguinte.

Eu vi Jean Paul, escrevia de Jena Schiller a Goethe, eu o achei um índio iroquês, como um homem que cairia da lua. No fundo, bom diabo e o mais excelente coração do mundo, porém, levado para todas as coisas para não ver nada pelo órgão em que cada um se serve para ver (BURY, 1868, p. 289).

Porém, Jean Paul adquire considerável notoriedade ante a sociedade em geral, o que proporciona a consagração de sua técnica narrativa. Suas obras, com seus tons humorísticos e satíricos, com a presença do *Witz* e da ironia, tendem para o realismo. As buscas equilibradas entre o idealismo sentimental e a descrição realista da sociedade burguesa se tornam, no caso de *Siebenkäs*, o *leitmotiv* para a construção de seus trabalhos.

A genialidade de Jean Paul é bastante fluida e mobilíssima para ser apreendida em um só golpe. Sua criação e o caminho para a construção de sua escrita são bastante heterogêneos e devem ser acompanhados passo a passo, exigindo do leitor determinação e paciência, visto que em seu discurso, os neologismos e os jogos linguísticos se apresentam. Além de não perseguir quaisquer métodos estruturais para a elaboração de suas obras, Jean Paul não se submete a qualquer influência literária e faz brotar as ideias as mais heterogêneas, sejam elas filosóficas ou poéticas, relacionando-as singularmente. Como ele mesmo sustenta, todos os seus pensamentos devem ser dados ao mundo e que

nenhum deles deve ser ocultado. Eis porque Jean Paul se torna o mais alemão dentre os alemães românticos. O pitoresco, a seriedade, o caricato, a sátira e a bizarrice se confundem no interior de seus trabalhos. Parece-lhe o próprio Jean Paul.

Ele exercita e “joga” com todas as regras da língua alemã, utilizando de recursos linguísticos, criando termos e empregando os neologismos. Suas obras parecem relâmpagos no meio de uma noite tempestuosa e que, posteriormente, pressupõe-se uma calmaria. Esta chega, mas repentinamente novos relâmpagos atravessam os céus rasgando todas as nuvens anunciando novas trovoadas. Segundo Mis de La Grange, suas obras saltam

como uma torrente de queda d’água em cascata e se precipita do vértice dos penhascos áridos e descobertos nos vales alegres e floridos. O viajante que costeia suas margens o perde de vista e o reencontra com um aspecto e um caráter sempre novo. Ele se enfastia de seus caprichos e de seu humor vagabundo e, fatigado de subir as alturas onde é necessário ir encontrá-lo, ele ama se repousar em lugares selecionados e no interior das cenas mais harmônicas com seu próprio coração (MIS de la GRANGE in RICHTER, 1836, p. viii-ix).

Em determinados capítulos de *Siebenkäs*, tudo é vago e confuso, mas, concomitantemente, a névoa e o mistério de suas narrativas abrem novos horizontes interpretativos. Admiram-se algumas partes, no entanto, a obscuridade e a mudança repentina de alguns temas na mesma obra despertam a inquietação e a insegurança de se estar, efetivamente, interpretando-a corretamente. “(...) Os alemães compreenderam bem essa verdade: os romances de nosso poeta são lidos, apenas, por uma minoria visionária e pensante” (MIS de la GRANGE in RICHTER, 1836, p. x). As seguintes linhas dos tradutores franceses são elucidatórias.

Se o estilo de Jean Paul, frequentemente, provoca o desespero dos espíritos claros e precisos que exigem para cada frase, cada expressão, o que elas significam por si mesmas, ele é, em contrapartida, pleno de magia encantada para as almas um pouco místicas, para as imaginações mais vagas que adoram absorver, por assim dizer, a substância de um livro, não observando senão as páginas inteiras. A negligência e a irregularidade se tornam tão bem a essência de seu caráter que, não obstante as disposições líricas que revelam cada linha de seus romances, ele não pode se sujeitar às leis da versificação (BÜCHNER, DUMONT in RICHTER, 1862, I, p. 18).

*Siebenkäs* parece ter sido elaborada a partir de um mosaico, em que as diversas tramas e acontecimentos são reunidos posteriormente a partir de pensamentos já estruturados. Como supracitado, Jean Paul reúne suas ideias, as mais íntimas e escreve-as em folhas avulsas, apontando, aludindo, determinando e asseverando todas as suas impressões, sejam as fugidias ou não, sejam as inspirações passageiras ou não. Ele as

denomina de *Übungen im Denken* (*Exercícios em pensamentos*) e publica-as entre os anos de 1780-81. Segue seu relato:

‘Esses ensaios’, disse ele em um aviso colocado no topo, ‘são todos, simplesmente, compostos por mim. Eu não os compus no intuito de ensinar às pessoas qualquer coisa que seja de novo; porém, somente com a finalidade de me exercer e me colocar, em condições, para chegar aí algum dia. Encontra-se que eu me contradigo e declaro falso, repetidas vezes, o que eu atribuí, primeiramente, como verdadeiro. Porém, o que vós quereis! Somos homens e, conseqüentemente, nem sempre o mesmo’ (BURY, 1868, p. 260).

Ademais, ao transcrever algumas obras, intercala-as e as vincula em seu processo de criação,

(de) onde tudo isso formava um romance, cujas bizarrices e incoerências permaneciam, para nós, um enigma inextricável se o segredo de sua composição não nos fosse conhecido. Essa fragmentação dos pensamentos de Jean Paul não é senão uma restauração da primeira atitude do autor, e a ausência de toda classificação nos pareceu preferível a uma ordem mais metódica que, frequentemente, é arbitrária e forçada (MIS de la GRANGE in RICHTER, 1836, p. xi-xii).

Jean Paul, qual Dostoiévski, se personifica em cada um de seus protagonistas, os pensamentos e sentenças destes são seus, os quais ele corrobora. Todavia, estes pensamentos são independentes no interior da construção da narrativa. Através da imaginação e da fantasia, a trama se apresenta e procura envolver o leitor juntamente com as situações do enredo, inesperadas e repentinas, remontando aos elos da narrativa que unem as demasiadas partes heterogêneas.

Segundo Vera Vladimírovna, *Siebenkäs* é uma *Eheroman*, um romance matrimonial e, por extensão, familiar, em que Jean Paul apresenta, ficcionalmente, as próprias lutas e as de sua mãe contra a pobreza na mísera residência na “execrável” Hof. Trata-se, consoante a “Introdução” da Tese, do relato da vida doméstica de um casal com seus deleites e problemas e o desejo da grande luta da alma de *Siebenkäs* em ascender a uma vida suprema ideal e poética. Por um lado, o advogado dos pobres, “homem de letras” de alma poética, que almeja transcender a sufocante realidade de uma vida medíocre, estreita, mas necessária. Por outro, Lenette, a prosaica representação materna, mulher ordeira, resignada, de bom senso, consagrada ao sacrifício, mas “que não compreende nada das coisas da imaginação, cujas ingenuidades irritam o espírito superior de seu esposo” (BURY, 1868, p. 283).

Sob o véu dos protagonistas, Jean Paul descreve, portanto, a própria transição de sua vida cotidiana da realidade a mais elevada vida ideal de poesia e imaginação. Como supracitado, o autor alemão inicia a construção de sua obra em 1795 e os primeiros

capítulos são enviados a Matzdorff aos 8 de outubro e, aos 9 de novembro do mesmo ano, termina o primeiro volume. No dia 5 de abril de 1796, envia o segundo volume a Berlim e aos 8 de junho termina o terceiro e quarto volumes e finaliza o romance.

Portanto, em 1796, após dois meses de sua primeira viagem a Weimar, ocorrida em junho, Jean Paul, aos 9 de agosto, publica em três pequenos tomos – embora a maior parte dos exemplares date de 1797 –, uma das obras mais bizarras e inquietantes, mais transbordantes de fantasias e chistosas da literatura alemã, plenas de neologismos e “pirotecnias verbais”, *Siebenkäs*. Paul Fleming, no capítulo intitulado “Disparate pleasures”, da obra *The pleasures of abandonment* (2006), denomina *Siebenkäs* como uma *wittiest novel*, em que o protagonista, a partir das situações ora as mais excepcionais e aflitivas, ora as mais surpreendentes e imprevisíveis, segue se “afundando com um sorriso em sua face” (FLEMING, 2006, p. 125). Com *Siebenkäs*, Richter já lhe delega, como mencionado, o prenome “Jean Paul” desde 1792, em homenagem e louvor ao filósofo iluminista Jean Jacques Rousseau, quando despertado pelo pensamento desse autor desde seu ingresso na Universidade de Leipzig, aos dezoito anos, para cursar teologia. Posteriormente, Jean Paul publica, em 1807, mesmo ano de publicação de umas das principais obras filosóficas, *Phänomenologie des Geistes* (*Fenomenologia do espírito*), de Georg W. F. Hegel (1770-1831), *Levana, oder Erziehungslehre* (*Levana, ou ensino pedagógico*), cujo tema central se relaciona com o pensamento rousseauiano: os princípios da educação.

De fato, esse culto precoce por Rousseau se inicia desde a pré-adolescência, em Joditz, e edifica-se, efetivamente, quando de sua relação com o *Sturm-und-Drang*er Herder. Esta relação com Herder perdura até sua morte. Portanto, de “Johann Paul” para “Jean Paul”.

Seus estudos tomaram uma nova direção: literatura estrangeira. Tanto os franceses quanto os ingleses, particularmente Rousseau, mantiveram cativa a juventude de dezoito anos. Richter deve ter encontrado, em muitas das características de Rousseau, um reflexo de sua própria natureza (LEE, 1864, p. 129).

E, em sua autobiografia, o próprio Jean Paul assevera essa permuta:

Meu pai se chamava Johann Christian Christopher Richter e foi *Tertius* e organista em Wunsiedel. Minha mãe, que era filha do tecelão Johann Paul Kuhn, em Hof, foi nomeada Sophia Rosina. No dia seguinte ao meu nascimento, eu fui batizado pelo Superior Apel. Um dos padrinhos foi o mencionado Johann Paul e, o outro, Johann Friedrich Theime, um encadernador, que não sabia que, naquela época, o quanto da sua própria profissão manual, ele fosse emprestar seu nome. A partir desses dois padrinhos, o nome Johann Paul Friedrich foi combinado juntamente. Da metade do nome do avô, eu verti para *Jean Paul* e, desse modo, eu ganhei um

nome; razões pelas quais devem ser plenamente comunicadas nas futuras conferências (LEE, 1864, p. 11).

Ressalta-se um paralelismo com o prenome de Dostoiévski. Nascido aos 30 de outubro de 1821 – portanto, quatro anos antes da morte de Jean Paul –, Dostoiévski é batizado e registrado no mês seguinte, aos 04 de novembro, na Igreja Pedro e Paulo do Hospital Marínski: hospital de indigentes da “Casa de Educação” de Moscou, em que o pai é o médico responsável pela atenção dos enfermos, com o mesmo nome do avô materno: Fiódor, em russo, Фёдор.

Alguns críticos contemporâneos de Jean Paul apresentam certa aversão à obra e à própria criação literária do autor alemão. Todavia, o maior representante do *Frühromantik* (Primeiro romantismo alemão de Jena e Berlim entre 1797-1801), cujas características são a valorização da literatura, a junção harmônica e complementar entre filosofia, retórica e poesia elevadas ao absoluto literário, a inserção da filosofia de Fichte<sup>40</sup> e a atividade artística autorreflexiva, Karl Wilhelm Friedrich Schlegel (1772-1829) expressa, positivamente, acerca de Jean Paul, *der Gefühlmensch* (“o sentimentalista” ou, literalmente, “o homem sentimento”). Nos fragmentos 305, 823, 828, 1019, 1077, da obra *Fragmentos sobre poesia e literatura*, Friedrich Schlegel assevera: a) “Há no Richter uma mescla de sátira chistosa, sátira sentimental e idílio sentimental”; b) “Richter não ri do chorar, mas chora de sorrir”; c) “A filosofia de Richter é sentimentalidade absoluta mais empírica, e também a fantasia absoluta, apenas em outra direção, ou seja, inserção de sentimentalidade absoluta nas relações mais gerais, em um verdadeiro fantástico absoluto negativo; assim, pertence ao verdadeiro fantástico absoluto negativo o fantástico positivo absoluto. Em Richter está também representada e exteriorizada a germanidade mestra”; d) “A divisa de Richter: tudo é Jean Paul; sempre Jean Paul; nada a não ser Jean Paul. Onde Friedrich Richter parece pensar, na verdade ele está apenas parodiando os pensamentos dos outros” e e) “Sátira transcendental: Chiste elegíaco. Humor é em parte sentimental e em parte fantástico. *Persiflage* é uma rapsódia da urbanidade” (SCHLEGEL, 2016, respectivamente, p. 128, 196, 197, 217 e 224).

---

<sup>40</sup> Evidencia-se o análogo caminho percorrido pelo seu contemporâneo Johann Gottlieb Fichte e de Jean Paul. O primeiro encontro de ambos ocorre em 1801, em Berlim. Fichte nasce em Rammenau, aos 19 de maio de 1762, aproximadamente dez meses mais velho que Jean Paul – este é do dia 21 de março –, ingressa na Universidade de Leipzig e se forma em teologia aos 22 anos. “(...) Fichte recusou-se a seguir a carreira do sacerdócio e, por causa disso, perdeu a pensão que recebia de sua tutora. Passou então a viver como um pobre preceptor e chegou a passar fome” (TORRES FILHO *in* FICHTE, 1980, p. VI).

Como William Shakespeare (1564-1616), Jonathan Swift e Laurence Sterne (1713-1768), Jean Paul propõe, mediante a sátira transcendental e sentimental, a diversidade à regra – ou a fantasia e a imaginação como única regra. À unidade correta e regular dos edifícios clássicos, ele prefere a desordem bizarra de uma imaginação caprichosa. Portanto, Jean Paul revoga as regras rígidas da composição e incorpora a lei da miscelânea de gêneros. É por essa razão que vida e literatura românticas se completam, ou se confundem dialogicamente. Deseja-se viver a vida do protagonista para que realidade e ficção se colijam<sup>41</sup>. Nesse sentido, o conceito de romantização, proposto por Friedrich Schlegel e Novalis (1772-1801), é todo e qualquer movimento ou comportamento da vida que carrega, consigo, todo o significado poético. A vida se infiltra na poesia. As próprias coisas burocráticas, os negócios, os trabalhos, a comercialização, as ocupações etc. devem ser filtradas pela poesia. Eis, portanto, o que Friedrich Schlegel denomina “poesia universal progressiva”.

Todavia, o irmão August Wilhelm Schlegel (1767-1845)<sup>42</sup> qualifica suas obras como exemplares solilóquios em que ocorrências humorísticas, grotescas, metáforas chistosas e críticas audazes se integram nas tramas. Ressalta-se ainda, como supracitado acerca da inserção da filosofia de Fichte no *Frühromantik*, que Jean Paul compõe uma obra burlesca sobre a *Doutrina da Ciência* do filósofo alemão, *Clavis Fichtiana, seu Leibgeberiana (sic)*, de 1800, ou seja, sobre o primeiro princípio constitutivo do eu na *Die Wissenschaftslehre von 1794 und anderen Schrifte (A Doutrina-da-Ciência de 1794 e outros escritos)*<sup>43</sup>.

A *Clavis Fichtiana* é uma composição burlesca, que nós a conhecemos somente por ter ouvido falar; porém, ao mesmo tempo em que zomba de

---

<sup>41</sup> Alguns leitores alemães procuram vida através da literatura, ou seja, apostam em novas experiências conforme o roteiro e a trama literários: veste-se como Werther e imagina-se como Wilhelm Meister de Goethe; age-se como Karl Moor, de Schiller. O romancista Clemens Wenzeslaus Brentano de La Roche (1778-1842) assevera que as mulheres, no final de suas vidas, copiam exatamente as personagens lidas nos romances (SAFRANSKI, 2010, p. 50).

<sup>42</sup> O poeta, filósofo, tradutor e crítico August Wilhelm Schlegel (1767-1845) nasce em Hannover, capital do Estado alemão *Niedersachsen* (Baixa Saxônia). Cursa teologia e filosofia na Universidade de Göttingen entre os anos de 1785 a 1794. Em 1798, é nomeado professor extraordinário de Estética na Universidade de Jena, conforme recomendação de Goethe (1749-1832). Os irmãos são partícipes do periódico mais representativo do *Frühromantik*, o *Athenäum*, de 1798 a 1800.

<sup>43</sup> Jean Paul reflete sobre a relação do eu e sua oposição: a autopoisição do eu. Reflexão esta que remete à obra de Fichte quando de sua assertiva de que o eu, este primeiro princípio absolutamente incondicionado, põe a si mesmo, por intermédio de seu mero ser e por meio de seu mero ser posto. Em Richter, o eu pode pôr, arbitrariamente e dogmaticamente, o outro-eu, a sua própria anulação. Com efeito, a identidade de muitas das personagens representadas em sua obra não está, absolutamente, caracterizada pela autoafirmação do eu, mas por atravessar um constante risco de dissolução e ambiguidade. A obra *Clavis Fichtiana, seu Leibgeberiana* está disponível em “Projekt Gutenberg”.

Fichte, Richter, diz ele, tem o mérito de compreendê-lo, o mérito que parece ser demasiado raro entre os comentadores de Fichte (MIS de La GRANGE in RICHTER, 1829, p. 20).

Como caracterizar a obra de Jean Paul, esse escritor do absurdo, das criações linguísticas as mais extraordinárias, dos intrincados neologismos, das sátiras chistosa e sentimental, cuja genialidade se apresenta como essencialmente bizarra, fantástica e caprichosa? Como caracterizar a obra de Jean Paul, esse autor decisivo na construção da literatura alemã e, por extensão, da literatura europeia, no contexto do *Frühromantik*? Como defini-lo, visto que ele oferece, simultaneamente, todos os contrastes e reúne os gêneros literários os mais opostos e adversos? Conforme os tradutores franceses de *Vorschule*, de todos os autores nacionais da Alemanha, Jean Paul é o escritor menos conhecido na França. Apenas escassos trabalhos e estudos de alguns autores, tais quais, Madame de Staël, Thomas Carlyle, *Monsieur Philarète Chasles*, *Monsieur Henri Blaze*<sup>44</sup>, ou algumas informações nas histórias da literatura alemã, fazem referência à Jean Paul Richter.

Repetem-se os títulos de seus romances, algumas considerações gerais sobre seu estilo; porém, isso não serve senão, ordinariamente, para desviar o público francês da leitura de suas obras, atribuindo-lhe, ao mais alto grau, esse caráter de obscuridade que nós temos o hábito, com ou sem razão, de exprobar a literatura alemã, e que nos inspira, frequentemente, tanta desconfiança em relação às suas melhores produções. Os romances de Jean Paul têm, entre nós, a reputação de ser de uma leitura difícil para os próprios alemães; (...) (BÜCHNER, DUMONT in RICHTER, 1862, I, p. 2).

Madame de Staël, em *De l'Allemagne* (1810), dedica, principalmente no “Chapitre XXVIII: Des Romans”, algumas páginas à Jean Paul. Considerada uma das introdutoras do Romantismo na França, para a Baronesa a poesia de Jean Paul se assemelha aos sons da harmônica, “que arroubam a primeira vista e nos fazem mal ao final de alguns instantes” (MIS de La GRANGE in RICHTER, 1836, p. xvii).

Um outro escritor, mais moderno e mais famoso que Claudius, alcançou uma grande reputação na Alemanha pelas obras que se chamariam de romances, se uma denominação conhecida pudesse convir às produções tão extraordinárias. J. Paul Richter tem, certamente, mais espírito do que necessitava para compor uma obra que interessava tanto os estrangeiros quanto os alemães e, não obstante, nada do que ele publicou pôde sair da Alemanha. Seus admiradores dirão que isso diz respeito à própria originalidade de seu gênio. Parece-me que seus defeitos são tanto as causas quanto as qualidades. (...) Encontra-se, todavia, belezas admiráveis nas obras

<sup>44</sup> Anne-Louise Germaine Necker, baronesa de Staël-Holstein (1766-1873), escritora romancista e ensaísta parisiense adepta do Iluminismo. Thomas Carlyle (1795-1881), escritor e ensaísta escocês. Victor Euphemien Philarète Chasles (1798-1873), crítico, escritor e jornalista francês. Ange Henri Blaze, barão de Bury (1813-1888), escritor, dramaturgo, poeta, compositor, crítico literário francês. Segundo Otto Maria Carpeaux (1900-1978), o escritor satírico “antigoethiano por liberalismo” Karl Ludwig Börne (1786-1837) escreve elogios exaltados a Jean Paul (cf. CARPEAUX, 1994, p. 97).

de J. Paul. (...) Os escritos de J. Paul devem ser considerados sob dois pontos de vista: a zombaria e a seriedade; pois, ele mescla, constantemente, uma com a outra (STÄEL, 1890, p. 374s).

*Monsieur* Philarète Chasles publica uma tradução de *Titan* (1834-38), em 3 volumes, in-8°. Todavia, esse empreendimento não obteve muito sucesso. O escritor francês suprime um grande número de passagens e, especialmente, as reflexões gerais sobre a imortalidade da alma, sobre o eu, que tem tanto valor em um escritor como Jean Paul.

‘M. Chasles’, disse H. Blaze, ‘desdenhou as condições da tarefa que ele aceitara. Ele tratou a obra-prima de Jean Paul um pouco como faria de um romance de Walter Scott, e, se contentando em traduzi-la com consciência, joga-a, sem outra forma de processo, na torrente da publicidade’ (BÜCHNER, DUMONT *in* RICHTER, 1862, I, p. 3).

Henry Blaze dedica, exclusivamente, um capítulo ao escritor alemão, denominado “Jean Paul Richter: sa vie littéraire – ses œuvres”, na obra *Les écrivains modernes de l’Allemagne*. Nesta mesma obra, encontram-se capítulos dedicados aos românticos Ludwig Tieck (1773-1853), Novalis, Achim von Arnim, dentre outros. Para ele, a própria biografia de Jean Paul é um “idílio”. Jalabert, na “Introdução” da *Siebenkäs*, afirma que “o fresco perfume do idílio” que exala a autobiografia de 1818 encerra no tempo da comunhão (JALABERT *in* RICHTER, 1963, I, p. 10).

A biografia de Jean Paul não é senão um idílio. Não percamos de vista o centro bem restrito em que ele nasceu. A ausência de toda educação regular, o isolamento dessa vida campestre não podiam senão entregar sua infância a toda sorte de devaneios mesclados de terrores bizarros e de superstições que ele já engendrava com amor, quando aos doze anos admitiram-no no colégio de Schwarzenbach (BURY, 1868, p. 256).

Thomas Carlyle, que escreve dois artigos (1827 e 1830) sobre Jean Paul em *Critical and Miscellaneous Essays* (1838-39), expressa da seguinte maneira sobre ele: “para o inglês antigo, assim como para o novo, um homem tal como esse, em dias tais como esses, não pode ser comumente conhecido. Permita que aquele que tem uma percepção por ele, o venere como desejar, – sem medo de excesso nessa direção!” (CARLYLE *apud* LEE, 1864, p. v-vi).

Curioso destacar, concomitantemente, que seu conterrâneo escocês e seu grande leitor, criador do famoso detetive Sherlock Holmes, Sir Arthur Ignatius Conan Doyle (1859-1930), faz referência a Jean Paul em sua novela *The Sign of Four* (*O signo dos quatro*, 1890), após Holmes explicar ao Dr. Watson como descobre e descreve o assassino “perna de pau” Jonathan Small. Segue o diálogo:

‘Como nos sentimos pequenos, com nossas ambições e anseios insignificantes, na presença de grandes forças elementares da Natureza! Está familiarizado com seu Jean Paul?’. ‘Razoavelmente, conheci suas ideias através de Carlyle’. ‘Isso é como acompanhar o riacho até o lago onde se origina. Ele faz uma observação curiosa, mas profunda. É que a maior prova da real grandeza do homem reside em sua percepção da própria pequenez. Ela demonstra uma capacidade de comparação e apreciação que é, em si mesma, uma prova de nobreza. Há muito que pensar em Richter. Você não está com uma pistola, está?’ (DOYLE, 2010, p. vol. 7, p. 94).

Posteriormente, Mikhail Bakhtin, para explicar acerca do grotesco subjetivo e de seu caráter artístico, em sua “Introdução: apresentação do problema” da obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1965), cita Jean Paul e o coloca, ao lado de Schlegel, como um dos teóricos dessa tendência (cf. BAKHTIN, 1996, p. 32s). Seguidamente, alguns fragmentos de seu julgamento sobre Jean Paul.

Jean Paul compreende perfeitamente o caráter universal do riso grotesco. O ‘humor destrutivo’ não se dirige contra fenômenos negativos isolados da realidade, mas contra toda a realidade, contra o mundo perfeito e acabado. O perfeito é aniquilado como tal pelo humor. Jean Paul sublinha o radicalismo dessa posição: graças ao ‘humor destrutivo’, o mundo se converte em algo exterior, terrível e injustificado, o chão nos escapa sobre os pés (...) (BAKHTIN, 1996, p. 37).

O grotesco romântico, em Jean Paul, insere-se nas passagens acerca dos sonhos e das “visões”. Salienta-se a narrativa sobre estes temas em *Der Traum im Traum*.

E, no Brasil, raríssimas – reiteram-se, raríssimas – referências sobre o autor alemão são mencionadas. Não obstante, não se deve crer nem corroborar a assertiva de que Jean Paul é um completo desconhecido nos meios literários e acadêmicos nacionais. Otto Maria Carpeaux, tanto em *História da literatura ocidental III* quanto em *A história concisa da literatura alemã*, menciona-o. Ele afirma que para os próprios alemães, o maior escritor alemão não é nem Goethe e nem Schiller, mas Jean Paul. Eis suas palavras.

Poucos escritores foram, em vida, tão idolatrados como Jean Paul; hoje a leitura dos seus romances é dos trabalhos mais difíceis que possa haver. Obras de grande tamanho e de enredo complicadíssimo, mas tão pouco coerentes que o leitor, depois das primeiras cinquenta páginas, perde o fio, enfrentando com resignação os acontecimentos mais romanescos e inverossímeis, entorpecido como está pelos derramamentos de um sentimentalismo desenfreado, banhado num mar de lágrimas. Tampouco nos pode divertir um humorismo bizarro, acumulando trocadilhos e digressões pseudocientíficas. Nem nos consolam meditações moralizantes contra os poderosos e os ricos, nem excursos filosófico-religiosos; e os ‘heróis diabólicos’ de Jean Paul, como Roquairol em *Titan*, dão a impressão de espantalhos para crianças (CARPEAUX, 2008, vol. 107-C, p. 1367).

Em seguida

A corrente sentimentalista do *Sturm und Drang* foi continuada por Richter (1763-1825): uma das figuras mais estranhas e mais tipicamente alemãs da literatura alemã. É, hoje em dia, um nome famoso, mas só um nome; a imensa maioria dos alemães, mesmo dos mais cultos, não leu nunca uma única linha de Jean Paul. Em seu tempo, foi ele o autor mais lido ou, pelo menos mais lido e idolatrado pelas mulheres, sobre as quais esse pequeno burguês nada atraente exercia fascinação irresistível. Representa (ele) a versão burguesa, feminina e sentimental-romântica do *Sturm und Drang*, não sem veleidades de oposição política e religiosa: defendendo os pobres e humilhados contra os ricos e poderosos, o patriotismo alemão contra o particularismo dos pequenos príncipes e a religiosidade livre dos pré-românticos contra a intolerância dos neo-ortodoxos. (...) É o humorismo sentimental do romancista inglês Sterne, do qual os pré-românticos do *Sturm und Drang*, inclusive o jovem Goethe, gostaram tanto. Mas Jean Paul exagerou o modelo. Seu humorismo bizarro e seu sentimentalismo choroso, irresistivelmente misturados, excedem todas as medidas, de tal modo que o próprio autor, perdendo constantemente o fio do enredo, parece incapaz de escrever uma prosa coerente. Sua prosa é, aliás, das mais brilhantes em língua alemã, loucamente chistosa e fundamentalmente comovida, conforme as mudanças de humor de um maníaco-depressivo (CARPEAUX, 1994, p. 96s).

Por sua vez, a trama de Jean Paul, estruturada em quatro tomos, conforme a segunda versão da obra de 1818, amplamente revisada pelo próprio autor, tanto dos pontos de vista estilístico quanto dos estrutural e linguístico e, dentro desses quatro volumes, subdivididos em vinte e cinco capítulos, trata do relato acerca da vida do advogado dos pobres Firmain Stanislaus Siebenkäs na livre vila do Império Kuhschnappel. O enredo gira, principalmente, em torno da relação entre Siebenkäs<sup>45</sup>, sua futura esposa, *die Braut* Lenette Wendeline Egelkraut<sup>46</sup>, *der Freund* duplo Hoseas Heinrich Leibgeber<sup>47</sup>, o controverso *der Vormund* (“o tutor” da herança pecuniária) Heimlicher<sup>48</sup> von Blaise (na obra, também chamado de Blasius), a relação com *der Schulrat* (“o diretor escolar”) Stiefel e o sedutor *Herr Venner* Everard Rosa von Meyern, sua falsa morte, engendrada com o apoio de Leibgeber, e a futura relação com Natalie.

Como asseverado anteriormente, para a composição de Lenette e Leibgeber, Jean Paul se baseia em duas pessoas relevantes em sua vida: a mãe Sophia Rosina e o grande amigo intelectual Johann Bernhard Hermann. Este se torna, portanto, o arquétipo duplicado de diversos protagonistas de suas obras. Siebenkäs e Leibgeber são verdadeiras personagens duplas da literatura. Segundo o narrador, uma “semelhante

<sup>45</sup> Siebenkäs: *Sieben*: “sete”, *Käse*: “queijo”. Metaforicamente, o advogado dos pobres Sete Queijos.

<sup>46</sup> *Egel*: “sanguessuga”, *Kraut*: “planta, couve, repolho, erva”.

<sup>47</sup> *Leib*: “corpo”, *Geber*: “doador”.

<sup>48</sup> *Heimlich*: familiar, íntimo, secreto, oculto, dissimulado, clandestino. Tudo que é familiar é, também, *unheimlich*. Freud escrevera um artigo denominado *Das Unheimliche*.

aliança principesca de duas almas estranhas não existia com frequência” (RICHTER, 1963, I, p. 50)<sup>49</sup>. Elas, portanto, são verdadeiras duplicatas, tanto interna quanto em feição, que refletem-se idênticas a si mesmas, e que chegam a trocar, no início da novela, os próprios nomes. “Porque eles são tão similares em personalidade e parecerem praticamente idênticos (apenas uma claudicação e uma mancha congênita na pele os separa), Siebenkäs e Leibgeber decidem tirar vantagem de suas similaridades e substituem os *nomes* antes do romance iniciar” (FLEMING, 2006, p. 126).

Por conseguinte, eu desejava, evidentemente, que Leibgeber não tivesse claudicado, de modo que disso não se podia distingui-lo de Siebenkäs; sobretudo porque esse era também seu sinal particular, visto que podia separá-lo, habilmente apagara e cauterizara mediante um sapo vivo que ele deixou a marca falecer; era, a saber, uma pinta de nascença piramidal junto à orelha esquerda, em forma de um triângulo, ou de uma aparência zodiacal ou de uma cauda de cometa virada para cima, na realidade, uma orelha de asno. Meio que por amizade, meio que por afeição pelas espetaculares cenas, que lhes fornecem confusão à vida comum, eles ainda desejavam prosseguir com sua equação geométrica – eles desejavam levar, a saber, os mesmos pré e sobrenomes. Porém, acerca disso, eles entraram em uma lisonjeira contenda: cada um desejava o homônimo do outro até que, finalmente, através disso, resolvessem a contenda; que ambos conservassem as próprias permutas dos nomes e, portanto, imitavam os nativos de Otaheite, os quais os amantes também trocavam seus nomes com os corações (RICHTER, 1963, I, p. 52)<sup>50</sup>.

O duplo psíquico e suas representações são ressaltados pela “figura dupla que, contudo, aparece ao mesmo tempo como criação subjetiva espontânea da atividade doentia da fantasia” (RANK, 2014, p. 38). Leibgeber, qual Siebenkäs, também se vê cercado de uma diversidade de eus ao comparar o seu próprio eu a si mesmo, ou seja, o seu reflexo e, também ao de Firmian, o seu *Doppeltgänger*. Portanto, a constante confusão entre as identidades desses dois protagonistas se ajusta com o *leitmotiv* da trama de Jean Paul.

Em relação à Lenette, seguem as palavras de Eliza Lee,

a personalidade de *Lenette*, nessa obra, dizem que foi retirada a partir da mãe de Paul. Ela representa uma natureza nobre; porém, limitada e sem instrução,

<sup>49</sup> No original: „Einen solchen Fürstenbund zweier seltsamen Seelen gab es nicht oft“.

<sup>50</sup> No original: „Daher wollt’ ich ordentlich, Leibgeber hätte nicht gehinkt, damit man ihn nicht daran von Siebenkäsen unterscheiden können, zumal da dieser auch sein Kennzeichen, das ihn von jenem absondern konnte, geschickt wegradiert und weggeätzt hatte durch eine lebendige Kröte, die er auf dem Kennzeichen krepieren lassen; es war nämlich ein pyramidalisches Muttermal neben dem linken Ohr gewesen, von der Gestalt eines Triangels oder des Zodiakalscheins oder eines aufgestülpten Kometenschwanzes, eigentlich eines Eselohrs. Halb aus Freundschaft, halb aus Neigung zu tollen Szenen, die ihre Verwechslung im gemeinen Leben gab, wollten sie ihre algebraische Gleichung noch weiter fortsetzen – sie wollten nämlich einerlei Vor- und Zunamen führen. Aber sie gerieten darüber in einen schmeichelnden Hader: jeder wollte der Namensvetter des andern werden, bis sie den Hader endlich dadurch schlichteten, daß beide die eingetauschten Namen behielten und also die Otaheiter nachahmten, bei denen Liebende auch die Namen mit den Herzen wechseln“. *Otaheite*: ilha tailandesa.

em contenção com todas as pequenas circunstâncias prementes da vida real e é ameaçada pelo sinistro espectro da necessidade atual. (...) A infeliz Lenette é incapaz de compreender seu talentoso marido. Siebenkäs, pleno de ternura e qualidades nobres, que se casou com ela devido sua inocência e simplicidade, está profundamente esgotado pela sua estreiteza, obtusidade e falta de simpatia, e seus sofrimentos mútuos são ricos em instrução para todas as pessoas casadas (LEE, 1864, p. 231).

Acerca da obra, críticos alemães, contemporâneos de Jean Paul, oferecem interpretações filosófica e poética. Eles afirmam que Jean Paul almeja representar Siebenkäs como um indivíduo “morrendo para a realidade, para a vida cotidiana do homem”. Com o coração relutante e sangrento, com o qual ele mesmo chora por Lenette, Siebenkäs se destina a representar o grande conflito da alma, da criação de seu gênio e da sua existência para ascender a uma vida superior e ideal. Uma passagem da *Vorschule der Ästhetik* representa o sentimento do protagonista de Jean Paul. “O coração do gênio, o qual todas as outras forças de brilho e da ajuda somente servem, tem e dá as características genuínas, a saber, as novas concepções de mundo e de vida. O talento representa somente as partes; o gênio (representa) toda a vida” (RICHTER, 1996, III. Programm, §14)<sup>51</sup>.

No primeiro volume, Siebenkäs aguarda sua noiva para o subseqüente matrimônio, os preparativos para o banquete e a petição da herança pecuniária. Lá aparece Leibgeber, após um ano e meio de separação, *sondern ein zweiter, ein Doppelgänger* (“senão um segundo, um duplo”) (RICHTER, 1986, p. 476). Após o término da cerimônia, o encontro entre os amigos: as mesmas roupas, o mesmo casaco, a mesma idade, o mesmo olhar.

Porém, feito duas amigas que gostam de vestir o mesmo vestido, então, suas almas traziam o mesmo casaco e o traje matinal poloneses. Quero dizer, dois corpos de mesmo revestimento, cor, furos de botões, fímbria e caráter: ambos tinham o mesmo brilho dos olhos, a mesma face terrosa, a mesma altura, a magreza e tudo; qual, geralmente, o jogo natural de rostos análogos é, amiúde, mais comum como se acredita, porque apenas um se observa quando um príncipe ou um grande homem suscita um reflexo corpóreo (RICHTER, 1963, I, p. 50)<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> No original: „Das Herz des Genies, welchem alle andere Glanz- und Hülf-Kräfte nur dienen, hat und gibt ein echtes Kennzeichen, nämlich neue Welt- oder Lebens-Anschauung. Das Talent stellet nur Teile dar, das Genie das Ganze des Lebens“.

<sup>52</sup> No original: „Aber wie Freundinnen gern einerlei Kleider, so trugen ihre Seelen ganz den polnischen Rock und Morgenanzug des Lebens, ich meine zwei Körper von einerlei Aufschlägen, Farben, Knopflöchern, Besatz und Zuschnitt: beide hatten denselben Blitz der Augen, dasselbe erdfarbige Gesicht, dieselbe Länge, Magerheit und alles; wie denn überhaupt das Naturspiel ähnlicher Gesichter häufiger ist, als man glaubt, weil man es nur bemerkt, wenn ein Fürst oder ein großer Mann einen körperlichen Widerchein wirft“. *Der Rock* pode ser “saia” ou *Herrenjacke*, “casaco”.

O orçamento financeiro do casal se torna escasso e Siebenkäs requer, de von Blaise, a herança pecuniária materna de 1.200 *rheinische Gulden* (“1.200 fl. Rhnl” ou “1.200 florins renanos”). Não obstante, ocorre um empecilho jurídico: Siebenkäs e Leibgeber permutam seus próprios nomes, o que impede a reivindicação da herança. Nas palavras do autor-narrador.

(...) porém, jamais me pode ser indiferente o fato de que meu próprio herói, nesse momento, está estabelecido com a mulher e cujos golpes eu levo junto, pouco depois, com outros golpes que ele, em troca, recebeu por isso, para conseguir pintar, assim mesmo se apresenta como se ele se chamasse Leibgeber, o que não é mais o caso, há muito tempo, já que ele já anunciou a seu tutor quando ele trocou seu nome por Siebenkäs (RICHTER, 1963, I, p. 50)<sup>53</sup>.

Nos volumes seguintes, inserem-se as desavenças com Lenette, a presença do diretor escolar, a introdução de novas personagens, a obstinada tentativa em recuperar sua herança, a presença do “sedutor” Rosa von Meyern e, finalmente, a composição das suas peças florais espinhosas.

---

<sup>53</sup> No original: „(...) aber es kann mir nie gleichgültig sein, daß mein eigener Held, der sich da mit der Frau grade ansetzt und dessen Streiche ich darauf samt den andern Streichen, die er dafür empfängt, zu malen bekomme, sich geradeso aufführt, als heiß’ er Leibgeber, was doch der Fall längst nicht mehr ist, da er schon seinem Vormunde angezeigt, daß er seinen Namen gegen den Siebenkäs umgetauscht“.

#### 1.4. Da Maturidade II: *Siebenkäs* (1796)

Richter foi chamado de Colosso Intelectual; e, na verdade, ainda o é, de alguma forma, nessa luz que nós o consideramos. (...). Ele tem um intelecto veemente, vigoroso, irresistível; destruindo em pedaços os problemas mais difíceis, penetrando nas combinações das coisas mais ocultas e segurando a mais distante: uma imaginação vaga, sombria, esplêndida ou terrível; meditando sobre os abismos do Ser, vagueando através da infinitude e invocando diante de nós, em sua sombria luz religiosa, formas de esplendor, solenidade ou terror: uma imaginação de exuberância literalmente sem precedentes; (...). Porém, mais profundo que todas essas mentiras, o humor, a qualidade reinante em Richter, como se fosse o fogo central que impregna e vivifica todo o seu Ser. Ele é o humorista de sua alma mais recôndita. Ele pensa como humorista, ele sente, imagina e age como um humorista: o esporte é o elemento em que sua natureza vive e trabalha. Um tumultuoso elemento, para tal natureza, e trabalho selvagem que ele faz nele.

Thomas Carlyle (1795-1881)

O cenário geográfico de *Siebenkäs* é o fim do *Regierung des Heiligen Römisch Reiches* (“Governo do Sacro Império Romano”) visto, sobretudo, a partir da livre vila do Império Kuhschnappel. Segundo o autor-narrador, ela é a trigésima segunda cidade no banco das trinta e uma vilas da Suábia. No âmbito jurídico, Kuhschnappel goza de certa liberdade e de uma constituição muito mais perfeita e aristocrática que Bern, Ulm e, até, Nuremberg, devido à sua rejeição, em seu território, das leis do Império sob a condição de que estas leis são privadas. Porém, por trás de toda essa fachada, encontram-se a miséria, os mexericos, as injustiças que, às vezes, ora ocultadas pelo humor e pela sátira, ora colocadas em relevo através de uma ênfase declamatória.

No “Suplemento do Segundo Capítulo”, Jean Paul apresenta esta “curiosa” *freien Marktflleckens* (“livre vila”) Kuhschnappel.

Eu já me esqueci de dizer nos dois capítulos que a livre vila do Império Kuhschnappel, da qual se deve esquecer um homônimo no distrito dos montes metalíferos, se localiza na Suábia, no banco das 31 cidades como a 32ª. Pode-se considerar a Suábia, em geral, como um painel de raças ou uma estufa da vila imperial, desses estabelecimentos e espeluncas alemães da deusa da liberdade, a qual as pessoas de nascimento à sua habitação divina adoram e que, em seguida, oferecem a alternativa de misericórdia ao bem-aventurado pecador. Eu devo aqui, finalmente, atender ao desejo geral, fazer um bom esboço sobre a forma de governo dos habitantes de Kuhschnappel, mas poucos leitores, como Nicolai, Schölzer e similares acreditarão em mim, com que necessidade e com que esforços de remessas postais eu consegui as melhores notícias sobre Kuhschnappel, qual as que correm por aí publicamente, (...) (RICHTER, 1963, I, p. 110)<sup>54</sup>.

<sup>54</sup> No original: „Ich hab’ es schon in zwei Kapiteln zu sagen vergessen, daß der freie Reichsmarktflücken Kuhschnappel, wovon ein Namensvetter im erzgebürgischen Kreise liegen soll, in Schwaben auf der

Jean Paul inicia seu romance através de um prefácio, cujo subtítulo é “com o qual eu devia colocar para adormecer o comerciante Jakob Oehrmann, porque eu desejava narrar, à sua filha, a *Hundposttage* e a presente *Blumenstücke* etc. etc.” (RICHTER, 1986, p. 456)<sup>55</sup>, com o próprio eu-narrador, onipresente ao longo da obra e em todos os acontecimentos, anunciando a sua chegada à vila de Scheerau, na sagrada véspera de Natal de 1794, à casa de *Herr* Jakob Oehrmann, seu precedente *Herr* jurista<sup>56</sup>, devido a algumas cartas de Viena que podem ser bastante úteis para ele<sup>57</sup> – ele vinha tanto de uma editora das obras supracitadas, *Hesperus, oder 45 Hundposttage, eine Lebensbeschreibung*<sup>58</sup> e *Siebenkäs*, quanto de Berlim.

À chegada à residência de Jakob Oehrmann, ele se encontra, primeiramente, com sua filha, igualmente lojista e comerciante, com alguns clientes.

Eu não censuro a pobre lojista, pois ela era assediada por tantos compradores da noite sagrada e por um velho vendedor das diversas noites sagradas. Às tardes, a mim, antigo cliente, apenas acenava com a cabeça em respeito e eu, como recém-chegado de Berlim, seguia imediatamente, lá dentro, em direção ao pai. Lá dentro, tudo estava em fervor, tanto Jakob Oehrmann quanto sua mesa de escritório: ele também estava sentado sobre um livro; porém, não como um orador, e sim como um *Registrator* e *Epitomator*. Ele levantava o balanço geral no *libro maestro* (RICHTER, 1986, p. 456)<sup>59</sup>.

---

Städtebank von 31 Städten als die 32<sup>ste</sup> angesessen ist. Schwaben kann sich überhaupt für eine Bruttafel oder ein Treibhaus der Reichsstädte halten, dieser deutschen Niederlassungen und Absteigequartiere der Göttin der Freiheit, welche Leute von Geburt als ihre Hausgöttin anbeten und die nach der Gnadenwahl Sünder selig macht. Ich muß hier endlich den allgemeinen Wunsch eines guten Abrisses von der kuhschnappelschen Regierungsform erhören; aber wenige Leser werden wie Nicolai, Schlözer und ähnliche es mir glauben, mit welcher Not und mit welchem Aufwande von Briefporto ich hinter bessere Nachrichten von Kuhschnappel gelangte, als öffentlich herumlaufen, (...)“.

Os termos *erzgebürgischen*, *Bruttafel*, *Absteigequartiere* e *Gnadewahl* são de difíceis traduções devido aos vários significados.

<sup>55</sup> No original: „VORREDE, womit ich den Kaufherrn Jakob Oehrmann einschläfern mußte, weil ich seiner Tochter die Hundposttage und gegenwärtige Blumenstücke etc., etc., erzählen wollte“. Este prefácio não consta na tradução de Jalabert.

<sup>56</sup> No original: „(...) meines vorigen Gerichtherrn“ (RICHTER, 1986, p. 456). *Vorig*: precedente, anterior, último, antigo. *Das Gericht*: tribunal de justiça, juiz, juízo, julgamento.

<sup>57</sup> No original: „Den heiligen Weihnachtabend 1794, als ich aus der Verlagshandlung beider Werke und aus Berlin in der Stadt Scheerau ankam, trat ich sogleich vom Postwagen in das Haus des Herrn Jakob Oehrmann, meines vorigen Gerichtherrn, weil ich Wiener Briefe hatte, die er recht gut gebrauchen konnte“ (“Na sagrada véspera de Natal de 1794, quando eu cheguei da editora de ambas as obras, e de Berlim à vila de Scheerau, eu fui imediatamente do vagão de correios à casa de *Herr* Jakob Oehrmann, meu precedente jurista, porque eu possuía cartas de Viena que ele poderia muito bem utilizar”) (RICHTER, 1986, p. 456).

<sup>58</sup> *Hesperus ou os 45 dias de correio canino, uma biografia*, de 1795. Richter utiliza, sempre, de neologismos para a representação de suas criações literárias.

<sup>59</sup> No original: „Ich verdenk’ es der armen Ladenzofe nicht, daß sie, von so vielen Einkäufern des Hl. Abends bestürmt, auf einen alten Verkäufer so vieler hl. Abende, auf mich alten Kundmann, kaum hinnickte und mich, ob ich gleich erst aus Berlin anlangte, sogleich zum Vater hineinwies. Drinnen war alles in Glut, Jakob Oehrmann sowohl wie sein Schreibkontor: er saß auch über einem Buche, aber nicht als Vorredner, sondern als Registrator und Epitomator, er zog die Generalbilanz des libro maestro“.

À espera da atenção de *Herr Oehrmann*, visto que ele se ocupa fazendo o balanço geral no *livro razão*, o livro de escrituração contábil, o eu-narrador se direciona ao leitor: “Eu estava em pé, calmo, junto ao fogo, acostumado com essa frieza comercial contra os homens, e tive meus pensamentos que, aqui, para os leitores, deveriam se tornar seus” (RICHTER, 1986, p. 456). Ele discorre sobre a existência de três tipos de público<sup>60</sup> a partir da associação de que uma multidão decompõe os homens em três faculdades: corpo, alma e espírito (RICHTER, 1986, p. 456): a) o público da compra, ou seja, o corpo, que são os eruditos e os homens de negócios, b) o público da leitura, ou seja, a alma, composto pelas mulheres, os jovens e os ociosos e c) o público da arte, ou seja, o espírito, que são os homens das belezas cosmopolitas e do bom gosto, tais como Herder, Goethe, Lessing, Wieland, ainda outros (RICHTER, 1986, p. 457). Por conseguinte, direcionando-se ao inclinado leitor, ele se expressa sobre o metódico juiz e comerciante *Herr Jakob Oehrmann* para, finalmente: a) expor suas próprias percepções acerca dos redatores, das artes, dos críticos e juízes de arte etc., b) colocar para adormecê-lo e c) narrar, à sua filha, o que descreve para o mundo: suas *Blumenstücke*.

Então o velho tossiu – saiu da poltrona – perguntou sobre as horas – primeiramente, desejou boa noite – mandou-me embora que, justamente por isso, perdeu uma, e não me viu, novamente, senão oito dias depois, na noite anterior do ano novo. Ainda alegrarei meus leitores que eu prometi retornar naquela noite, porque eu desejava e devia relatar ao *Prinzipal* um breve relato sobre as *Blumenstücke* – é, exatamente, o presente livro. Eu afirmo ao afeiçoado leitor que eu, agora, estou pronto para relatar o assunto como o foi (RICHTER, 1986, p. 464)<sup>61</sup>.

Em seguida, no primeiro capítulo<sup>62</sup>, o autor-narrador apresenta seu protagonista e as futuras celebrações, as festividades e o banquete matrimoniais.

Segunda-feira, o advogado dos pobres Firmian Stanislaus Siebenkäs<sup>63</sup>, da livre vila do Império Kuhschnappel, aguarda ansiosamente, na trapeira de sua residência, a

---

<sup>60</sup> *Kauf-, Lese- und Kunst-Publikum*.

<sup>61</sup> No original: „Dann hustete der Alte – fuhr aus dem Sessel – fragte nach der Uhr – wünschte zuerst gute Nacht – schickte mich, der eben dadurch eine einbüßte, fort und sah mich nicht wieder als acht Tage darnach am hl. Abend vor dem Neujahr. Es wird noch meinen Lesern beifallen, daß ich an diesem Abende wiederzukommen verheißen, weil ich dem Prinzipal einen kurzen Bericht über die *Blumenstücke* – es ist eben gegenwärtiges Buch – erstatten wollte und sollte. Ich beteure dem geneigten Leser, daß ich ihm jetzo die Sache nicht anders berichte, als sie war“.

<sup>62</sup> Os capítulos são precedidos pelo título por *Ehstand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel, Ein treues Dornenstücke (Matrimônio, morte e núpcias do advogado dos pobres F. St. Siebenkäs na vila do Império Kuhschnappel, uma fiel peça de espinho)*.

<sup>63</sup> *Der Armenadvokat* pode ser um *Pflichtverteidiger*: defensor público.

chegada de sua noiva, a jovem modista Lenette Egelkraut (RICHTER, 1963, I, p. 46)<sup>64</sup>, filha única do falecido copista luterano do conselho Egelkraut<sup>65</sup>, de Fuggerei, Augsburg<sup>66</sup>. Ela chega de Fuggerei antes que se inicie a hora da oração e das núpcias para fazer uma breve refeição. Como o diretor escolar do lugar Stiefel<sup>67</sup>, a quem os concidadãos o apelidam de *Pelzstiefel* devido às botas forradas de pele de coelho, regressa justamente de Augsburg, ele promete à Siebenkäs levá-la juntamente consigo. Porém, ao invés de aparecer o diretor Stiefel e sua futura noiva, Siebenkäs recebe a visita, ainda cedo, de um mensageiro noturno com uma carta: era impossível ele e a noiva chegarem antes de terça-feira, visto que Lenette ainda trabalha em seu vestido e o diretor em outras ocupações. *Pelzstiefel* é redator do jornal *Mercure* e se apega à Siebenkäs devido à sua função de escritor – parentesco funcional com Jean Paul. Por trás da amizade com Siebenkäs, há um verdadeiro fim: sua inclinação amorosa por Lenette. O diretor escolar é, simbolicamente, *das blutstillend Tourniket* (“o torniquete hemostático”) para estancar as hemorragias e as feridas de Lenette em relação à vida matrimonial. O advogado dos pobres pressente suas intenções e, antes de *morrer*, ele confia sua esposa ao vigilante *Pelzstiefel* que, ao longo da narrativa, Lenette o ama sem ousar confessá-lo.

Consequentemente, a segunda-feira seria longa. “Unicamente por tédio, ele emprendia a nova limpeza do templo de seu quarto” (RICHTER, 1963, I, p. 40). Na fresca manhã de terça-feira, apresenta-se Stiefel com o anúncio de que sua digna esposa chega logo em seguida para as núpcias sagradas devido aos preparativos.

O advogado dos pobres – o autor-narrador assegura e prova no tribunal de justiça a seguinte assertiva: “que ele era um homem de, pelo menos, mil e duzentos *rheinische Gulden*”<sup>68</sup> – tinha um incontestável desdém pelo dinheiro, não obstante a sua inclinação para os jogos de todas as espécies. “Eis porque ele permaneceu dez anos fora do país e uma metade na vila do Império sem requerer ao seu tutor alguns juro cruzados de sua herança pecuniária” (RICHTER, 1963, I, p. 42). Por conseguinte,

<sup>64</sup> *Die Putzmacherin, die Modistin*: modista, estilista, fabricante de chapéus e vestuários para senhoras ou que os confeccionam. Segundo o narrador, Lenette nasce aos 11 de fevereiro de 1767.

<sup>65</sup> *Der Ratkopiist*: copista, escrivão, conselho, autoridade jurídica.

<sup>66</sup> Augsburg é uma metrópole independente a sudoeste da Baviera. Fuggerei é uma vila amuralhada dentro da cidade de Augsburg, Baviera. O nome provém da “família Fugger”, fundada por Jakob Fugger no século XVI. Ela se situa a noroeste de Munique, a leste de Ulm e Stuttgart e ao sul de Nuremberg.

<sup>67</sup> *Der Schulrat des Orts*: inspetor, diretor ou supervisor escolar do lugar.

<sup>68</sup> No original: „(...) daß er ein Mann von wenigstens zwölfhundert Gulden rhnl“ (RICHTER, 1963, I, p. 40).

através do *Perückenmacher* Merbitzer (“fabricante de perucas”: o jovial cabelo encrespado), Lenette se encontra com seu futuro marido.

Ela estendia, com uma profunda genuflexão e saudação em voz baixa, ao noivo, apenas com a mão direita e, no rosto redondo e cheio – tudo era arredondado: testa, olhos, boca e queixo – as rosas floresciam amplas sobre os lírios do outro lado; porém, estavam mais lindas de se ver sob o grande chapéu de seda preto, e o vestido de musselina cor de neve com um buquê multicolorido de flores artificiais e com as pontas brancas dos sapatos concediam, à tímida feição, encantos sobre encantos (RICHTER, 1963, I, p. 44)<sup>69</sup>.

A narrativa se estende com a assertiva do narrador acerca dos sentimentos de Siebenkäs, o que caracteriza *die Vorstellung von Sentimentalität* (“a noção de sentimentalidade”):

Eu poderia, aqui, levantar o dedo e cumprir um juramento de que o noivo estava tão comovido quanto eu, se não mais vigorosamente; sobretudo quando ele acariciava, suavemente, o pó da aurícula da face da flor e deixava as flores desabrocharem nuas. Porém, ele carregara de volta, com muita cautela, seu coração pleno de bebidas de amor e lágrimas de alegria se não quisesse transbordar, para sua vergonha, diante do jovial cabelo encrespado e do sério diretor escolar. Além disso, ele não sofria do transbordamento. Ele escondia e até endurecia, de bom grado, o mais puro amolecimento, porque sempre pensava nos poetas e nos atores, os quais fazem saltar a companhia para a sua percepção; e porque ele não ria, sequer, de ninguém com tanta frequência quanto de si mesmo. É por isso que hoje, seu rosto, era de um estranho constrangimento sorridente, que apenas conferia um melhor significado dos cintilantes olhos molhados (RICHTER, 1963, I, p. 46).

Em seguida, apresenta-se o vestuário de Siebenkäs para as núpcias, o próprio matrimônio e um “evento perturbador”: a presença de Hoseas Heinrich Leibgeber, o grande amigo de Siebenkäs, seu *Doppeltgänger* em todas as circunstâncias.

Não será desagradável para meus leitores descobrir que o noivo, agora, usava um honrado fraque cor de fígado, e que ele foi sem cordão de pescoço ou braçadeira e sem cordão de cabelo ou trança para a cerimônia sagrada. Trabalha no primeiro serviço religioso acompanhado com sua modista, no caminho, nos olhares difamadores dos habitantes de Kuhschnappel, representando à frente, presta-se aos seus prazeres satíricos, com as quais seguiam o bom estranho pelo mercado até os altares de sacrifício em nome paternal (RICHTER, 1963, I, p. 48)<sup>70</sup>.

<sup>69</sup> No original: „Sie reichte mit einem tiefen Kniebeugen und leisen Grüßen dem Bräutigam bloß die rechte Hand hin, und auf dem vollen runden Gesichtchen – alles ründete sich daran, Stirn, Auge, Mund und Kinn – blühten die Rosen weit über die Lilien hinüber, waren aber desto lieblicher zu schauen unter dem großen schwarzen Seidenhute, und das schneefarbige Mousselinkleid mit einem vielfarbigen Strauße welscher Blumen und mit den weißen Schuhspitzen gaben der schüchternen Gestalt Reize über Reize“.

<sup>70</sup> No original: „Es wird meinen Leserinnen nicht unangenehm zu erfahren sein, daß der Bräutigam jetzo einen leberfarbenen Ehren-Frack antat, und daß er ohne Halsstrang oder Binde und ohne Haarstrang oder Zopf zum hl. Werke in den Frühgottesdienst mit seiner Putzmacherin schritt, unterwegs zu seinem eignen satirischen Vergnügen sich die verleumderischen Augen der Kuhschnapplerinnen vorstellend, womit sie der guten Fremden über den Markt bis zum Opferaltare ihres väterlichen Namens nachliefen“.

Com o transcorrer das núpcias – o casal já se encontra ajoelhado para receber as honras matrimoniais –, o eu-narrador, assim como todos os padrinhos, direciona-se para “um episódio extraordinário e uma figura atormentadora por trás do painel das canções do coro” (RICHTER, 1963, I, p. 50)<sup>71</sup>.

Lá em cima, a saber, ele olha para baixo – e todos nós olhamos lá para cima da igreja – o espírito de Siebenkäs, como diz a plebe, isto é, seu corpo, como ele deveria dizer. Quando o noivo olha lá para cima; então, ele pode empalidecer e pensar que ele vê si mesmo. – O mundo se engana; ele, apenas, se enrubescer. Seu amigo *Leibgeber* ficava em pé lá em cima, que desde muitos anos jurara viajar no dia de seu matrimônio, unicamente para zombar dele durante doze horas. Semelhante aliança principesca de duas almas estranhas não existia com frequência. O mesmo desdém das burlescas farsas infantis da vida, a mesma hostilidade em relação aos mesquinhos, não obstante todo o cuidado com os pequenos, a mesma ira contra o infame egoísmo, a mesma risibilidade no belo manicômio que é a terra, a mesma surdez contra a voz das pessoas; porém, não contra a da honra; essas não foram nada mais que as primeiras similaridades que eles fizeram dela uma alma anexada à paróquia de dois corpos. Também isto, que eles eram irmãos de leite nos estudos e mesmo nas ciências, exceto nos conhecimentos jurídicos, tendo para amas-de-leite, eu calculo, visto que, muitas vezes, a igualdade dos estudos se torna um meio de decomposição dissolvida da amizade, não o mais elevado. Bem, nem sequer a mera dessemelhança de seus pólos antagônicos (visto que Siebenkäs perdoa, *Leibgeber*, preferencialmente, castiga; aquele era mais uma sátira horaciana e esse mais uma modinha aristofanesca com uma têmpera poética ou não poética) decidiu sobre o vestir. Porém, qual duas amigas gostam de vestir o mesmo vestido, então suas almas traziam o mesmo casaco e o traje matinal poloneses, quero dizer, dois corpos de mesmo revestimento, cor, furos de botões, fimbria e caráter: ambos tinham o mesmo brilho dos olhos, a mesma face terrosa, a mesma altura, a magreza e tudo; qual, geralmente, o jogo natural de rostos análogos é, amiúde, mais comum como se acredita, porque apenas se observa quando um príncipe ou um grande homem suscita um reflexo corpóreo (RICHTER, 1963, I, p. 50)<sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup> No original: „(...) eine außerordentliche Begebenheit und Vexiergestalt hinter der Liedertafel des Chors gelenkt“.

<sup>72</sup> No original: „Droben guckt nämlich herunter – und wir sehen alle in der Kirche hinauf – Siebenkäsens Geist, wie der Pöbel sagt, d.h. sein Körper, wie er sagen sollte. Wenn der Bräutigam hinauf schauet: so kann er erblassen und denken, er sehe sich selber. – Die Welt irrt; rot wurd' er bloß. Sein Freund *Leibgeber* stand droben, der schon seit vielen Jahren ihm geschworen hatte, auf seinen Hochzeitstag zu reisen, bloß um ihn zwölf Stunden lang auszulachen. Einen solchen Fürstenbund zweier seltsamer Seelen gab es nicht oft. – Dieselbe Verschmähung der geadelten Kinderpossen des Lebens, dieselbe Anfeindung des Kleinlichen bei aller Schonung des Kleinen, derselbe Ingrim gegen den ehrlosen Eigennutz, dieselbe Lachlust in der schönen Irrenanstalt der Erde, dieselbe Taubheit gegen die Stimme der Leute, aber nicht der Ehre, dies waren weiter nichts als die ersten Ähnlichkeiten, die sie zu *einer* in zwei Körper eingepfarrten Seele machten. Auch dieses, daß sie Milchbrüder im Studieren waren und einerlei Wissenschaften, bis auf die Rechtsgelehrsamkeit, zu Ammen hatten, rechn' ich, da oft gerade die Gleichheit der Studien ein auflösendes Zersetzmittel der Freundschaft wird, nicht am höchsten an. Ja nicht einmal die bloße Unähnlichkeit ihrer ungleichnamigen Pole (denn Siebenkäs verlieh, *Leibgeber* bestrafte lieber, jener war mehr eine horazische Satire, dieser mehr ein aristophanischer Gassenhauer mit unpoetischen und poetischen Härten) entschied ihr Anziehen. Aber wie Freundinnen gern einerlei Kleider, so trugen ihre Seelen ganz den polnischen Rock und Morgenanzug des Lebens, ich meine zwei Körper von einerlei Aufschlägen, Farben, Knopflöchern, Besatz und Zuschnitt: beide hatten denselben Blitz der Augen, dasselbe erdfarbige Gesicht, dieselbe Länge, Magerheit und alles; wie denn überhaupt das Naturspiel ähnlicher Gesichter häufiger ist, als man glaubt, weil man es nur bemerkt, wenn

Portanto, para o subsequente matrimônio, seu íntimo e melhor amigo, Hoseas Heinrich Leibgeber comparece. Ele, simbolicamente, é como se fosse seu “alterego”, simultaneamente, tanto interna quanto em feição. Essa amizade chega a tal ponto que ambos, como outrora mencionado no início da trama do romance, substituem seus nomes, ou seja, Siebenkäs, na realidade, chama-se Heinrich Leibgeber. À esposa, por motivos de amor, Firmian Stanislau Siebenkäs oculta a prorrogação da herança assim como a prescrita permuta de seu nome. O próprio narrador medita, exaustivamente, para saber qual dos nomes convém representar, adequadamente, esses dois *Phantome*.

Por conseguinte, eu desejava, devidamente, que Leibgeber não tivesse claudicado, de modo que disso não se podia distingui-lo de Siebenkäs; sobretudo porque esse era também seu sinal particular, (...). Meio que por amizade, meio que por afeição pelas espetaculares cenas, que lhes fornecem confusão à vida comum, eles ainda desejavam prosseguir com sua equação geométrica – eles desejavam levar, a saber, os mesmos pré e sobrenomes. Porém, acerca disso, eles entraram em uma lisonjeira contenda: cada um desejava o homônimo do outro até que, finalmente, através disso, resolvessem a contenda; que ambos conservassem as próprias permutas dos nomes (...) (RICHTER, 1963, I, p. 52 [ver p. 50s desta Tese]).

Quando as idênticas imagens se avistam na igreja, após uma separação de meio ano, suas faces ruborizadas se franzem de maneira singular. Durante a troca de alianças, Leibgeber, com uma folha preta *in-quarto* e uma tesoura, recorta a imagem da silhueta da noiva. Em seguida, as informações acerca da “longa mesa de núpcias” e os respectivos convidados – o tutor do noivo, Heimlicher<sup>73</sup> von Blaise (Blasius) não comparece: a) o dono da casa e senhorio, “um divertidíssimo saxão tísico” (RICHTER, 1963, I, p. 56), b) o sapateiro, c) o encanador, d) a velha Sabel (Sabine) e e) o diretor escolar Stiefel ou “o cavalheiro de casaca vermelha de pelúcia” (RICHTER, 1963, I, p. 62). O vocábulo *Doppelgänger* se associa ao segundo prato servido, como mencionado: “Pratos de *Quintette* em dois percursos”.

– como não foi servido apenas *um* prato, mas sim um segundo, um *Doppelgänger*. Quem, certamente, comeu e observou como cinco pratos, nas grandes mesas, quando dois pratos são servidos, devem se apresentar para estabelecer a legislação: não é incrível e sumptuoso que Siebenkäs – a esposa do fabricante de perucas preparara tudo – fez na primeira entrada.

1. No centro, a tina de sopa ou o consagrado caldo de carne, no qual se podia, com as colheres, preparar os lagostins, embora os lagostins, quais os castores,

---

ein Fürst oder ein großer Mann einen körperlichen Widerschein wirft“. „(...) polnischen Rock und Morgenanzug des Lebens“. Segundo nota de Jalabert, casaco aberto, sem colarinho, cuja moda disseminou na França após matrimônio do futuro Louis XV. Posteriormente, designou-se uma vestimenta da primeira idade.

<sup>73</sup> *Heimlich*: familiar, íntimo, secreto, oculto, dissimulado, clandestino. Tudo que é familiar é, também, *unheimlich*, não familiar, estranho etc.

não tivessem mais nessa água do que Robespierre naquela época da Convenção, a saber, a cauda.

2. No primeiro canto do mundo, um belo torso de carne bovina ou cubos de carne como pedestal de toda a obra de arte culinária.

3. No segundo, um ensopado, um cartão de amostra completo do banco de carne – tratado de maneira adocicada.

4. No terceiro, uma carpa gigante de viveiro, que poderia devorar o profeta Jonas; porém, que compartilhava o destino do próprio homem.

5. No quarto, o galinheiro assado em um pastel, no qual as aves domésticas, como as pessoas em um salão da câmara dos deputados enviaram seus melhores membros (RICHTER, 1963, I, p. 56)<sup>74</sup>.

Em seguida, o segundo prato: “Conversas à mesa”. “1. No meio se encontra, como uma cesta de flores no jardim, uma porção de salada de capuchinhos” (RICHTER, 1963, I, p. 58). Aproxima-se a hora da partida: Leibgeber segue ao *Klub* de repouso e o casal permanece.

Agora, sentados de mãos dadas, os noivos juntos, lado a lado, pela primeira vez no escuro... (...) O recém-casado nunca beijara sua noiva. Ele julgava ou acreditava que seu rosto era mais espirituoso, mais tenso, mais angular e mais afiado que suave; (...) De repente, um beijo trêmulo escorregou por sua boca e agora todas as chamas de seu amor irromperam das cinzas. Para Lenette, tão inocente quanto uma criança, acreditava que era dever de noiva dar esse beijo. Ele abraçou a hesitante doadora com atenta audácia tímida, e com todo o fogo que lhe deu amor, vinho e alegria, brilhou com ela em seus lábios; mas ela – quão estranho é esse sexo – afastou a boca acorrentada da boca de fogo e devolveu as bochechas aos lábios deleitosos. E aqui o modesto cônjuge descansava com um longo beijo, expressando sua felicidade apenas por lágrimas indescritivelmente doces, que caíam como gotas ardentes de nafta nas bochechas de Lenette e em seu coração trêmulo. Ela inclinou o rosto mais e mais para trás; mas no assombro de seu amor, ela o atraiu para mais perto dele (RICHTER, 1963, I, p. 66ss)<sup>75</sup>.

<sup>74</sup> No original: „– wie nicht bloß *ein* Gang aufgetragen wurde, sondern ein zweiter, ein Doppelgänger. Wer freilich an großen Tafeln gegessen und da gesehen hat, wie fünf Schüsseln, wenn zwei Gänge sind, sich nach Ranggesetzen stellen müssen: dem ist es nichts Unerhörtes oder Überprüchtiges, daß Siebenkäs – die Perückenmacherin hatte alles gemacht – beim ersten Gange stellen ließ 1. ins Zentrum den Suppen-Zuber oder Fleischbrüh-Weiher, worin man mit den Löffeln krebse konnte, wiewohl die Krebse, wie die Biber, in diesem Wasser nicht mehr hatten als Robespierre damals im Konvent, nämlich nur den Schwanz – 2. in die erste Welt-Ecke einen schönen Rind-Torso oder Fleisch-Würfel als Postament des ganzen Eß-Kunstwerks – 3. in die zweite ein Eingeschneizel, eine vollständige Musterkarte der Fleischbank – süßlich traktiert – 4. in die dritte einen Behemoth von Teich-Karpfen, der den Propheten Jonas hätte verschlingen können, der aber das Schicksal des Mannes selber teilte – 5. in die vierte das gebackne Hühnerhaus einer Pastete, worein das Geflügel, wie das Volk in einen Landtagsaal, seine besten Glieder abgeschickt hatte“.

<sup>75</sup> No original: „Jetzo saß, Hand in Hand, das Brautpaar zum erstenmal allein im Finstern nebeneinander... (...) Der Neuvermählte hatte noch nie seine Braut geküßt. Er wußte oder glaubte, sein Gesicht sei mehr geistreich, angespannt, eckig und scharf als glatt-schön; (...) Auf einmal hüpfte ein gleitender bebender Kuß über seinen Mund und – nun schlugen alle Flammen seiner Liebe aus der weggewehten Asche auf. Denn Lenette, so unschuldig wie ein Kind, glaubte, es sei die Pflicht der Braut, diesen Kuß zu geben. Er umfaßte die zagende Geberin mit aufmerksamer schüchterner Kühnheit und glühte mit allem Feuer, das ihm Liebe, Wein und Freude gaben, auf ihren Lippen mit seinen; aber sie wandte – so sonderbar ist dieses Geschlecht – den gefesselten Mund von dem brennenden ab und kehrte den beglückten Lippen wieder die Wangen zu. Und hier blieb der bescheidene Gatte mit einem langen Kusse ruhen und drückte seine Wonne bloß durch unaussprechlich-süße Tränen aus, die wie glimmende

Para as despesas econômicas do orçamento conjugal, Siebenkäs deseja que seu tutor e primo, Heimlicher von Blaise, recompense-lhe os mil e duzentos *rheinische Gulden* da herança pecuniária materna. Porém, devido tanto ao disparate da permuta do nome para Siebenkäs quanto à ida à academia de Leipzig no ano de 1774 e ao seu sumiço de dez anos, a herança pecuniária não é reivindicada. Heimlicher von Blaise descobre que o senhor Leibgeber (antes da troca dos nomes) proclama matrimônio sob o nome *Herr Siebenkäs* (RICHTER, 1963, I, p. 90). De fato, ambos os amigos ocultam da jovem Lenette esse primeiro de outros dois, três, enfim, vários golpes da tormenta que provoca o matrimônio.

(...) porém, jamais me pode ser indiferente o fato de que meu próprio herói, nesse momento, está estabelecido com a mulher e cujos golpes eu levo junto, pouco depois, com outros golpes que ele, em troca, recebeu por isso, para conseguir pintar, assim mesmo se apresenta como se ele se chamasse Leibgeber, o que não é mais o caso, há muito tempo, já que ele já anunciou seu tutor quando ele trocou seu nome por Siebenkäs (RICHTER, 1963, I, p. 74)<sup>76</sup>.

*Herr Blaise*, de antemão, confirma por escrito ao seu pupilo que a permuta do nome com Leibgeber não é prejudicial para a reivindicação da herança. Porém, ao pleitear seu direito pecuniário, Siebenkäs – outrora Leibgeber – verifica que nesse documento, escrito com tinta simpática, a caligrafia desaparece após a secagem: “(...) ele descobrirá que, tão logo a umidade se evapora, todas as letras da letra de câmbio voaram como pó” (RICHTER, 1963, I, p. 82). Blaise tenta, posteriormente, malograr a restituição da herança no processo da ação sob a nomeação da troca dos nomes. E, em vários periódicos da vila Kuhschnappel, verifica-se:

Depois que Hoseas Heinrich Leibgeber, agora em seus 29 anos de pé, *anno* 1774, se dirigiu para a Academia de Leipzig, desde aquele período, ele de modo nenhum se fez ouvir. Portanto, a pedido de seu primo, *Herr* Heimliche von Blaise, sob sua administração tutelar, ele perderia o direito de seus bens em 1200 florins renanos, desde o tempo perdido disponível para responder e entregar, o referido Hoseas Heinrich Leibgeber foi citado e intimado pelo *edictaliter*, de tal maneira, que ele ou seu legítimo herdeiro de corpo, a partir da data em 6 meses, dos quais 2 meses para o primeiro, 2 meses para o segundo e 2 meses para o último prazo peremptório agendado, para relatar à câmara de sucessão local, para legitimar suficientemente e receber os bens ou, em caso adverso, estar preparado, que de acordo com o Decreto do Conselho de 24 de julho, *anno* 1699, a cada 10 anos, o ausente *pro mortuo*

---

Naphthatropfen auf Lenettens Wangen fielen und darauf in ihr zitterndes Herz. Sie lehnte das Angesicht immer weiter zurück; aber im schönen Staunen über seine Liebe zog sie ihn doch enger an sich“.

<sup>76</sup> No original: „(...) aber es kann mir nie gleichgültig sein, daß mein eigener Held, der sich da mit der Frau grade ansetzt und dessen Streiche ich darauf samt den andern Streichen, die er dafür empfängt, zu malen bekomme, sich geradeso aufführt, als heiß’ er Leibgeber, was doch der Fall längst nicht mehr ist, da er schon seinem Vormunde angezeigt, daß er seinen Namen gegen den Siebenkäs umgetauscht“.

declara, cujo primo e tutor o Sr. von Blaise, acima mencionado, a ele serão sucedidos e atribuídos.

Kuh Schnappel da Suábia aos 20 de agosto de 1785.  
Câmara das Sucessões do Imediato.  
Vila Imperial Kuh Schnappel (RICHTER, 1963, I, p. 80)<sup>77</sup>.

Para resolver esse impasse pecuniário, *die unruhigen Freunde* (“os irritadiços amigos”) seguem ao encontro de Heimlicher von Blaise: “qual de nós dois tem vossa Graça declarada como, finalmente, *pro mortuo* para convocá-lo como um morto melhor? – Aqui aparecem dois fantasmas ao mesmo tempo” (RICHTER, 1963, I, p. 90). No domingo à noite, às 8 horas, eles entram *sans façons* na mansão de *Herr* Blasius.

Quando viu as duas paródias e cópias magras uma da outra em sua *Lever*, na embriaguez da cerveja e do sono, ele, ao invés simplesmente do chapéu gasto, pegou uma peruca de vidro da cabeça de peruca e colocou-a por conta própria. Seu pupilo falou gentilmente com ele e disse que queria apresentá-lo ao amigo, com quem ele havia trocado e transgredido o nome. Além disso, ele tratou Heimlicher como *Herr* primo e cuidador. Leibgeber, mais selvagem e zangado, porque era mais jovem, e porque a injustiça não era sua, disparou a pergunta três passos rudes mais perto de seus ouvidos: “qual de nós dois tem vossa Graça declarada como, finalmente, *pro mortuo* para convocá-lo como um morto melhor? – Aqui aparecem dois fantasmas ao mesmo tempo”. Blaise se dirigiu, orgulhosamente, de Leibgeber para Siebenkäs e disse: “se o senhor, meu *Herr*, não trocou minhas roupas como o nome de Dero, o senhor é a pessoa digna com quem tive a honra de conversar com frequência. Ou talvez você esteja?”, disse ele para Leibgeber, que tremia como um homem obcecado. “Bem, ele foi muito mais amigável, devo confessar para você, Sr. Siebenkäs, que eu realmente acreditava que você era a mesma pessoa que, dez anos atrás, se mudou para a academia de lá, e cuja pequena herança eu levei para a minha bolsa ou, na verdade, um curador. Para meu erro, se fosse um, a semelhança provavelmente contribuiu mais do que tudo, o que, meu senhor, parece ter propagado com meu aluno *praeter propter*<sup>78</sup> porque alguma *tertia comparationis* vai embora de você, por exemplo, uma pintura de fogo ao lado da orelha” (RICHTER, 1963, I, p. 89)<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> No original: „Nachdem Hoseas Heinrich Leibgeber, jetzo in seinem 29. Jahre stehend, anno 1774 sich auf die Akademie Leipzig begeben, seit diesem Zeitraum aber nicht das geringste von sich hören lassen: also wird auf Ansuchen seines Veters, des Hrn. Heimlichers v. Blaise, ihm das unter seiner vormundschaftlichen Verwaltung stehende Vermögen, bestehend in 1200fl. rhl., da die Verschollzeit verlossen, auszuantworten und zu übergeben, besagter Hoseas Heinrich Leibgeber dergestalt edictaliter zitiert und vorgeladen, daß er oder seine rechtmäßigen Leibbeserben von dato in 6 Monaten, wovon 2 Monat für den ersten, 2 Monat für den zweiten und 2 Monat für den letzten peremptorischen Termin anberaumet worden, sich bei hiesiger Erbschaftskammer zu melden, hinlänglich zu legitimieren und das Vermögen in Empfang zu nehmen oder widrigenfalls zu gewärtigen habe, daß solches in Gemäßheit des Ratsdekrets vom 24. Jul. de anno 1699, das jeden 10 Jahre Abwesenden pro mortuo erklärt, dessen erwähntem Vetter und Vormunde Hrn. von Blaise verabfolget und zugeteilet werde. Kuh Schnappel in Schwaben, den 20. August 1785 – Erbschaftskammer der unmittelbaren. Reichsstadt Kuh Schnappel“.

<sup>78</sup> Aproximadamente.

<sup>79</sup> No original: „Als der bei seinem Lever die beiden hageren Parodien und Kopeien voneinander erblickte: nahm er in der Bier- und Schlaftrunkenheit statt der entfallnen Mütze bloß eine gläserne Perücke herab vom Perücken-Kopf und setzte sie auf den seinigen. Sein Mündel redete ihn freundlich an und sagte, er woll' ihm hier seinen Freund vorstellen, mit dem er Namen troquiert und verstoehen habe. Auch benennete er den Heimlicher gnädiger Herr Vetter und Pfleger. Leibgeber, wilder und erzürnter, weil er jünger war

Em seguida, os *Doppeltgänger* se despedem: Siebenkäs para a casa e Leibgeber à Baireuth.

E eles se separaram. Heinrich andou devagar e, com os braços suspensos, atravessou os caminhos entre a barba por fazer e não levantou a mão para o olho transbordante, para não dar sinal da sua dor. Mas o querido abandonado foi tomado por uma grande tristeza, porque os homens que raramente desatavam a chorar soltavam-na mais irrestritamente; e então ele voltou e descansou seu coração exausto no peito despreocupado de sua esposa, que nem sequer movia um sonho; mas por um longo tempo na corte dos sonhos ele foi acompanhado pelas fotos dos futuros dias de Lenette e da caminhada noturna de seu amigo sob as estrelas, para a qual ele olhou sozinho para fora, sem a esperança de chegar mais perto deles; e apenas sobre o amigo, ele chorou por mais tempo, com não mais de dois olhos... (RICHTER, 1963, I, p. 104s)<sup>80</sup>.

Todavia, a felicidade pacífica do casal se torna impossível devido às dificuldades econômicas da vida privada, da carência de sentido de realidade do advogado e de sua inadequação ao idílio da pequena vida burguesa – os vizinhos de Siebenkäs e moradores próximos eram artífices e comerciantes. Em primeiro lugar, o casal vive de uma renda cedida por Leibgeber e, em segundo, acerca da prática profissional de Siebenkäs, o romance pouco informa, porém, sabe-se que ele defende *eine angeklagte Kindmörderin* (“uma ré infanticida”). Não obstante essa função, o cofre da economia doméstica permanece constantemente vazio.

O processo jurídico acontece a Siebenkäs, principalmente, quando ele redige a queixa contra Blaise sobre a restituição da herança. Todavia, isso retarda a decisão da Câmara de Herança mediante os novos requerimentos de prorrogação de prazo. Em

---

und weil die Ungerechtigkeit nicht *ihn* selber betraf, feuerte um drei unhöfliche Schritte näher vor den Ohren die Frage ab: ‚Wen von uns beiden haben Ew. Gnaden denn eigentlich *pro mortuo* erkläret, um ihn als einen Toten besser vorzuladen? – Hier erscheinen zwei Gespenster auf einmal.‘ – Blaise wendete sich stolz von Leibgeber zu Siebenkäs und sagte: ‚Wenn Sie nicht, mein Herr, die Kleidung so umgetauscht haben wie Dero Namen: so sind Sie die werthe Person, mit der ich bisher die Ehre hatte, öfters zu sprechen. – Oder sind *Sie* es vielleicht doch?‘ sagte er zu Leibgeber, der wie besessen schüttelte. ‚Nun – fuhr er viel freundlicher fort – muß ich Ihnen gestehen, Hr. Siebenkäs, daß ich wirklich bisher der Meinung lebte, daß Sie dieselbe Person seien, die vor zehn Jahren von hier die Akademie bezogen und deren kleine Erbschaft ich in meine Tutel oder eigentlich Kuratel genommen. Zu meinem Irrtum, wenn es einer war, trug wohl die Ähnlichkeit das meiste bei, die Sie, mein Herr, mit meinem verschollenen Pupill praeter propter zu haben scheinen; denn manche tertia comparationis gehen Ihnen doch ab, z. B. ein Feuermal neben dem Ohr‘“.

<sup>80</sup> No original: „Und sie schieden. Heinrich ging langsam und mit hängenden Armen durch die Fußpfade zwischen den Stoppeln und hob keine Hand ans überrinnende Auge, um kein Zeichen seiner Schmerzen zu geben. Den verwaiseten Geliebten aber überfiel ein großer Schmerz, weil Menschen, die selten in Tränen ausbrechen, sie desto unmäßiger vergießen; – und so kam er zurück und legte das erschöpfte aufgelöste Herz an die sorglose Brust seiner Gattin zur Ruhe, welche nicht einmal ein Traum bewegte; aber noch lange bis in den Vorhof der Träume hinein begleiteten ihn die Bilder von Lenettens künftigen Tagen und von des Freundes Nachtgange unter den Sternen, zu welchen dieser draußen einsam aufblickte, ohne die Hoffnung, ihnen jemals näher zu kommen; und grade über den Freund weinte er unter nicht mehr als zwei Augen am längsten...“.

contrapartida, Siebenkäs escreve esses acontecimentos, diariamente, com entusiasmo, em uma sátira, a mencionada obra *Auswahl aus des Teufels Papieren*.

O casal circula por todos os lados com os consortes. Além disso, o diretor escolar se torna um convidado benquisto, o qual, desde o matrimônio, visita seu amigo Siebenkäs com mais frequência e com especial pretexto: Lenette. Por conseguinte, a visita não solicitada do “magrelo” *Herr Venner Everard Rosa von Meyern* é recebida pelo casal, “(...) um jovem patricio, que saía e entrava da casa de Heimlicher von Blaise diariamente” (RICHTER, 1963, I, p. 138)<sup>81</sup>. Este “excelentíssimo” Rosa von Meyern, um janota gabarola e um mulherengo inescrupuloso, que assedia e tenta, em vão, abusar da simplicidade de Lenette enquanto Siebenkäs se encontra ausente de casa. Ele se vangloria disso, pelo fato de que ele pleiteia o processo da herança devido à permuta dos nomes quando Lenette o abandonar. Além disso, essa visita se relaciona com a isenção da responsabilidade de Siebenkäs de defender a infanticida Magdalena, visto que o verdadeiro pai da criança assassinada é o próprio Rosa von Meyern. Previsto tal situação, Siebenkäs a resolve. Em uma carta, dirige-se à *Herr Rosa*:

Sua Altíssima Graça, eu ousou apresentar um pedido nesse pequeno *Memoriale*: que o mesmo permaneça em vossa casa e priva-me de vossa visita. Vós deveis estar necessitado de algumas mechas de cabelo de minha esposa, então o abaixo assinante conclusivo se candidata para a remessa e a cortará. Se o mesmo deseja exercitar comigo um *jus compascui* ou uma caçada de acoplamento, vinde-o próprio: assim, eu aproveitarei essa oportunidade com prazer, para tirar de vós, do meu próprio punho, bastantes cabelos, o quanto for necessário para uma lembrança desde as raízes quando extraídas do *Monatrettige* (parece ser o mês em que se extraem plantas desde as raízes) (...) (RICHTER, 1963, I, p. 192 [grifo meu])<sup>82</sup>.

O diretor escolar liberta Lenette da situação embaraçosa provocada pelo sedutor Rosa von Meyern e a conforta. A dissensão e as pequenas frivolidades entre os cônjuges continuam, enquanto o carinho de Lenette por Stiefel aumenta. A situação financeira segue de mal a pior e o derradeiro dinheiro de Leibgeber é consumido. O assunto da herança não avança. Siebenkäs coloca as esperanças em seu livro, porém, com o qual não progride – supostamente por causa de Lenette – e devido ao tiroteio de Andreas, ou seja, ao concurso de tiros na Festa de Santo André.

<sup>81</sup> No original: „(...) einen jungen Patrizius, der in Hrn. Heimlichers von Blaise Hause täglich aus- und einging“. *Der Venner* ou *der Fähnrich*: alferes, imediato, subtenente.

<sup>82</sup> No original: „Ew. Hochwohlgeb. Gnaden erkühn' ich mich in diesem kleinen Memoriale die Bitte vorzutragen: Dieselben möchten zu Hause bleiben und mir Ihre Besuche entziehen. Sollten Sie einiger Haartouren von meiner Frau benötigt sein: so erbietet sich Endesunterschriebener zu den Lieferungen und will sie abschneiden. Wollen Dieselben ein jus compascui oder eine Koppeljagd bei mir exerzieren und selber kommen: so werd' ich diese Gelegenheit mit Vergnügen ergreifen, mir aus Ihnen eigenhändig so viel Haare, als zu einem Andenken nötig sind, mit den Wurzeln wie Monatrettige auszuziehen“.

Consequentemente, o casal vive hipotecando o mobiliário peça por peça, pleiteando sobre quais objetos domésticos devem dispensar. Concomitantemente, “Siebenkäs fazia troça da miséria, visto que troçava de si mesmo” (RICHTER, 1963, I, p. 160)<sup>83</sup>. Quando Lenette dispensa o presente de noivado de Firmian, um buquê de flores, este último pressente o seu afastamento. Alguns dias antes do tiroteio de Andreas, não há nada mais para penhorar, a não ser o vestido de luto de chita de Lenette. Em hipótese alguma, deve-se hipotecá-lo. Nessa situação desesperançosa, Siebenkäs opta por remover seu valioso rifle herdado pelo pai e não comparecer à festa dos atiradores. A guerrilha matrimonial prossegue e os cônjuges estão demasiadamente diferentes. Siebenkäs se comporta mediante as máscaras do grotesco, do cômico e da ironia, zombando-a – “ela lhe dizia frequentemente: as pessoas devem pensar que tu não és, certamente, temido?”, e ele replicava: ‘pois eu sou?’” (RICHTER, 1963, I, p. 504s)<sup>84</sup>. Seu vínculo amoroso com o advogado dos pobres se extingue e sua aversão ao humor satírico de seu esposo aumenta.

No ano de 1786, padecendo de arritmia cardíaca, os lúgubres devaneios que o circundam, Siebenkäs vagueia “natureza afora” refletindo sobre sua vida, seu sofrimento: o pressentimento da morte o acomete ao observar, pela janela, a marcha fúnebre com o caixão de uma criança. Seu coração em relação à Lenette se suaviza, porém, a perturbadora atmosfera doméstica prossegue. Siebenkäs reconhece que a situação de Lenette sem companhia ainda é mais aflitiva. Em seguida, após a leitura da carta de Leibgeber, viaja à Baireuth ao encontro do *Doppelgänger*, cidade oposta da mesquinha vila do Império Kuhschnappel. Ele diz: *Mich hält nichts mehr* (“nada me segura mais”) (RICHTER, 1963, II, p. 628) e, dentro de seis dias, a breve narrativa de sua partida contida no metafórico subtítulo *Auszug aus Ägypten* (“Êxodo do Egito”) do décimo segundo capítulo.

O reencontro entre *die beiden Seelenverwandten* (“as duas almas gêmeas”) é comovente.

Uma tempestade corrente na escada – um arrombar no portão do júbilo – uma queda no coração amado... tudo era um. E agora os minutos desertos da vida passavam sem serem ouvidos e vistos diante da aliança muda e estreita dos dois mortais – eles jaziam agarrados um ao outro nas inundações da vida, qual dois irmãos fracassados que nas ondas frias nadam se abraçando e se envolvendo e que agora não mantem senão o coração no qual eles morrem... Eles ainda não tinham dito nenhuma palavra – Firmian, suavizado em um

<sup>83</sup> No original: „Siebenkäs machte sich lustig über das Elend, weil dieses selber sich lustig macht“.

<sup>84</sup> No original: „– sie sagte ihm oft: ‚Die Leute müssen denken, du bist nicht recht gescheut‘, und er versetzte: ‚Bin ichs denn?‘“.

longo tempo turvo, chorava francamente no rosto reencontrado – Heinrich fazia sua careta como uma dor (RICHTER, 1963, II, p. 648)<sup>85</sup>.

O autor-narrador narra os últimos constrangimentos com Lenette e a inclinação cândida, condescendente e amorosa do diretor Stiefel por ela. Consequentemente, instigado por Leibgeber, Siebenkäs recorre a um humor negro, visto que não há recursos para arcar com o possível divórcio: a paródia da morte que lhe permite desaparecer retomando sua verdadeira identidade, ou seja, Heinrich Leibgeber, e assumir as funções de inspetor para o conde de Vaduz, conforme o anúncio de Leibgeber, agora Firmian Siebenkäs. “Este último desaparecerá, por sua vez, para retomar, de tempos em tempos, como outro para desempenhar os fantasmas de Siebenkäs perante o tutor pouco inescrupuloso e recuperar, finalmente, a herança da falsa morte” (KAUFHOULZ, 1978, p. 55). Segue a proposta de Leibgeber.

‘Faça isso’, disse ele, ‘e morra! Impossível as despesas de cadáver serem mais altas que os custos do divórcio e, além disso ainda, tu estás no caixão’. Siebenkäs olhava para ele surpreso. (...) Foi uma carta de nomeação do conde de Vaduz que elevava Leibgeber a inspetor de *Vaduzer Ober-Amts* (RICHTER, 1963, II, p. 670ss)<sup>86</sup>.

Essa paródia teatral esboçada por Leibgeber serve, acima de tudo, para debochar da vida e da morte, da imortalidade, zombar da mesquinha sociedade da vila do Império e demonstrar que o mundo burguês não é senão um teatro cômico habitado por loucos.

Nessa viagem à Baireuth, através de Leibgeber, Siebenkäs encontra e enamora a mulher ideal e idealizada, a Fênix que ele tanto deseja, visto que uma Fênix desta, segundo Siebenkäs, só existe nos livros: a desconhecida Natalie Aquiliana<sup>87</sup>, filha do conde de Vaduz, sobrinha de Heimlicher von Blaise e futura esposa de Venner Rosa von Meyern. À Natalie, Jean Paul retrata a feminilidade associada ao vigor moral e intelectual incomuns em uma dama.

<sup>85</sup> No original: „Ein Treppensturmlaufen – ein Einbrechen der Jubelpforte – ein Fall ans geliebte Herz... alles war eins. – Und nun zogen die öden Minuten des Lebens ungehört und ungesehen vor dem stummen, engen Bunde der zwei Sterblichen vorbei – sie lagen ineinander geklammert auf den Fluten des Lebens, wie zwei gescheiterte Brüder, die in den kalten Wellen umschlingend und umschlungen schwimmen, und die nun nichts mehr halten als das Herz, an dem sie sterben... Sie hatten sich noch kein Wort gesagt – Firmian, den eine lange trübere Zeit weicher gemacht, weinte unverhohlen auf das wiedergefundne Angesicht – Heinrich verzog seines, wie ein Schmerz“.

<sup>86</sup> No original: „Das tu‘, sagt’ er, ‚und stirb! Die Leichenkosten können sich unmöglich so hoch wie andere Scheidekosten belaufen, und du stehst noch dazu in der Leichenkasse‘. Siebenkäs sah ihn verwundert an. (...) Es war ein Bestallungsschreiben vom Grafen von Vaduz, das Leibgebem zum Inspektor des Vaduzer Ober-Amts erhob“.

<sup>87</sup> Walther Harich (1888-1931), em sua obra *Jean Paul* (1925), ano de centenário da morte do autor alemão, escreve que se especula que Natalie seja a representação da princesa Christiane Lichnóvski (cf. HARICH, 1925, “Siebenkäs”, s/p).

(...) ela é esplêndida – poética – entusiasticamente apaixonada pelos britânicos e eruditos e, conseqüentemente, também por mim – (...) – não tem nada e não aceita nada, é pobre e vaidosa, descuidadosamente ousada e virtuosa (...). Firmian não caía das nuvens, mas sim, adentrava nela (RICHTER, 1963, II, p. 660)<sup>88</sup>.

Natalie, dama de companhia de uma “meia-dama” inglesa da senhora Lady Craven, é o duplo oposto de Lenette que vem substituí-la. Siebenkäs observa nela a paz e a serenidade do amor, a alma imaculada, pura, nobre, maravilhosa e de espírito ousado – ela é leitora da sátira *Auswahl aus des Teufels Papieren*. “O amor por Natalie é o amor pela mulher à qual Siebenkäs corresponde idealmente a quem lhe era destinado toda a eternidade” (PAUL, 1988, p. 81). A complementaridade ideal feminina para a aquisição do mundo poético siebenkiano parece ocorrer com o seu encontro. O contraste entre as duas mulheres é bem mais efetivo que o contraste entre Siebenkäs e Leibgeber. Lenette não tem nada de Natalie e esta nada de Lenette. “O amor prosaico é convertido pelo amor idealizado; porém, não há, no fim das contas, qualquer ganho para o herói que retorna à sua esposa, encena sua falsa morte, permuta sua antiga vida pela do funcionário de Vaduz, mas regressará, novamente, à sua esposa casada, então morta” (KAUFHOLZ, 1978, p. 56).

O amor poético entre Natalie e Siebenkäs tem suas duras provações: do solipsismo ao sacrifício de si, do desiludido amor conjugal ao amor romântico: Siebenkäs e Natalie são dois seres predestinados um ao outro.

Após informações sobre a índole de seu noivo Rosa von Meyer, através dos *Doppeltgängerin*, a jovem moça desiste da felicidade matrimonial. Apenas ligações entre ela e Siebenkäs são forjadas, visto que eles prometem não se ver mais – metáfora para a própria imagem da morte.

Ele agarrou a mão de Natalie, esmagado pelo passado e pelo presente, e disse: ‘hoje vós podeis me perdoar a mais alta comoção – nunca mais vos verei, vós fostes a mais nobre de seu gênero que eu encontro, mas nós não nos encontraremos mais – em breve, vós deveis ouvir que eu morri ou que meu nome desapareceu, de qualquer maneira isso também é; porém, meu coração ainda permanece para vós, para ti... (RICHTER, 1963, II, p. 736s)<sup>89</sup>.

<sup>88</sup> „(...) sie ist herrlich – dichterisch – schwärmerisch in Briten und Gelehrte verliebt, folglich auch in mich – (...) – hat nichts und akzeptiert nichts, ist arm und stolz, leichtsinnig-kühn und tugendhaft (...). Firmian fiel nicht aus den Wolken, sondern recht hinein in sie“.

<sup>89</sup> No original: „Er ergriff, von Vergangenheit und Gegenwart erdrückt, Nataliens Hand und sagte: ‚Sie dürfen mir heute die höchste Rührung vergeben – ich sehe Sie nie mehr wieder, Sie waren die edelste Ihres Geschlechts, die ich gefunden, aber wir begegnen uns nie mehr – Bald müssen Sie hören, daß ich gestorben bin oder mein Name verschwunden ist, auf welche Art es auch sei; aber mein Herz bleibt noch für Sie, für dich...‘“.

Ao desaparecimento de Siebenkäs, Natalie não espera alegria senão em outra vida. Ela segue à Schraplau<sup>90</sup> e o reencontro com o advogado dos pobres acontece, futuramente, “entre túmulos”.

O lugar, a aparência fantasmagórica do advogado, o desmaio de Natalie, que faz o advogado temer perdê-la no exato momento de revê-lo, banham de uma reverberação equívoca em seus propósitos, que parecem um diálogo de almas mortas. A vida renasce transfigurada, livre de sua gangue terrena pela aproximação da morte. ‘A eternidade está na terra’ (JALABERT in RICHTER, 1963, I, p. 29).

Ao retorno à Kuhschnappel, Siebenkäs planeja a morte artificial através de uma artificial doença, cujo diagnóstico se prescreve a seguir, conforme o *Protomedikus* Oelhafen. “‘Eu acho’, disse o artista medicinal, ‘uma verdadeira apoplexia nervosa por sobrecarga – devíeis ter chamado o médico mais cedo – a plena batida forte do pulso anuncia a repetição das pulsações – um pó vomitivo contra isso que eu prescrevo será o melhor êxito’” (RICHTER, 1963, II, p. 852s)<sup>91</sup>. Por conseguinte, a última vontade do advogado dos pobres. Trata-se da reivindicação hereditária dos 1200 florins renanos e que esta seja entregue ao senhor Hoseas Heinrich Leibgeber, futuro inspetor do conde de Vaduz, ou seja, entregue ao próprio advogado dos pobres, visto que após a ilusória morte, os nomes foram alterados verdadeiramente.

No cemitério, sob o fresco céu azul, Lenette e outros acompanhantes veem o corpo cautelosamente ser enterrado. Na lápide, a seguinte inscrição: “‘Stan. Firmian Siebenkäs foi aos 24 de agosto de 1786...’. Este nome fora habitualmente Heinrich e seu, atualmente, ‘Leibgeber’, elevava-se abaixo do reverso do monumento” (RICHTER, 1963, II, p. 896)<sup>92</sup>.

No vigésimo segundo e terceiro capítulos, Leibgeber, agora com seu verdadeiro nome Siebenkäs, providencia a certidão de óbito e a “papelada” de seu amigo “morto” para o conde de Vaduz, prontificando-se para as devidas funções de inspetor. Na residência em *Gefrees*, os amigos refletem sobre a morte e o desdobramento de identidade.

Aí Leibgeber olhou casualmente no espelho: ‘por pouco eu deveria me ver duas vezes, senão três vezes’, disse ele, ‘um de mim deve estar morto, o interno ou o externo. Quem realmente morreu aqui na sala e aparece, em

<sup>90</sup> Pequena cidade do distrito de Saalekreis, Saxônia, localizada a oeste de Wunsiedel.

<sup>91</sup> No original: „,Ich finde‘, sagte der Heilkünstler, ‚eine wahre Nerven-Apoplexie von Überladung – man hätte den Arzt eher rufen sollen – der volle harte Pulsschlag verkündigt Wiederholung des Schlages – Ein Brechpulver, das ich hiegegen verordne, wird vom besten Erfolge sein“.

<sup>92</sup> No original: „,Stan. Firmian Siebenkäs ging 1786 den 24. August...‘ Dieser Name war sonst Heinrichs seiner gewesen, und sein jetziger ‚Leibgeber‘ stand unten auf der Kehrseite des Monuments“.

seguida, ao outro? Ou apenas nós nos aparecemos? – – Eh, vós, os meus três eus, o que dizeis vós sobre o quarto?’ perguntou ele e virou-se para as duas imagens no espelho e, em seguida, para Firmian e disse: ‘aqui estou eu também!’ (RICHTER, 1963, II, p. 910s)<sup>93</sup>.

Na residência em Vaduz, o recebimento da carta de Natalie lamentando a morte de Siebenkäs à Leibgeber. Porém, desconhecendo a verdadeira realidade dos nomes, Siebenkäs decide revelar a mentira e anunciar seus novos propósitos. Após o último acontecimento, ou seja, o casamento de Lenette e Stiefel, Siebenkäs refuta.

Firmian viu um novo abismo embaixo de si – ele devia rejeitar seu recente propósito – eu digo, ele não podia dizer uma palavra a Natalie sobre sua ressurreição de *Bein-Lüz*, nem uma sílaba sobre sua continuidade após a morte. (...) ‘Não, não (disse ele), o tempo paulatinamente ajuntará a minha pálida imagem de pó no bom coração de Natalie e tirará as suas cores (RICHTER, 1963, II, p. 964)<sup>94</sup>.

Jean Paul finaliza sua obra com o retorno de Siebenkäs ao cemitério em que jaz. Um acontecimento sombrio e *makaber* (“macabro”) o atormenta ao ler a inscrição em sua lápide. Encontra-se “temeroso e tenro quando, subitamente, algo multicolor que estava próximo ao seu túmulo o agarrou e transformou toda sua alma” (RICHTER, 1963, II, p. 980)<sup>95</sup>. Ao lado de sua lápide, outra com uma moldura de madeira pintada e colorida

(...) nessas tábuas coloridas quando Firmian, enquanto seu olhar transbordante pudesse ler: ‘aqui repousa, em Deus, Wendeline Lenette Stiefel, nascida Egelkraut de Augsburg. Seu primeiro marido foi o mais benevolente advogado dos pobres St. F. Siebenkäs. Ela se casou pela segunda vez aos 20 de outubro de 1786 com o diretor escolar Stiefel, daqui mesmo, e, após ter vivido um sereno casamento com ele  $\frac{3}{4}$  do ano aos 22 de julho de 1788, adormeceu aqui com sua filhinha natimorta e espera uma feliz ressurreição (RICHTER, 1963, II, p. 980)<sup>96</sup>.

<sup>93</sup> No original: „Da sah Leibgeber zufällig in den Spiegel: ‚Fast sollt’ ich mich doppelt sehen, wenn nicht dreifach‘, sagt’er, ‚einer von mir muß gestorben sein, der drinnen oder der draußen. Wer ist hier in der Stube denn eigentlich gestorben und erscheint nachher dem andern? Oder erscheinen wir bloß uns selber? – – He, ihr meine drei Ich, was sagt ihr zum vierten?’ fragte er und wandte sich an ihre beiden Spiegelbilder und dann an Firmian und sagte: ‚Hier bin ich auch!’“.

<sup>94</sup> No original: „Firmian sah eine neue Tiefe unter sich – er mußte seinen neulichen Vorsatz fortweisen – ich meine, er durfte Natalien nicht ein Wort von seiner Auferstehung aus dem Bein-Lüz, nicht eine Silbe von seiner Fortdauer nach dem Tode sagen. (...) ‚Nein, nein (sagt’ er), die Zeit wird schon nach und nach in Nataliens gutem Herzen auf meinem blassen Bild Staub ansetzen und ihm die Farben ausziehen“.

<sup>95</sup> No original: „(...) sein Herz war bang und weich, als plötzlich etwas Bunt, was nahe an seinem Grabe stand, ihn ergriff und seine ganze Seele umkehrte“.

<sup>96</sup> No original: „(...) auf diesen bunten Brettern als Firmian, solange’ es sein überströmendes Auge lesen konnte: ‚Hier ruht in Gott Wendeline Lenette Stiefel, geborne Egelkraut aus Augsburg. Ihr erster Mann war der wohlseel. Armenadvokat St. F. Siebenkäs. Sie trat zum zweitenmal 1786 den 20. Okt. in die Ehe mit dem Schulrate Stiefel allhier und entschlief, nachdem sie  $\frac{3}{4}$  Jahre mit ihm in einer ruhigen Ehe gelebet, den 22. Jul. 1787 im Kindbette und liegt hier mit ihrem totgeborenen Töchterlein und wartet auf eine fröhliche Auferstehung“.

Ao se erguer ante o túmulo da amada Lenette, *eine schwarze Gestalt* (“uma figura negra”) o observa melancolicamente. Ao se aproximar, Natalie avista o sopro da morte, os lábios trêmulos e as lágrimas escorrendo. Siebenkäs revela tanto seu amor pela jovem, quanto suas curtas histórias sobre a artificial morte e a função de inspetor. O reencontro com Natalie no túmulo representa o distanciamento de dois amantes.

Aqui ela se levantou excelsa, inclinou a cabeça contra o céu, rapidamente arrancou as lágrimas que lhe transbordavam e a alma voadora encontrou a língua e ela disse com as mãos em oração: ‘Tu, todo amoroso – eu o perdi – eu o reencontrei – a eternidade está na Terra – faça-o feliz comigo!’. E sua cabeça afundou carinhosa e cansadamente sobre a sua, e ela disse: ‘nós permanecemos juntos!’. Firmian balbuciou: ‘Oh Deus! Oh tu, anjo – na vida e na morte, tu permaneces comigo’. – ‘Eternamente, Firmian!’ disse Natalie silenciosamente; e os sofrimentos de nosso amigo terminaram (RICHTER, 1963, II, p. 996)<sup>97</sup>.

A atmosfera descrita por Jean Paul nesse cenário fúnebre está impregnada de misticismo e religiosidade. No apogeu da aflição e do êxtase, Siebenkäs enterra entre as mãos os espinhos endurecidos de um ramo de rosas que Natalie lhe oferece.

A metáfora que a qualifica de ‘roda eriçada de pontas’ não pode evocar senão a coroa de espinhos de Cristo. Firmian conheceu seus tormentos em um passado recente antes de ascender à redenção graças a seu duplo, Leibgeber, o Cristo da sombra, como se o Homem-Cristo, Siebenkäs-Leibgeber (...) (PAUL, 1988, p. 81).

O melancólico idílio de Siebenkäs encerra com o distanciamento dos amantes. Jean Paul, presente, portanto, em toda a obra, narra as dores inqualificáveis de uma alma poética que não se adequa à sufocante realidade de uma vida estreita e uma existência medíocre. O pequeno mundo burguês é analisado sob o olhar microscópico de Jean Paul, o humorista que narra, comicamente, a realidade séria do matrimônio e a presença do *Doppeltgänger*. Vários críticos impingem-no o título de humorista, visto que suas obras estão repletas de idiosincrasias, humor e risos sarcásticos. Jean Paul é colecionador de surpresas. Ele inventa casos e palavras que aos olhos da lógica se tornam absurdos linguísticos<sup>98</sup>.

<sup>97</sup> No original: „– Hier stand sie erhaben auf, bog das Haupt gegen den Himmel zurück, riß schnell die Tränen weg, die sie überströmten, und die fliegende Seele fand die Zunge, und sie sagte mit betenden Händen: ‚Du Alliebender – ich hab’ ihn verloren – ich hab’ ihn wiedergefunden – die Ewigkeit ist auf der Erde – mach ihn glücklich bei mir!‘. Und ihr Haupt sank zärtlich und müde auf seines, und sie sagte: ‚Wir bleiben beisammen!‘. Firmian stammelte: ‚O Gott! o du Engel – im Leben und Tode bleibst du bei mir.‘ – ‚Ewig, Firmian!‘ sagte leiser Natalie; und die Leiden unsers Freundes waren vorüber“.

<sup>98</sup> Para o escritor Sud Mennucci (1892-1948), Jean Paul não se insere na categoria de humorista propriamente dito por ser “otimista e doutrinário”, elementos que contradizem o humor (cf. MENNUCCI, 1923).

A obra foi sensação na Alemanha. Dessa vez, as personagens do romance eram reconhecidas por todos. A pintura de gênero tinha o interesse pelo retrato de família. Como se enganar, com efeito? Como não encontrar Jean Paul em *Siebenkäs*, o excêntrico e indolente libelista dos *Procès groënlendais* nesse bom homem sempre bem disposto às produções fantásticas, sempre nas estrelas, quando a atenção da vida reivindicaria sua presença sobre a terra (BURY, 1868, p. 283).

### 1.5. Da *Mortem*: os últimos anos após os anos de aprendizado

Eu me alegraria, após minha morte, ter isso, o que ainda nunca sucedeu com nenhum autor, todos os meus pensamentos dados ao mundo, – *nenhum* deve ser ocultado.

Jean Paul Friedrich Richter (1763-1825)

Posteriormente às publicações dos trabalhos anteriores, outra obra-prima: *Titan* (1800-1803), publicada em Berlim em quatro volumes. Segundo os estudiosos, sua obra mais ambiciosa em que o tema do *Doppelgänger* também se presentifica, porém, de maneira “episódica”. O problema da cisão e do desdobramento do eu se personificam nos protagonistas Albano, uma espécie de irmão gêmeo de Siebenkäs, e seu amigo, o cético e depravado Roquairol. Consoante Blaze de Bury, uma obra bizarra e singular, irregular e extravagante, em que tudo se sustenta,

o falso e o verdadeiro, o sublime e o grotesco, em que a epopeia acotovela o conto azul, em que os raios os mais puro, a mais suave de uma filosofia etérea, mergulham sem aí se confundir, como ocorre nesses interiores de Rembrant, através da noite e das trevas, alguma coisa, finalmente, confusa e impenetrável como o caos, mas bastante vasto e fértil (BURY, 1868, p. 277).

*Titan* é uma composição eminente que “desafia a *Wilhelm Meister*” (BURY, 1868, p. 298), evidenciando o lado sublime e dinâmico do gênio de Richter.

O herói do livro, Albano, Conde de Cesara, ainda é uma daquelas naturezas presa ao ideal, um daqueles espíritos de ardor que medem, a compasso de gigante, todas as coisas nesse mundo, e que uma vontade desenfreada, uma prodigalidade desses tesouros de cabeça e de coração, da qual eles foram preenchidos, o conduzem, de infração a infração, em direção ao abismo. (...) Todavia, mais de uma provação aguarda nosso herói. A necessidade extravagante de amar, essa ira de derramar sobre tudo o que ele encontra nas agradáveis lavas de um coração transbordante, não tarda a se voltar contra sua felicidade. Ele deposita sua fé em um indigno amigo; a garota que ele adora morre: sombra encantadora mal vista ao luar (BURY, 1868, p. 298s).

Segundo Rank, juntamente com essa duplicidade física dos protagonistas e multiplicação de eus, “Jean Paul também aparece na forma de alguém que se vale na figura do amante para raptar a amada deste (Tema de *Anfitrião*)” (RANK, 2014, p. 28) – vale dizer, a obra de Plauto (254-183 a.C.) analisada no tópico 4.1 desta Tese, em que se discorre sobre o tema do *Doppelgänger* e *Doppelgänger* ao longo da história literária.

Em outubro de 1800, Richter definitivamente reside em Berlim. Em uma espécie de homenagem para sua extraordinária pessoa, conhece o conselheiro privado *Herr* von Meyer, da família Geheimer-Rath Meyer, e suas duas belas filhas solteiras: Caroline e Ernestine. A primeira das filhas sente uma profunda mudança a partir da suavidade e da cordialidade dos modos do autor alemão, o que lhe proporciona confiança em relação

àquele *desconhecido* e, aos 27 de maio de 1801, Jean Paul se casa com Caroline von Meyer e com quem teve três filhos: Emma, Max e Odilie.

Na realidade, ele teve, posteriormente, pelo menos outras duas *ligações* entre as quais se destaca a relação com Sophia Paul, de vinte anos, filha do teólogo Hermann Otto Paul. “Jean Paul estava, inclusive, mesmo disposto a deixar sua esposa por ela, porém, muito em breve, será ela quem o abandona, convertendo-se na segunda esposa de August Wilhelm Schlegel” (FABRIS *in* RICHTER, 2005, p. 11). Concomitantemente, nesse mesmo período, os fecundos intercâmbios intelectuais se consolidam com as figuras as mais representativas da época. Três anos antes, Jean Paul inicia a importante correspondência com o filósofo Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819), que o conhece pessoalmente em 1802. Em Berlim, cultiva a amizade com os *Frühromantikerin* Friedrich Daniel E. Schleiermacher (1768-1834), Friedrich Schlegel, Tieck e outros escritores românticos. Ainda, em 1801, nova publicação de *Leben des Quintus Fixlein aus fünfzehn Zettelkästen gezogen, nebst einem Mußteil und einigen Jus de tablette* (A vida de Quintus Fixlein extraída dos quinze fichários, acompanhados com uma parte obrigatória e de algum Jus de tablette) e conhece Fichte, a quem lhe envia anteriormente, em 1800, a supracitada *Clavis fichtiana, seu Leibgeberiana*: escrito polêmico que é dedicado, e não por coincidência, à Jacobi.

Segundo Blaise de Bury, o romance *Quintus Fixlein* é um “estudo biográfico consagrado à análise da modesta e beata felicidade de um bravo pastor que exerce, concomitantemente, em sua campanha, a função de mestre escola” (BURY, 1868, p. 282).

Segue a *Vorschule der Ästhetik*: forte influência do Romantismo em que a seriedade clássica e a ironia romântica se misturam. Juízes os mais competentes colocam-na em primeiro lugar dentre as composições de Jean Paul. “E, com efeito, a própria natureza desse livro parece contradizer com a ideia que nós fazemos do gênio de seu autor. Como explicar uma obra regular e metódica da parte de um autor que se apresenta como essencialmente bizarro, fantástico e caprichoso?” (BÜCHNER, DUMONT *in* RICHTER, 1862, I, p. 2s).

Apesar de sua íntima conexão com a ironia romântica e da predileção de F. Schlegel por suas obras, Jean Paul, como também a atesta sua estimulante *Introdução à Estética* (1804), ocupa, diante do Romantismo, uma posição independente. (...) Jean Paul dispõe de humor e sensibilidade, como Sterne, cujo *Tristan Shandy* e *Uma viagem sentimental* encantaram os alemães desde 1768, não obstante o pronunciado e unilateral de seu caráter inglês. Sensibilidade e humor, unidos a um sentimento da natureza, que se manifesta com grande magnificência de colorido, a uma abundância de metáforas nunca

vista, a uma erudição somente comparável à Hamann e a uma sólida cultura filosófica (KOCH, 1940, p. 85).

Ademais, autores associam-na à *Poética* de Aristóteles, visto que Jean Paul analisa os diversos gêneros literários e vincula-os a uma teoria moderna da poesia e do romance. “Hillebrand, um dos primeiros historiadores literários da Alemanha, considera o livro de Jean-Paul como o *Abecedário do romantismo (Die Fibel der Romantik)*” (BÜCHNER, DUMONT *in* RICHTER, 1862, I, p. 5)<sup>99</sup>.

Os próprios românticos divergem de opinião acerca de Jean Paul quando se reflete se é possível que o espírito poético da escola romântica se encontra em suas obras. Para responder a essa dúvida, o próprio autor qualifica sua *Siebenkäs* de *der Roman der deutsche Schule* (“Romance da escola alemã”)<sup>100</sup>, juntamente com *Sterne, Wilhelm Meister* e outras, em que as características idílicas do pequeno burguês moderno, o sentimentalismo, juntamente com as intervenções do narrador subjetivo, com seus comentários reflexivos e a estratégia literária propriamente romântica, ou seja, o emprego do *Doppeltgänger* e do desdobramento da personalidade, fazem-se presentes em sua trama. Consoante a importância dessa obra capital e sua relação com a *Poética* de Aristóteles (384-322 a.C.), segue o fragmento.

Qualquer que seja a denominação que se vincula a esse livro, ele contém, verdadeiramente, o que se pode chamar, rigorosamente, de a teoria *moderna* da poesia. Nós não conhecemos outra obra que possa ocupar, em relação à poesia moderna, melhor o papel que a *Poética* de Aristóteles exerceu em relação à Antiguidade. Nós estamos persuadidos de que a comparação dessas duas *poéticas*, estudadas nas suas correspondências e nas suas divergências, forneceria o melhor painel que se possa traçar da diferença de gostos nos dois grandes períodos da civilização (BÜCHNER, DUMONT *in* RICHTER, 1862, I, p. 5s).

Adiante, *Flegeljahre. Eine Biographie (Adolescência. Uma biografia, de 1804-05)*. O complexo fraternal e a rivalidade entre irmãos gêmeos é tema que Jean Paul versa nessa obra: o *Doppeltgänger* ou a perseguição do duplo espelhado denominado de “irmão”. Segundo Béguin,

*Flegeljahre* ocupa um lugar privilegiado no trabalho de Jean Paul: as grandes exaltações são, aqui, mais raras que nas novelas anteriores, porém, a luz, em lugar de irromper por intervalos, cegando, parece se difundir em todas as páginas da narrativa. A poesia adota a forma do ‘polímetro’, pequeno poema em prosa inventado pelo herói e que contrasta com as grandes torrentes do lirismo de *Hesperus* (BÉGUIN, 1994, p. 235).

<sup>99</sup> Karl Hillebrand (1829-1884), autor alemão e secretário, por um breve período, do poeta romântico Heinrich Heine (1797-1856) quando da sua estada em Paris e Bordeaux.

<sup>100</sup> RICHTER, 1996, XII. *Programm*, § 72.

Quando de seu matrimônio, o casal vive, primeiramente, em Meiningen, capital do distrito de Schmalkalden-Meiningen, Estado de Thüringen localizada a noroeste de Wunsiedel. Posteriormente em Koburg para, finalmente, a partir de 1804, estabelecer em Baireuth e permanecer até sua morte. Em outubro de 1806 publica *Levana, oder Erziehlehre (Levana ou Ensino fundamental)* e trabalha em *Lebens Fibel (A vida de Fibel)*, que aparece em 1812. Em *Dr. Katzenbergers badereise (A viagem de banho do Dr. katzenberger, 1809)*, Jean Paul escreve uma obra baseada em uma série de panfletos políticos. Neste mesmo ano, ainda a *Beichte des Teufels bei einem großen Staatsbediensteten (Confissões do diabo com um grande servidor público)*<sup>101</sup>. Nesta obra, a solidão é representada, fantasticamente, como “a companhia incômoda de um outro. Ela acentua a irmandade com o próprio Eu, que se objetiva como um duplo” (RANK, 2013, p. 43). Trata-se de um solilóquio do eu personificado pelo próprio Jean Paul.

Desde novembro de 1809, passa, habitualmente, as manhãs na pousada de Dorothea Rollwenzlei, não longe da cidade, em que, frente a um jarro de cerveja, dedica-se à escritura. Trabalha aí, sobretudo, em um grande romance *Der Komet, oder Nikolaus Marggraf, eine komische Geschichte (O cometa ou Nikolaus Marggraf, uma história cômica, de 1820)*, em sua autobiografia (*Selberlebensbeschreibung*, aparecida postumamente em 1826) e em sua última obra, também inacabada, *Selina, oder über die Unsterblichkeit der Seele (Selina ou sobre a imortalidade da alma)*.

Portanto, como em uma série de escritos menores e na reelaboração das obras anteriores, financiado com uma pensão anual de mil florins, primeiro pelo arcebispo católico de Mainz e Regensburg e, posteriormente, pelo Estado da Baviera, Jean Paul projeta várias viagens. Em 1810, visita E. T. A. Hoffmann em Bamberg e, em 1813, a pedido do editor Karl Friedrich Kunz (1785-1849), escreve o prefácio para o primeiro volume da *Fantasiestücke in Callots Manier (Peças de fantasia à maneira de Callot)*: uma coleção de histórias curtas publicada em 1814. Hoffmann ao saber da notícia, “ficou bastante satisfeito e muito lisonjeado quando soube, através de Kunz, que a aversão de Richter havia sido superada pela análise de seu manuscrito” (FIFE, 1907, p. 7).

---

<sup>101</sup> Esta obra se encontra em <https://www.projekt-gutenberg.org/jeanpaul/flaetz/flaetz.html>, juntamente com a *Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz mit fortgehenden Noten. (A viagem do pregador de campo Schmelzle à Flätz com notas de partida)*.

Freud (1856-1939) considera Hoffmann o mestre inigualável do “estranhamento inquietante na criação literária”. Segundo ele, suas obras são imbuídas de elementos, razões capazes de despertar tal sensação no leitor. “Já nos primeiros textos, ele desbrava os rincões do fantástico. (...) É notável que o primeiro texto literário desse escritor tardio, inicialmente conhecido como músico e desenhista, seja apresentado por um prefácio de Jean Paul Richter” (PONTALIS, J. -B; MANGO, 2013, p. 90s). Em junho de 1812 segue à Nuremberg, em que trava relação com Hegel. Em 18 de julho de 1817 recebe, em Heildelberg, graças aos bons ofícios hegelianos, o *Doctor Honoris Causa*, e aí, encontra-se com Voss, Paulus, Thibault e outros. Durante suas visitas a Heidelberg e Stuttgart (1819), é exaltado por estudantes e leitores como poeta preferido dos alemães.

Anteriormente, em 1803, Jean Paul inicia o desejo de retornar ao local de seu nascimento, Fichtelgebirge. Nesse período, dois eventos são determinantes para sua vida: o nascimento de seu filho Max e a morte de seu amigo Herder. A morte deste exerce grande influência em Jean Paul e lança uma profunda sombra em sua felicidade familiar. “Ele amara e reverenciara ninguém qual Herder, e nenhum autor tivera tanta influência sobre ele” (LEE, 1864, p. 357). Duas cartas são direcionadas tanto a viúva, *Frau* Caroline Herder, quanto a seu filho. Segue a de Caroline Herder.

‘O que eu devo lhe dizer’, escreveu ele a Caroline Herder, ‘enquanto sofre em demasia com a tristeza dos outros, e, como a viúva de um príncipe, deve lamentar pelo país e por si mesma. Eu gostaria de poder ir até você e me sentar consigo, inconsolada, por meia hora e, em seguida, retirar-me silenciosamente. Nós, de fato, estamos apenas lamentando por nós mesmos; pois seu espírito puro é digno do mundo purificado. Ele era tão divino que eu posso pensá-lo inalterado em seu próprio local naquele sagrado e distante mundo, com aquele espírito exaltado que é, se Deus é! Se sua fisionomia iluminada está, agora, voltada em direção à terra; então, nada aparecerá ali, mas o pensamento, – ‘Você me amou e me abençoou, e o Eterno lhe dará, através de seus filhos, sua alegria e sua premiação!’’. Para mim, Weimar está agora, também, enterrada (LEE, 1864, p. 357s).

A lembrança da relação com Herder em Weimar, desde 1797, é mencionada por Blaise de Bury.

A afeição que se estabeleceu entre Herder e Jean Paul, após ter mantido na existência de dois grandes escritores um lugar tão nobre e importante, devia mesmo após sua morte reviver em suas obras. (...) Quase todas as noites, os dois amigos jantavam juntos. Após isso, iam caminhar em direção à Ettersberg. Conversava-se, filosofava-se à vontade, e o pequeno indício de vinho antigo auxiliando, não os poupava em dizer suas verdades. ‘Se eu estivesse em uma ilha deserta’, dizia Herder a Jean Paul, ‘e que eu não tivesse senão, entre as mãos, outros livros além dos seus, eu desejaria compor obras duas vezes mais belas, primeiramente, reconstituindo muitas anedotas irreflexivas; posteriormente, trabalhando para concordar com as passagens que se contradizem’ (BURY, 1868, p. 294).

Na primavera de 1820, Richter visita seu filho Max que, na idade de dezessete anos, é enviado ao *Gymnasium* de Munique. Sua precoce morte lança igualmente negra nuvem sobre a família, que permanece até sua própria morte. Aos quinze anos, ele inicia as leituras de Homero, dos trágicos gregos e do Antigo e Novo Testamentos. Seu senso de dever, sua fidelidade aos estudos, sua dedicação à filologia, às questões ascéticas e místicas, o tom elevado de seu entusiasmo religioso, progressivamente, “solapam” seu corpo e mente saudáveis: “estava mais morto que vivo” devido à magreza. Em parte, Jean Paul teve uma responsabilidade por essa espécie de sistema de educação. Para ele, necessita-se cultivar os poderes superiores do intelecto e despertar o poder imaginativo. Por fim, Max se dedica, demasiada e inteiramente, à teologia, ao ascetismo, à espécie de abstinência alimentar e a todo tipo de despesas familiares (cf. LEE, 1864, pp. 449-451 do “Capítulo VII”, da Quarta Parte).

Em 1822, falece o adorado filho Maximilian, aos 19 anos, com uma febre nervosa, pálido e magérrimo. O golpe não oferece mais alegria a Jean Paul, que não o supera até sua morte. No ano seguinte, Jean Paul segue a Dresden, em que conversa com Tieck, Wolke e o compositor C. M. von Weber. Em 1823, então com 60 anos e já com a ablepsia iniciando, finalmente trava contato em Erlangen e Nuremberg com Friedrich W. Joseph von Schelling (1775-1854) e o poeta Karl August M. von Platen-Hallermünde (1796-1835), então com 29 anos. Acompanhado por sua filha mais velha Emma, visita um célebre cirurgião de olhos em Nuremberg.

Richter não fez mais viagens. Sua crescente ablepsia tornava todas as tenras atenções do lar necessárias, se não para suas alegrias, pelo menos para seu conforto diário. Ele consultou diversos célebres oculistas, experimentou óculos após óculos e muitos remédios de cura conhecidos; porém, embora ele se apartasse da luz do dia, de suas amadas ocupações com dolorosos conflitos e um crescente arrependimento, que foi obrigado, no fim, a sentir que a competição era desesperançosa e a resignação seu último dever (LEE, 1864, p. 473).

Entre setembro e outubro de 1824, manifesta-se a severa redução da capacidade visual que, em breve, o conduzi à amaurose absoluta. As dificuldades da leitura e dos trabalhos de criação aumentam. O agravamento da ablepsia evolui e o autor alemão pressente um prenúncio da morte, pois seus “olhos enegrecidos” não podem visualizar o mundo exterior. Nessas condições, Jean Paul, com o auxílio de seu sobrinho e biógrafo Richard Otto Spazier (1803-1854), filho de Minna Spazier, irmã de Caroline, que se muda para Baireuth, as revisões das obras para as novas edições lhe proporcionam conforto e o apazigua, até certo ponto, as contingências de suas circunstâncias.

Consequentemente, o autor de *Siebenkäs* perde a noção de tempo e espaço e suas *noites* se tornam perpétuas e seu repouso irregular. Certa vez, imaginando noite – era meio-dia – e escutando a leitura de alguns fragmentos espirituais de Herder e o jornal diário através do sobrinho, Richter caminha em direção ao repouso.

O profundo silêncio prorrompeu o apartamento. Caroline se sentou na cabeceira da cama, com seus olhos imóveis fixados no rosto do amado marido. Otto se retirou e o sobrinho se sentou com o *Phaedon* de Platão nas mãos, aberto na morte de Sócrates. Naquele momento, uma forma alta e bela entrou no quarto e, ao pé da cama, com as mãos erguidas para o céu e profundamente comovido, ele repetiu em voz alta a oração de sua fé mosaica. Era Emmanuel e em seguida Otto, o mais amado dos amigos de Richter (LEE, 1864, p. 487).

E por volta das seis da manhã, o médico retorna. Richter ainda parece dormir, porém, sua respiração se torna irregular e o “espírito parte”. Em 14 de novembro deste mesmo ano, por volta das oito da noite, morre Jean Paul, devido a um derrame pleural excessivo, acúmulo de água entre o pulmão e a membrana que o reveste. Por fim, entre os anos 1826 e 1828, suas obras são reunidas em 60 volumes.

Todos afundaram, rezando sobre seus joelhos. Esse momento, que os ergueu acima da terra com o espírito de partida, não admitiu lágrimas! ‘Assim Richter saiu da terra, grande e santo como um poeta, maior e mais santo como homem!’. Involuntariamente, nós recordamos do leito de morte de outro grande poeta, naquele delicioso dia de verão, quando todas as janelas estavam abertas e o único som, na sua cama de pedra, era a ondulação do tecido de lã. Aqui, no meio do inverno, um descanso mais profundo deve ser consagrado no leito de morte de Richter, como se a própria Natureza permanecesse, ainda, reverente quando sua adoradora e intérprete dispuseram a vestimenta na qual ele ministrou no seu templo. Richter foi sepultado à luz de tochas: o manuscrito inacabado de *Selina*, levado sob seu esquite, e a nobre ode de Klopstock: ‘Tu te levantarás, minha alma!’ foi cantado pelos estudantes do *Gymnasium* no sepulcro. Otto não conseguiu sobreviver à sua perda. Ele viveu apenas alguns meses, no intuito de organizar as folhas inacabadas de *Selina* e, então, em luto secreto, seguiu o amigo que partiu (LEE, 1864, p. 487s)<sup>102</sup>.

Consoante os subtópicos do capítulo 1, observam-se todas as formações educacional, literária e filosófica do poeta, escritor e filósofo Jean Paul que, a partir das digressões lineares ou labirínticas de suas narrativas sinuosas e obscuras, caprichosas e satíricas, exercem no leitor um fascínio em decifrá-lo, não obstante distraí-lo facilmente com os diversos assuntos que irrompem em suas obras. Estes assuntos, reunidos em diferentes épocas, não se estruturam, portanto, a partir de um determinado tema, mas de um amálgama de extratos.

<sup>102</sup> Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), poeta alemão.

## CAPÍTULO 2 – O processo de formação e a trajetória literária de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski

Não sei se meu temperamento sombrio irá um dia me deixar. E pensar que tal estado mental é destinado apenas ao homem – a atmosfera composta de um misto do que é divino e do que é terreno. Que produto natural ele é, já que nele a lei da natureza espiritual está violada.

Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski (1821-1881)

### 2.1. Da Infância: os primeiros anos de aprendizado

Não obstante as suas respectivas tragicidades históricas, os meses de novembro e dezembro do ano de 1825 são predeterminantes, por um lado, para a crítica literária alemã e, por outro, para a nobreza e aristocracia russas, devido tanto ao sentimento de perda pela morte do eminente escritor Jean Paul Friedrich Richter, com 62 anos, aos 14 de novembro em Baireuth, quanto ao sentimento de derrota da Insurreição Decabrista, em dezembro<sup>103</sup>, ocasionada pelo governo de transição do *Tsar*<sup>104</sup> Alieksandr I (1777-1825) para o de Nikolai I contra um grupo seletivo e culto de oficiais do exército e de aristocratas.

A Rússia, entre os anos 1820 e 1825, encontra-se em um momento de transição político extremamente apreensivo, pois ela passa por uma instabilidade socioeconômica na qual indica um retrocesso no próprio ambiente aristocrático, ou seja, quaisquer exposições explícitas de ideias ou tendências liberais são reprimidas austeramente. Nesse período inicia uma revolução palaciana contra a regência monárquica do excêntrico e insensato Pávlov I (1754-1801) consentida pelo próprio filho Alieksandr Pávlovitch. Nos últimos anos de seu reinado, Alieksandr I se cerca de um seletivo grupo de aristocratas que compartilha com suas convicções progressistas iluministas, com suas reformas relacionadas à abolição da servidão e com a concessão dos direitos civis a toda a população. Portanto, partidário do “século das luzes”, Alieksandr Pávlovitch almeja concretizar as devidas reformas políticas liberais. Todavia, desviando-se desses assuntos sociais e preocupando-se mais com os assuntos do cenário europeu, alia-se, primeiramente, a Napoléon Bonaparte (1769-1821) para, posteriormente, tornar-se seu

<sup>103</sup> A terminologia provém de декабрь (*diekábr*), que em russo significa dezembro.

<sup>104</sup> Somente com o decreto de Alieksandr II (1818-1881), em 09 de fevereiro de 1861, os servos camponeses são libertados do regime feudal.

“implacável inimigo” e derrotá-lo<sup>105</sup>. Sendo sua tropa majoritariamente de oficiais e soldados servos camponeses, ainda sobrevivendo em um ambiente feudal e extremamente precário, alguns membros da aristocracia culta esperam que o novo *Tzar* liberal os glorifique em virtude do êxito e triunfo sobre as tropas napoleônicas e institua as devidas reformas asseveradas. Porém, o imperador não se atenta para essas mudanças anunciadas devido às suas inclinações para o misticismo religioso e o Romantismo e intensifica a repressão a qualquer tipo daqueles movimentos. Consequentemente, insatisfeitos tanto com a conduta dilatória quanto com o descumprimento das renovações sociais, os oficiais da aristocracia culta se organizam secretamente e decretam uma restauração. Morrendo repentinamente em novembro de 1825, seu irmão mais novo, Nikolai Pávlovitch, é coroado. Preocupados com os rumos da Rússia – os futuros revoltosos almejam que Konstantín Pávlovitch (1779-1831), o irmão mais velho de Nikolai, seja coroado, apesar de ter renunciado ao trono –, a ideia de uma revolta se ratifica e se concretiza: a Insurreição Decabrista acontece nos exatos 14 de dezembro de 1825.

Uma parte da oficialidade, liderada por representantes de setores progressistas e revolucionários da nobreza, levantou-se em armas contra o governo num movimento que ficou conhecido como Dezembroismo, termo derivado de *dekabr*, dezembro em russo (BEZERRA in LIÉRMONTOV, 1999, p. VIII).

As exigências pleiteadas pelos decabristas são: a) a supressão do regime servil, b) o fim do feudalismo, c) a instauração de um governo institucional democrático, d) a distribuição de terras aos mujiques e e) o incentivo aos progressos científicos. No entanto, o levante desses aristocratas revoltosos é esmagado “por alguns disparos de canhão ordenados pelo novo *tzar*, que condenou cinco líderes à forca e outros 31 ao exílio perpétuo na Sibéria” (FRANK, 1999a, p. 25ss). Ademais, cerca de cento e vinte decabristas, alguns pertencentes às melhores famílias aristocráticas, são enviados à Sibéria e banidos futuramente. Cumpridas as devidas penas de trabalhos forçados, esses infelizes insurgentes são, por conseguinte, proibidos de residir na Rússia Europeia e

---

<sup>105</sup> O romance histórico de Liev Nikoláievitch Tolstói (1828-1910), *Война и мир (Voiná i mir, Guerra e paz, 1864)*, descreve os acontecimentos históricos, reais e ficcionais, entre os anos 1805-1812. Trata-se da representação das vidas aristocráticas das famílias Rostov, Bolkónski, Kuraguin, Bezúkhov etc. e seus vínculos, das intrigas e mexericos no salão da famosa dama de honra da Imperatriz Maria Fiódorovna, Ana Pavlovna Scherer, e da queda de algum desses membros, principalmente, do príncipe Andrei Bolkónski e de Piotr Bezúkhov, quando da invasão das tropas napoleônicas – no caso de Piotr Bezúkhov, uma reviravolta. Observa-se, sobretudo, nos salões aristocráticos petersburguense e moscovita, a necessidade irredutível de ascensões política e econômica sem os devidos esforços para a obtenção de títulos por parte de alguns condes e príncipes.

permanecem na Sibéria, majoritariamente, sob as condições de ex-presos políticos. Estes mesmos insurgentes, juntamente com suas esposas, recebem os novos condenados – inclusive Dostoiévski, aos 28 anos – aos trabalhos forçados em 1849, os *Pietrachévtsy*, em Tobolsk, antiga capital da Sibéria, que rumam para a “casa dos mortos” após a acusação de tramar contra o novo *Tzar* e o macabro episódio do falso fuzilamento na Praça Siemiônovski, urdido por Nikolai I em 22 de dezembro de 1849. Em correspondência ao irmão Mikhail, Dostoiévski, da Fortaleza Pedro e Paulo, em São Petersburgo, revela a sentença.

Tudo está resolvido! Fui sentenciado a quatro anos de trabalhos forçados em uma fortaleza (ao que tudo indica, Orenburg), e depois, alistamento como soldado raso. Hoje, 22 de dezembro, fomos todos levados à praça Semionovski. Lá, a sentença de morte foi lida para nós, deram-nos a cruz para que beijássemos, a adaga foi quebrada sobre nossas cabeças, e foram feitos nossos trajes mortuários (camisas brancas). Então, três de nós fomos colocados diante do pelotão de fuzilamento para a execução da sentença de morte. Eu era o sexto da fila; fomos chamados em grupo de três, logo eu estava no segundo grupo e não tinha mais que um minuto de vida. (...) No último instante, veio a ordem para suspender a execução, os soldados do pelotão de fuzilamento recuaram, e foi lido para nós que Sua Majestade Imperial poupou nossas vidas (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 58s).

Encerrada, portanto, a investigação da Comissão de Inquérito em 17 de setembro de 1849, a simulação da pena capital é programada para sua realização e comutada, através da “clemência” do Imperador, aos trabalhos forçados.

A lei ordenava que se procedesse a uma simulação de execução nos casos em que a sentença de morte tivesse sido comutada por um gesto de clemência imperial; mas, na maioria das vezes, essa cerimônia era apenas uma formalidade ritual (FRANK, 1999b, p. 166).

Nessa época pós-napoleônica, Dostoiévski cresce e vive à “sombra” da revolta decabrista e do Estado absoluto e policial instalado por Nikolai I. Esse governo autoritário visa “garantir” a segurança sobre qualquer tipo de insurreição. Após a morte do *Tsar*, novas esperanças renascem: Alieksandr II (1818-1881), Освободитель (*Osvobodítel*, “o Libertador”), seu filho, empenha-se em melhorar as condições do presídio, libertar os servos da escravidão, cuja maioria compunha a sociedade russa – a emancipação dos servos realmente ocorre, de fato, em 03 de março –, e abrandar ligeiramente as resoluções da censura. “A sociedade russa pôde então respirar aliviada e almejar uma nova esperança e relativa liberalização” (FRANK, 1999b, p. 26). Todavia, futuras panfletagens de radicais, de estudantes e de incendiários, e uma iminente revolução camponesa se emerge em nome da *Nova Rússia*. Esses novos movimentos, difundidos e noticiados nos periódicos da época, tornam-se *Leitmotiv* para a gênese de

*Crime e castigo* e Бесы (*Biésy, Os demônios*, 1871). Em relação a esta última, Dostoiévski, entre dezembro de 1869 e fevereiro de 1870, dedica sua produção às questões sociais de maior importância e de extrema repercussão na época: “o caso Netcháiev”. O revolucionário Serguei Guennádievitch Netcháiev (1847-1882), um dos representantes do movimento niilista russo, torna-se protótipo de uma das personagens do romance. Trata-se “(d)o assassinato de um estudante, Ivan Ivánov, na Academia de Agricultura de Petróvski de Moscou, por um grupo revolucionário secreto liderado por Serguei Netcháiev” (FRANK, 2003, p. 517).

Portanto, diante do problemático ambiente histórico, aos 30 de outubro de 1821, Dostoiévski nasce no Hospital Marínski: hospital de indigentes da “Casa de Educação” de Moscou, em que trabalha seu pai Mikhail Andréievitch Dostoiévski (1789-1839), um médico militar. O mundo em que Dostoiévski cresce – o regime policial de Nikolai I – fornece-lhe material suficiente para que ele descreva e reflita sobre as consequências que isso lhe proporciona e a seus concidadãos, ou seja, a insegurança social, as crises espirituais, morais e culturais. “A grande maioria vivia em meio à confusão e ao caos moral de uma ordem social em permanente ebulição, caracterizada pela incessante destruição de todas as tradições do passado” (FRANK, 1999a, p. 29). A própria família de Dostoiévski sente a insegurança com relação ao seu *status* social. Segundo Joseph Frank (1918-2013), o pai do escritor insiste em manter as aparências financeiras diante de seus familiares e da sociedade ao se inclinar mais para a aristocracia rural ao invés de apoiar a “recente nobreza do funcionalismo público” (FRANK, 1999a, p. 29s). Frank ainda associa uma parte da obra *O duplo* à reivindicação paterna do *status* social. Em suas palavras,

Dostoiévski lembrou-se dessa norma e da estrita obediência dos pais aos seus preceitos, quando o Sr. Goliádkin, em *O Duplo*, aluga uma carruagem e uma libré para seu criado descalço, Pietrúchka, a fim de realçar sua posição social aos olhos do mundo (FRANK, 1999a, p. 34).

Trata-se da cena do primeiro capítulo, após Dostoiévski descrever os aposentos em que o титулярный советник (*tituliárnyi soviétnik*, conselheiro titular), o morrinhento e calvo senhor Goliádkin, se hospeda. Levanta-se da cama, pega um pequeno espelho redondo e, indubitavelmente, satisfaz com a imagem que o espelho lhe retrata. Por conseguinte, com o rosto radiante de felicidade, alcança seu maço de notas com a quantia de 750 rublos em papel moeda, abre-os sobre a mesa e esfrega as mãos com prazer. Na euforia calorosa do dialogismo interior, com as notas ainda nas mãos, Goliádkin, excitado prazerosamente, mas aborrecido, murmura consigo a fim de saber

de seu criado: “– Diabos que o levem!” – pensou o senhor Goliádkin. ‘– Esse preguiçoso finório pode, finalmente, colocar um homem fora de si até o último limite; onde ele está vagabundeando?’ (DOSTOIÉVSKI, 1956, p. 211)<sup>106</sup>. Essa cena é própria da visão carnavalesca do mundo. A suposta alegria desacerbada e desenfreada tem algo de aterrorizante, de fantástico e de desequilibrado, tem algo como um prenúncio sinistro e trágico: o aparecimento do *Doppeltgänger*. “O riso desenfreado alia-se então a um esgar trágico” (SCHNAIDERMANN, 1983, p. 113).

Por último, para completar o quadro segundo seu hábito predileto de andar sempre em traje caseiro, também agora Pietrúchka estava descalço. O senhor Goliádkin examinou Pietrúchka por completo e pelo visto ficou satisfeito. A libré evidentemente havia sido alugada para alguma solenidade eventual. Dava para notar que, enquanto era examinado, Pietrúchka olhava para seu amo com uma expectativa meio estranha e acompanhava todos os seus movimentos com uma curiosidade incomum, o que perturbava demais o senhor Goliádkin (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 12).

Especulação ou não, essa pretensão à nobreza rural diverge de suas posses reais. Consequentemente, a exagerada suscetibilidade social paterna é transmitida à personalidade do filho, que a absorve e a externa através da literatura. Ressalta-se que muitas de suas personagens são atormentadas pela ascendência e segurança sociais. Como assinalado, o próprio senhor Goliádkin necessita dessa ascendência social para se assegurar enquanto indivíduo. Em contrapartida, em relação ao ambiente familiar do escritor alemão, os pais de Jean Paul e ele mesmo não almejam essa ascensão social ou qualquer condição de *status* financeiro. Basta-lhes, apenas, o suficiente para a vida boa, justa e digna. Paralelamente, essa abnegação ou desambição pelo dinheiro é reverberada no protagonista de Jean Paul, que, vislumbrado mais com o mundo dos ideais e encantamentos poéticos, esquece-se da própria realidade e dos afazeres domésticos. Segue, novamente, um breve parágrafo acerca das condições de Siebenkäs.

Ao apresentar o advogado dos pobres Firmian Stanislaus Siebenkäs, no primeiro capítulo, que, na segunda-feira aguarda sua futura esposa Lenette Wendeline Egelkraut para as celebrações, as festividades e o banquete matrimoniais, o autor-narrador assegura e prova, no tribunal de justiça, que ele é um homem de pelo menos mil e duzentos *rheinische Gulden* e que tem um incontestável desdém pelo dinheiro. A seguir, um fragmento da obra. Observa-se o uso irônico de “meu herói”, por sinal, constante na

<sup>106</sup> No original: “Чerti бы взяли! – подумал господин Голядкин. – Эта ленивая bestия может, наконец, вывести человека из последних границ; где он шатается?”. Na tradução de Paulo Bezerra: “Diabos o carreguem! – pensou o senhor Golyádkin. – Aquele finório preguiçoso pode acabar fazendo um homem perder as estribeiras; onde andaré batendo pernas?” (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 11).

obra, qual Dostoiévski em *O duplo*, ao denominar o senhor Goliádkin de “nosso herói”<sup>107</sup> e uma sutil crítica ao processo de industrialização capitalista.

(...) porém, eu tinha, em mãos, as contas de tutela de meu herói, das quais eu podia, de hora em hora, provar no tribunal de justiça que ele era um homem de pelo menos mil e duzentos *rheinische Gulden*, sem os interesses. Infelizmente ele absorvera, apenas, dos antigos e de seu humor, um incontestável desdém pelo dinheiro, essa engrenagem metálica dos mecanismos humanos, essa roda do mostrador do relógio de nossos valores, (...). Sim, Siebenkäs inclusive dizia – ele o fez anteriormente –, que ele devia carregar o saco da mendicância, de brincadeira, nas costas para se habituar em tempos sérios; ele acreditava se salvar e se louvar se ele continuasse: seria bem mais fácil suportar a miséria qual Epiteto que elegê-la qual Antonin; assim como seria mais fácil segurar a própria perna para que ela fosse destruída que deixá-la intacta para outro escravo, quando se conduz o longuíssimo cetro. Eis porque ele permaneceu dez anos fora do país e uma metade na vila do Império sem requerer ao seu tutor alguns juros cruzados de sua herança pecuniária. Agora, ele queria introduzir, de uma só vez, a noiva sem pais e dinheiro, como um capataz de mina da montanha de prata (RICHTER, 1963, I, p. 40ss)<sup>108</sup>.

Qual o pai de Jean Paul, o doutor Mikhail Andréievitch também parece se destinar à carreira eclesiástica e à vocação do sacerdócio. Porém, aos 15 anos, com o apoio da mãe, o doutor abandona a casa paterna e se estabelece em Moscou, ingressando, por conseguinte, na Seção de Moscou da Academia Médico-cirúrgica Imperial, em 1809. “Admitido na Escola médico-cirúrgica, tratou dos feridos durante a campanha de 1812 e saiu, afinal, com a patente de major do exército” (TROYAT, 1943, p. 15), no Regimento de Infantaria Borodínski. Dez anos depois, casa-se com a filha do comerciante moscovita Fiódor Timofiéievitch Nietcháiev, Maria Fiódorovna Nietcháieva (1800-1837): doce, amável com os filhos e com o marido avaro, porém,

<sup>107</sup> Ao longo de toda a narrativa, Dostoiévski utiliza, com frequência, o termo “nosso herói”. O uso do “nosso” – em *Siebenkäs*, “meu” – faz com que o leitor compactue com a trama que está sendo narrada, considerando-o coautor na construção da personagem. O termo “herói”, por sua vez, reforça o acento metalinguístico, ligado ao emprego da ironia romântica, uma vez que situa a personagem no terreno do literário, do ficcional.

<sup>108</sup> No original: „(...) aber ich habe die Vormundschaft-Rechnungen meines Helden unter den Händen gehabt, aus denen ich stündlich vor Gericht erweisen kann, daß er ein Mann von wenigstens zwölfhundert Gulden rhnl. war, ohne die Interessen. Nur hatt’ er leider aus den Alten und aus seinem Humor eine unleugbare Verachtung gegen das Geld, dieses metallne Räderwerk des menschlichen Getriebes, dieses Zifferblattrad an unserm Werte, geschöpft, (...). Ja Siebenkäs sagte sogar – vorher tat ers –, man müsse den Bettelsack zuweilen aus Spaß überhängen, um den Rücken für ernsthafte Zeiten daran zu gewöhnen; und er glaubte sich zu retten und zu loben, wenn er fortfuhr: es sei leichter, die Armut zu tragen wie Epiktet, als sie zu wählen wie Antonin, so wie es leichter sei, als Sklave das eigne Bein zum Zerschlagen hinzuhalten, als andern Sklaven ihres ganz zu lassen, wenn man einen ellenlangen Zepter führt. Daher behalf er sich zehn Jahre außer Landes und ein halbes im Reichsmarktflecken, ohne nur einen Kreuzer Zinsen seiner Erbschaftmasse seinem Vormund abzufordern. Da er nun seine eltern- und geldlose Braut auf einmal als Steigerin in ein ausgezimmertes Silberbergwerk fahren lassen wollte“. *Das Zifferblatt*: o mostrador do relógio, o ponteiro; *das Rad*: roda. Seriam as engrenagens e os mecanismos internos de um relógio mecânico.

sofrendo em silêncio o seu despotismo (NUNES *in* DOSTOIÉVSKI, 1963, vol. 1, p. 26).

Maria Fiódorovna era também uma proprietária humana e bondosa, que distribuía sementes para os camponeses mais pobres no início da primavera, quando eles não tinham nada para plantar, embora isto fosse visto com estímulo para a ociosidade e exemplo de má administração. A disciplina que ela impunha era o oposto da rigidez e severidade do marido (FRANK, 1999a, p. 40).

Em seguida, o doutor Dostoiévski ingressa na Academia do Hospital Golovin e, posteriormente, é nomeado médico do Hospital Marínski. Com a aquisição desse cargo administrativo, inscreve-se no “livro da nobreza hereditária de Moscou”, cuja finalidade é aspirar ao estilo de vida aos moldes aristocráticos devido à insegurança de *status* social.

Sabe-se que o pai começara por ingressar na carreira sacerdotal, como alguns dos seus antepassados, mas veio a desistir, trocando-a pela medicina. Foi admitido na Escola Médico-Cirúrgica de Moscou, tratou dos feridos durante a campanha de 1821, e em 1821, ano em que nasceu Fiódor, é nomeado médico interno desse hospital de pobres, situado na Rua dos Asilos (NUNES *in* DOSTOIÉVSKI, 1963, vol. 1, p. 26).

Nesse ambiente hospitalar, portanto, local decisivo para as formações espiritual, filosófica e psicológica de Dostoiévski, cresce o futuro escritor, privado das experiências do mundo exterior e de amigos infantis – qual a infância de Jean Paul –, porém, atento para os miseráveis doentes e deficientes físicos e mentais. Ele diz posteriormente: “Não sei se meu temperamento sombrio irá um dia me deixar. E pensar que tal estado mental é destinado apenas ao homem” (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 12s). E no interior do interior desse ambiente hospitaleiro, ou seja, em seu pequeno e triste quarto sem janelas, essa espécie de estufa, “que devia ser escuro e decerto lhe proporcionou visões tenebrosas, com os móveis rígidos, fantasmagoricamente iluminados pela lâmpada do ícone” (NUNES *in* DOSTOIÉVSKI, 1963, vol. 1, p. 27) e as adversidades, pesam-se sob seu futuro espírito e sob o desenvolvimento de sua sensibilidade.

A casa dos Dostoiévski era um pequeno edifício de um andar, construído mais ou menos em estilo imperial, com um jardim em volta. Detrás da grade começava o pátio interno do Hospital Maria, com suas construções quarteis, imponentes tílias e igreja privada. Enfim, um mundo misterioso e lamentável, onde era proibida a entrada das crianças (TROYAT, 1943, p. 16).

Dostoiévski, portanto, dentre os escritores de sua época, não nasce nem de uma família cuja tradição pertencesse à pequena nobreza rural nem de uma aristocrática. O pai “austero, desconfiado, azedo, excessivamente médico e autoritário e econômico até

a avareza” (NUNES *in* DOSTOIÉVSKI, 1963, vol. 1, p. 26), porém, capaz de excessos sentimentais, bastante culto e transmissor desta característica aos filhos, passa da desprezada categoria dos clérigos para a dos *tchinóvnik*, ou seja, para a dos funcionários portadores de *tchin*<sup>109</sup>: um cargo ou uma categoria social na hierarquia de uma função, principalmente, nas repartições públicas e, desta categoria dos *tchinóvnik*, para a dos “membros de uma profissão culta”: médico. No entanto, “a medicina era uma profissão honrada mas não honorífica na Rússia; o salário do Dr. Dostoiévski mal dava para cobrir suas necessidades, e, por isso, ele complementava com o exercício da clínica particular” (FRANK, 1999a, p. 33). A aspiração ao estilo de vida estava muito superior às posses do doutor Dostoiévski: necessidade de manter as aparências sociais. “Durante toda a infância, Dostoiévski foi colocado exatamente nessa situação psicológica, tanto pelas pressões do pai quanto pelas condições sociais da família” (FRANK, 1999a, p. 71).

A propriedade de Darovóie no distrito de Kachírski, governo de Tula, adquirida pelo doutor em 1831 é o local para a formação de Dostoiévski e seus irmãos. Maria Fiódorovna Dostoiévskaja passa aí todo o verão com as crianças. O doutor Mikhail se junta à família em diferentes intervalos devido às obrigações em Moscou. Enquanto a tarefa materna é cuidar tanto do ambiente doméstico quanto da saúde dos campônios e dos animais, os filhos usufruem ávidos de uma liberdade. As diversões são organizadas com frequência, o que lhes parece que aquela propriedade se situa numa região de festas, fantasias e milagres. Porém, entre 1833-34, as crianças Dostoiévski são matriculadas no curso preparatório, como “semi-internos”, na residência do oficial encarregado do preparo do exame de admissão para se ingressarem na Escola de Engenheiros Militares de São Petersburgo (Setembro de 1837), o senhor *Coronale Phillipovitch Kostomárov*.

Seguem algumas linhas do castelo dos Engenheiros, construído pelo Imperador Pávlov I.

Estava situado no bairro mais belo da cidade, onde confluíam os rios Móika e Fontanka, e separado do Jardim de Inverno por uma ponte elevadiça, coroada de uma torre sólida. Foi nessa residência que o monarca morreu assassinado aos 11 de março de 1801, à meia-noite, por ordem de seu confidente, o conde Palen, governador militar de São Petersburgo, e com o consentimento tácito de seu filho Alexandre. ‘Foi vontade do Senhor chamar a seu seio nosso pai bem amado, o Imperador Paulo Pietróvitch, morto de repente em

<sup>109</sup> Чиновник (*Tchinóvnik*): Чин (*Tchin*): grau, patente, classe. Nomenclatura para hierarquizar as carreiras burocráticas.

consequência de uma ataque de apoplexia'. Tal foi o manifesto que Alexandre publicou no dia seguinte ao regicídio (TROYAT, 1943, p. 38).

Em 1837, um trágico acontecimento repercutiu em toda a sua existência. Com a idade de 16 anos, como mencionado anteriormente, sua querida mãe Maria Fiódorovna falece aos 37 anos de tuberculose. Sua morte é um golpe terrível para o marido e, principalmente, para os filhos. Consequentemente, a perda gera o autêntico drama existencial nos adolescentes. Na primavera do mesmo ano, Fiódor sofre de uma doença na garganta e, essa afonia, o segue por toda a vida. Esta doença pode ser o reflexo do golpe violento da morte que acaba de sofrer: a rouquidão. Porém, outro evento no mesmo ano reverbera em suas produções: a morte de Alieksandr Púchkin. Para Dostoiévski, o maior poeta russo e, talvez, o fundador da moderna novela russa, antes de Nikolai Vassiliévitch Gógol (1809-1852). Púchkin, diante de boatos acerca de um suposto caso extraconjugal de sua esposa Natália Gontcharóva, desafia o suposto amante para um duelo. Falece dois dias após ser mortalmente atingido.

## 2.2. Da Juventude: da obscuridade juvenil ao desenvolvimento do estágio literário

A filosofia não pode ser vista como uma mera equação na qual a natureza é a variável conhecida! Tenha em mente que o poeta, no momento de inspiração, compreende Deus e, conseqüentemente, faz o trabalho de filósofo. Assim sendo, a inspiração poética é nada menos que a inspiração filosófica.

Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski (1821-1881)

Após os exames para ingressar na Escola de Engenheiros Militares, o doutor Mikhail almeja tornar seus filhos oficiais em algum regimento da Guarda Imperial ou engenheiros. Fiódor é admitido, porém, Mikhail, o irmão mais velho, é eliminado por motivos de saúde. Incapaz de se socializar, o adolescente Fiódor se isola, o que gera, futuramente, o amor próprio descomedido, a desconfiança doentia e a excessiva timidez: elementos que refletem em suas obras. Durante essa época, conhece uma personagem real que é moldada, duplamente, em *Братья Карамазовы* (*Brátia Karamazový, Os irmãos Karamázovi*, 1880): o religioso Aliôcha e o cético “negativista” Ivan. Trata-se do oficial do Tesouro e ex-colega no Liceu *Tchermak* de Moscou, Ivan Nikoláievitch Chidlóvski (1817-?), um jovem poeta extravagante, culto e eloquente. Ambos se conhecem, por acaso, quando de suas instalações em uma mesma hospedaria após chegarem à capital russa para os exames de engenharia. Porém, “assim como Fiódor e Mikhail, Chidlóvski tinha o coração mais na literatura do que no serviço do Estado” (FRANK, 1999a, p. 135). Ambos eram leitores de Púchkin, Gógol, Homero (séc. IX a.C.), Shakespeare, Dickens, Rousseau, Schiller, Goethe, Schelling (1775-1854), Hoffmann, Balzac, Victor Hugo, George Sand (1804-1876) etc.

É um rapaz de caráter estranho, que oscila entre dois extremos – ora se entrega à libertinagem, ora, em excessos de misticismo, à oração e à abstinência. Depois de muitos anos de hesitação entra num mosteiro, para tornar a sair, conservando no entanto seu hábito de monge e tornando-se uma espécie de pregador ambulante. Dostoiévski criou na juventude uma admiração enorme por este Chidlóvski. Chegou a escrever a respeito: ‘O conhecimento de Chidlóvski... valeu-me os momentos dos mais belos da minha existência. Oh, que alma sincera e pura! Os olhos arrasam-se-me de lágrimas quando me acodem essas recordações (NUNES in DOSTOIÉVSKI, 1963, vol. 1, p. 29).

Paralelamente, associa-se à mesma amizade compartilhada entre Jean Paul e Johann Bernhard Hermann (1761-1790): o poeta, intelectual e modelo duplicado para os diversos protagonistas e, principalmente, Leibgeber, o *Doppeltgänger* do advogado dos

pobres, quando da sua estada no *Gymnasium* de Hof, em 1781<sup>110</sup>. Seus escritos passam a ser tentativas em superar os graves abalos psíquicos e, sobre a construção de suas personagens, um reflexo da sociedade de seu tempo.

Acerca de suas primeiras impressões literárias, ou seja, suas impressões sobre as correntes literárias do gênero fantástico e sentimental, Dostoiévski as conservou para sempre.

Pouco depois, ele conheceu o romance dos primeiros sentimentalistas, (...) Richardson e Rousseau forneceram as primeiras experiências do gênero psicológico, abrindo caminho às expressões ulteriores e aprofundadas das paixões humanas. (...) Gostava de Schiller. Interessava-se por Lawrence Sterne. Deleitava-se com a leitura de Diderot. Apreciava a ‘História de Manon Lescault’ e ‘Os sofrimentos do jovem Werther’. *Há fundamentos para se supor que tenha lido Jean-Paul Richter* (GROSSMANN, 1967, p. 90 [grifo meu]).

Corroboram-se as últimas linhas destacadas (“Há fundamentos para se supor que tenha lido Jean-Paul Richter”), principalmente quando se trata do tema do *Doppeltgänger*.

Ao término dos estudos na Escola de Engenharia, outro acontecimento abala emocional e psiquicamente e leva o escritor russo até as últimas consequências: a morte paterna em 1839 – 18 anos, mesma idade de Jean Paul quando da morte do pai –, pois o suposto crime contra o doutor, cometido por um de seus mujiques, Vassíli Nikitkin, “sujeito dobrado, rosto de fera”, recai sobre o filho, visto que se sente responsável por tê-lo, frequentemente, censurado devido ao arrebatado egoísmo. O sentimento de culpa o desestabiliza, o que pode ter desencadeado seu primeiro ataque de epilepsia (cf. TROYAT, 1943, p. 49s).

Em 1843, portanto aos 22 anos, Dostoiévski se torna alferes e é designado para a repartição de desenhos da Seção de Engenharia, até que, finalmente, passa para a classe superior do oficialato e, futuramente, destituir-se do cargo.

Aluga casa, que vem a partilhar com um alemão, o Dr. Riesenkampf. Isento da tutela paterna, começa para Dostoiévski uma vida mais livre. Frequenta teatros, concertos, casas de jogos e percorre todas as ruas, ruelas e antros de Petersburgo, para conhecer a vida da cidade e seus habitantes. Segue os transeuntes, descobre-lhes os segredos e a miséria, entra nas tabernas, nos bairros operários, nos tugúrios da gente humilde (NUNES *in* DOSTOIÉVSKI, 1963, vol. 1, p. 31).

---

<sup>110</sup> Henri Blaze de Bury, em *Os escritores modernos da Alemanha*, ao biografar Jean Paul, menciona essa amizade com Johann Bernhard Hermann. “Jean Paul escrevia sobre ele que ele era como uma calhandra, que canta no azul do céu e constrói, ao mesmo tempo, seus ninhos na imundície” (BURY, 1868, p. 258).

As pesquisas sobre as condições humanas dos miseráveis, interrogando-os sobre os detalhes de suas vidas íntimas, tornam-se conteúdos para a composição, desde 1844, do primeiro romance *Pobre gente* (1846), o qual alcança entusiasmos nos círculos literários. Segundo Riesenkampf, Dostoiévski demonstra interesse pelos seus pacientes indigentes, pagando-lhes “uns trocados” em correspondência com informações, fatos e aspectos de suas vidas. Em forma de romance epistolar, o protagonista Mákar Diévuchkin é igualmente um modesto, quase mísero conselheiro titular, qual Goliádkin, que exerce funções de escrevente em uma das grandes repartições públicas de São Petersburgo. É o que indica Yuri Corrigan em seu artigo “Amnesia e personalidade externalizada no primeiro Dostoiévski”: os protagonistas de suas primeiras obras vinculam entre si. Aqui se acentua a ligação dos dois primeiros protagonistas: Goliádkin é o desdobramento de Mákar Diévuchkin.

Após a nomeação de alferes, Dostoiévski solicita sua demissão devido à burocrática vida da repartição oficial e inicia, portanto, sua carreira de escritor. Nikolai Niekrássov (1821-1878), diretor e proprietário d’*O contemporâneo*, exalta-o. Vissarión Bielínski (1811-1848), crítico literário, louva-o, manifestando que *Pobre gente* “revela aspectos da vida e das pessoas na Rússia com as quais ninguém antes havia sonhado. Veja bem, é a primeira tentativa de romance social entre nós (...)” (BIELÍNSKI *apud* FRANK, 1999a, p. 188).

Entusiasmado, inicialmente, com a repercussão do primeiro romance e com a sensação literária dos escritores contemporâneos em relação ao seu talento, Dostoiévski muda seu temperamento: deslumbra-se ao ser denominado o “novo Gógol”. Portanto, por volta dos vinte e cinco e vinte e seis anos, torna-se a sensação jubilada pela sociedade literária de São Petersburgo. Diz ele ao irmão em uma carta: “tenho um defeito horrível: um egoísmo e uma vaidade incomensuráveis” (FRANK, 1999a, p. 225). Suscetível à lisonja, a adulação “vira-lhe” a cabeça. Exaltado e envaidecido, o escritor iniciante começa a revelar uma “exuberância maníaca e um envaidecimento que as circunstâncias tornaram compreensíveis, mas que também deram mostras de perigosa falta de domínio” (FRANK, 1999a, p. 214). Ivan Sergueiévitch Turguiéniev (1818-1883), que outrora constitui laços de genuína amizade com Dostoiévski, passa a ser o “líder” das alfinetadas e zombarias contra ele. Devido ao temperamento inconsistente e às ações vulcânicas, Dostoiévski não consegue esconder seu orgulho e ofende o círculo de literatos com sua irritabilidade e tom arrogantes. Ele, em correspondência com irmão, considera-se qual Lucien de Rubempré, o protagonista de Balzac em *Illusion*

*Perdue (Ilusões perdidas, 1837)*, quando de suas primeiras publicações e futuros êxitos literários.

Ainda *Pobre Gente* não foi publicada em letra de forma e já ele é conhecido, falado e discutido nos círculos literários, convidado para os salões de personalidades elevadas. Inebria-se, envaidece-se com sua glória; conhece Turguiéniev. Um dia é apresentado no cenáculo de *O Contemporâneo*, presidido por Avdótia Panáieva. Apaixona-se por essa mulher que coqueteia com ele e consente seu amor silencioso e platônico. Mas Dostoiévski não é homem para salões. É desconfiado, orgulhoso, tímido e melindroso. E, por outro lado, a inveja e a incompreensão não o poupam. Ouve alusões maldosas, epigramas, Turguiéniev e Niekrássov compõem uma poesia satírica em que lhe chamam de ‘cavaleiro da triste figura’ e espalham anedotas ridículas e indignas acerca de Dostoiévski, que se desespera, foge e se isola por algum tempo, mas volta de novo ao encontro dos falsos amigos e das maledicências dos salões, cedendo ao seu impulso de convivência e desejo de notoriedade (NUNES in DOSTOIÉVSKI, 1963, vol. 1, p. 32s).

Dostoiévski escreve duas cartas, respectivamente datadas nos dias 16 de novembro de 1845 e 01 de fevereiro de 1846, ao irmão explicando os processos de construção, a fama e sua “paixão” pela esposa de Panáiev. Primeiramente, a sua irritabilidade ao descrever Goliádkin. Ele é “um canalha! Ele é um completo desonesto, e eu decididamente não o tolero. (...) Quanto a mim, seu pobre autor – ele coloca-me em maus lençóis” (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 33) e, posteriormente, a recompensa.

Escrevo às pressas, pois meu tempo é curto. ‘O duplo’ ainda não está pronto, mas eu decididamente *preciso* terminá-lo antes do dia 25. (...) Bem, meu irmão, creio que minha fama está agora em seu mais pleno florescer. Em todo lugar aonde vou, deparo-me com mostras de surpreendente admiração e enorme interesse. (...) Todos olham para mim como a maravilha do mundo. Não posso sequer abrir a boca sem que por toda a parte ressoe o que Dostoiévski disse, o que Dostoiévski pretende fazer (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 36s).

E,

Tenho um futuro brilhante pela frente! Hoje meu ‘O duplo’ começou a ser publicado. Há quatro dias eu ainda trabalhava nele. Ele virá em onze páginas do ‘Anais da Pátria’. ‘O duplo’ é dez vezes melhor que ‘Gente Pobre’. Nosso grupo disse que não surgiu nada igual na Rússia desde ‘Almas Mortas’ e que isso é um feito brilhante; eles dizem até mais. Com que esperanças eles olham para mim! ‘O duplo’ realmente ficou bom. (...) Por ‘O duplo’ recebi exatos seiscentos rublos. E tenho feito muito dinheiro, tanto que desde a última vez que estivemos juntos eu já capitalizei mais de três mil rublos. Vivo uma vida desordenada, a verdade é essa! (...) Estive apaixonado pela esposa de Panáiev, mas passou, ainda que siga pensando nela. Minha saúde está terrivelmente abalada. Estou neurótico e temo ficar febril a qualquer momento. Não consigo viver decentemente, sou um dissoluto (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 37s).

Consequentemente, esse alvoroço literário não o inspira prudência e sua vanglória se superestima. A própria Avdótia Pânaieva, esposa do poeta Pânaiev e membro do círculo, em suas *Memórias*, descreve o comportamento de Dostoiévski e sua relação com a Plêiade.

‘Dostoiévski visitou-nos pela primeira vez à noite com Negrásov e Grigoróvitch’, escreve ela. ‘Percebia-se logo que Dostoiévski era uma pessoa extremamente nervosa e impressionável. Era magro, baixo, cabelos claros, uma pele macilenta; seus olhos pequenos e cinzentos corriam inquietos de um objeto para outro, e seus lábios pálidos contorciam-se nervosamente. Ele já conhecia a maioria dos convidados, mas estava visivelmente embaraçado e esquivou-se das conversas. Todos procuraram integrá-lo na conversação, para ajudá-lo a vencer a timidez e fazê-lo sentir-se um membro do círculo (FRANK, 1999a, p. 217s).

Atenta-se que são essas características dúbias da natureza de Dostoiévski e as relações de convivência melindrosa com os homens de letras que emergem n’*O duplo*. A crítica não lhe mostra o mesmo entusiasmo de *Pobre gente* e o acusam de imitar, explicitamente, as seguintes obras de Gógol: *Дневник сумасшедшего (Dniévník Sumaschiédchego, Diário de um louco, 1835)*, *Нос (Nós, O nariz, 1836)* e *Шинель (Chiniél, O capote, 1842)*. Acusam “o romance de ser verborrágico e excessivamente monótono, e de estar escrito numa linguagem que não passava de óbvia imitação dos maneirismos de Gógol” (FRANK, 1999a, p. 232). Ademais, o reencontro do conselheiro civil e negociante de almas defuntas Pável Ivanovitch Tchítchikov com a viçosa e encantadora “loirinha” de dezesseis, filha do governador, de “feições delicadas” na cena do baile na residência do mesmo governador (GÓGOL, 1972, p. 201ss), em *Мёртвые души (Miórtivye dúchi, Almas mortas, 1842)* se assemelha, em alguns pontos, a cena da intrusão do senhor Goliádkin ao baile de Klara. Inclusive, o criado do conselheiro civil tem o mesmo nome do criado de Goliádkin: Pietrúchka.

A obra *Diário de um louco* influencia profundamente Dostoiévski nos seus tempos de juventude. O reflexo desta influência se reflete em: a) a mesma paixão doentia do senhor Goliádkin por Klara Olsúfiévna, filha do chefe da repartição, equivale à avassaladora paixão do *tchinóvnik* gogoliano Aksiénti Ivanovitch Popríchin, mais de 42 anos, pela filha do também chefe e diretor da repartição em que trabalha; b) Popríchin e Goliádkin sofrem da suposta mania de perseguição empreendida e executada por seus supostos inimigos; c) estas manias de perseguição acarretam-lhes o dialogismo interior e d) conseqüentemente, ambos têm o mesmo fim: o manicômio.

Em *O nariz* e *O capote*, juntamente com *O duplo*, os autores usam a técnica do grotesco e do absurdo fantásticos, ajustadas ao tema da ambição e ascensão sociais inseridos na mesma tradição literária: a Escola Natural. Trata-se, portanto, da cruel descrição da miserável classe dos *tchinóvnik*. A figura desse funcionário se torna gênero literário de histórias satíricas e burlescas. Porém, há uma espécie de conversão em Dostoiévski: da grotesca comédia fantástica para a tragicomédia sentimental.

Consequentemente, iniciam-se as dúvidas sobre o seu próprio talento literário: ressentimentos, vaidade ferida, insociabilidade forçada, angústia em relação à carreira literária e o próprio futuro. “Torturam-me o aborrecimento, a apatia, a expectativa de qualquer coisa melhor...” (NUNES *in* DOSTOIÉVSKI, 1963, vol. 1, p. 33). Não admira, portanto, que, a partir de determinado momento, todos se voltam contra ele, tornando-o alvo de verdadeira campanha de perseguição.

‘Eles começaram a triturá-lo’, escreve Mme. Pânaiev, ‘a ferir seu orgulho, lançando-lhe alfinetadas durante as reuniões, e nisso Turguiéniev era um mestre – provocava uma discussão com Dostoiévski e levava-o ao limite da exasperação. Encostado na parede, Dostoiévski punha-se a defender as opiniões mais ridículas que lhe vinham à cabeça no calor da discussão, e que Turguiéniev aproveitava para expor ao ridículo’ (FRANK, 1999a, p. 218).

### 2.3. Da Maturidade I: os anos de aprendizados crítico e literário

Tenho minha concepção particular da realidade (em arte), e aquilo que a maioria chama quase fantástico e excepcional às vezes constitui para mim a própria essência do real.

Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski (1821-1881)

Não obstante não ter ostentado nenhum trabalho análogo à *Pobre gente* entre os anos 1846 e 1848, o gênio criativo de Dostoiévski é notável. Por mais que o autor russo se encontre – para a crítica literária da época – em um nível inferior a diversos autores contemporâneos nacionais e internacionais, sua produção é constante e sua análise em considerar o homem como uma estrutura psicológica racional, porém, autor das próprias ações disformes à racionalidade, já revela precisamente a ambiguidade e mesmo a desintegração psicológica de suas “criaturas”. Seus protagonistas mudam de atitudes e alvos dialógicos repentinamente, o que implica no interminável litígio que divide, interiormente, o homem. As personagens, conduzidas pelo capricho e pela ação arrebatados, renovam-se perpetuamente diante do olhar e da análise do leitor.

Em janeiro de 1846, ainda faz a revisão da novela e, em carta ao irmão Mikhail Mikháilovitch Dostoiévski, do dia 1º de fevereiro de 1846, afirma com otimismo.

Hoje meu ‘O Duplo’ começou a ser publicado. Há quatro dias eu ainda trabalhava nele. Ele virá em onze páginas do ‘Anais da Pátria’. ‘O Duplo’ é dez vezes melhor que ‘Gente pobre’. Nosso grupo diz que não surgiu nada igual na Rússia desde ‘Almas Mortas’ e que isso é um feito brilhante; eles dizem até mais. Com que esperança eles olham para mim! ‘O Duplo’ realmente ficou bom (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 40).

Contudo, percebe-se que esse otimismo é ambíguo. *O Duplo*, portanto, é uma confissão e autocrítica em que o dialogismo interior do senhor Goliádkin faz lembrar as queixas que Dostoiévski faz de si mesmo.

‘Sou ridículo e desagradável, e sempre sofro com as conclusões injustas que fazem a meu respeito’. Como seu personagem, ele também era vítima de ‘alucinações’, que podiam muito bem incluir delírios parecidos com os de Goliádkin; e era de uma timidez que beirava a anormalidade (FRANK, 1999a, p. 384).

Em resposta a uma carta de Ekaterina Iunga de 1880, Dostoiévski assevera que o desdobramento e a duplicidade são traços comuns de sua natureza, indiferente se lhes causam tormento ou até prazer (cf. BEZERRA in DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 238). Para Paulo Bezerra, esse estado de desdobramento ou duplicidade é condição limítrofe do psiquismo humano.

Ao examinar o próprio nome do protagonista para representar a questão dos *Doppeltgänger*, verifica-se que o nome Goliádkin exprime, simbolicamente, o seu aspecto ambíguo: голъ (*gól*) significa, pejorativamente, “gentalha, gente sem eira nem beira” e tem a mesma raiz de голытба (*golytbá*: “miseráveis, pobretões”) (VOINOVA, 1989, respectivamente, p. 112 e 111). O adjetivo голый (*gólyi*: “nu, despido, descoberto, pelado, calvo” – a personagem principal é calva e míope) e яд (*iád*) “veneno, tóxico, peçonha, fel” (VOINOVA, 1989, respectivamente, p. 111 e 720). Arrisca-se a afirmar que a decomposição etimológica se associa à decomposição da própria personagem: *gól* ou *gólyi* e *iád* podem representar, metaforicamente, uma miserável gentalha de espírito puro, mas que age venenosamente (cf. LELLIS, 2007, p. 58). Em relação a Siebenkäs, o advogado “Sete queijos”, seu duplo é, simbolicamente o “doador de corpos”, Leibgeber. Portanto, a simbologia dos nomes são características nas obras de ambos os autores. Trata-se de uma forma tradicional da literatura popular.

Os três anos seguintes à publicação de *O duplo*, tornam-se momentos de maior abatimento e desespero psicológico para Dostoiévski: da ligação com o grupo de revolucionários fomentado pelo intelectual Mikhail Butachévski-Pietrachévski (1821-1866) ao ingresso à “casa dos mortos”, cujos companheiros de presídio se destacam falsários, presos políticos, assassinos, estupradores, psicopatas e réprobos de todas as espécies. Após a acusação, é sentenciado juntamente com outros “conspiradores” aos trabalhos forçados na Sibéria, em Omsk. Esta sentença é antecipada, como mencionado, pela encenação psicologicamente tragicômica no patíbulo da Praça Siemiônovski, em que o *Tzar* se mostra clemente ante as condutas suspeitas e criminosas dos celerados.

Fiódor começa a frequentar as reuniões do círculo de Pietrachévski a partir de outono de 1848. Com a eclosão das revoluções de 1848 na Europa, provocando pânico na aristocracia russa e excitando os intelectuais liberais, as reuniões se tornam mais frequentes e o número de adeptos aumenta. Um agente secreto da polícia russa, Antonelli, infiltra-se no grupo e as suspeitas de uma possível insurgência são delatadas às autoridades do *Tsar*.

Em fevereiro de 1854, conforme decreto jurídico, Dostoiévski sai do presídio e adquire uma espécie de salvo conduto para circular em Semipalátinski, como “soldado para a primeira seção do sétimo batalhão”. Inicia-se uma afeiçoada amizade tanto com o nomeado promotor Barão Alieksandr Iegoróvitch Vrangél quanto com a família Issáiev: o incorrigível bêbado e irregular Alieksandr, sua esposa Maria Dimítrievna, neta de um

emigrado francês, por um lado, e do coronel Dimítri Stiepânovitch, por outro, funcionário de Astrakan, e o filho do casal Pável Issáiev.

No ano seguinte, um incidente proporciona novas perspectivas ao soldado Dostoiévski. Nikolai I morre aos 18 de fevereiro de 1855 em circunstâncias misteriosas e a notícia é recebida reticente no posto policial de Semipalátinski. Todavia, assim como para Dostoiévski, “o pensamento de muitos exilados políticos voltava-se para as perspectivas de anistia que tradicionalmente acompanhavam a instalação de um novo regime” (FRANK, 1999b, p. 265).

Após a morte do marido de Maria Dimítrievna, Dostoiévski, em outubro de 1856, é “promovido a oficial, o que significa um ordenado certo e a proximidade da recuperação da sua perdida liberdade. É então que a viúva se decide e eles se casam, finalmente, em fevereiro de 1857” (NUNES *in* DOSTOIÉVSKI, 1963, vol. 1, p. 40). Na noite do casamento, devido às excitações dos últimos dias, o autor russo sofre um violento ataque de epilepsia. “Dostoiévski prestará ainda homenagem a Maria Dimítrievna, sua primeira esposa, tomando-a como modelo de Natacha, de *Humilhados e Ofendidos* e de Ekaterina Marmieládov de *Crime e Castigo*” (NUNES *in* DOSTOIÉVSKI, 1963, vol. 1, p. 41).

Esse breve tópico se baseia nas singulares experiências vivenciada pelo escritor. Estas experiências, e as anteriores, predeterminam a criação de suas obras e aprimoram, esmeradamente, a estratégia utilizada desde *O duplo*: a presença de um elemento literário ulterior, o *Doppeltgänger*, central nos universos narrativos de Jean Paul e Dostoiévski.

N’*O duplo*, Dostoiévski descreve o momento exato do encontro entre o senhor Goliádkin e seu *Doppeltgänger*, ou seja, no Capítulo V. A partir daí, concretiza-se seus pressentimentos de inquietude e estranheza, mas familiar (*Das Unheimliche – O inquietante*). Mesmo antes desse encontro, na manhã do mesmo dia, Goliádkin tem a impressão de que um “terrível caos” está por vir. Isso apesar de que se trata de um dia solene – o aniversário de Klara Olsúfiévna, sua *platônica* namorada, filha única de Olsúf Ivanovitch Bierendiéiev, conselheiro de Estado e seu antigo protetor. Objetivamente, não há razão para o seu estado aflitivo, mas o fato é que sente algo de “não familiar”, de estranho – predisposições fundantes para o aparecimento do “segundo eu idêntico”, *die sich selber sehen* –, daquele que o acompanha lado a lado, ubiquamente, qual a uma bolsa a tiracolo.

Entra de penetra, “mesmo não querendo”, na festa de aniversário de Klara e lá dá vexame.

Aliás, ele mesmo não sabia o que fazia, porque ele, decididamente, não estava nem vivo nem morto naquele minuto. Da carruagem ele saiu pálido, desorientado; subiu ao terraço da entrada, tirou o chapéu, recuperou-se mecanicamente e, sentindo-se, por essa razão, um pequeno tremor nos joelhos, correu a subir as escadas (DOSTOIÉVSKI, 1956, p. 232)<sup>111</sup>.

Não sendo bem-vindo e nem convidado, retira-se o mais depressa possível. O senhor Goliádkin resolve não regressar a casa e segue a um *Café*. Sua cabeça é um turbilhão de pensamentos, está às rodas, mas, em seguida, retorna à casa de Olsúf, “mesmo não querendo”. Entra no baile e, por fim, avança e,

(...) sem perceber tudo isso ou, melhor a dizer, percebendo, mas já agindo coniventemente, sem olhar para ninguém e abrindo caminho mais e mais adiante. Subitamente, viu-se diante da própria Klara Olsúfievna. Sem dúvida alguma, sem um piscar de olhos, ele, com o maior prazer, desapareceria, naquele minuto, como que por encanto; porém, o que foi feito, atrás não se volta... (DOSTOIÉVSKI, 1956, p. 242)<sup>112</sup>.

Esse encontro reflete o futuro processo de desconstrução da “alma racional” da personagem e a percepção de que o seu duplo, o que o acompanha pela estrada, é o seu eu idêntico, “familiar”, o eu que se lhe opõe, mesmo sendo seu próprio eu. Tal eu aparece na “forma de maldade que representa a parte perecível e mortal da personalidade repudiada pelo eu social” (RANK, 1914, p. 81s). A partir de então, parece que ele vive em eterno sonho alucinatório, que culmina no aparecimento de seu *Doppeltgänger*.

Uma espécie, portanto, de sentimento de desrealização<sup>113</sup> diz respeito ao *Das Unheimliche*, pois, associa-se ao sentimento de despersonalização. A sensação de

<sup>111</sup> No original: “Впрочем, он не знал сам, что делает, потому что решительно был ни жив ни мёртв в эту минуту. Из кареты он вышел бледный, растерянный; взошёл на крыльцо, снял свою шляпу, машинально оправился и, чувствуя, впрочем, маленькую дрожь в коленках, пустился по лестнице”. Na tradução de Paulo Bezerra: “Aliás, mesmo não sabia o que estava fazendo, porque decididamente não estava nem vivo, nem morto naquele momento. Saiu da carruagem pálido, desorientado; subiu ao alpendre fechado, tirou o chapéu, ajeitou-se maquinalmente e, sentindo um pequeno tremor nos joelhos, começou a subir as escadas” (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 39s).

<sup>112</sup> “(...) не заметив всего этого или, лучше сказать, заметив, но уж так, заодно, не глядя ни на кого, пробираясь всё далее и далее вперёд, вдруг очутился перед самой Klarой Олсуфьевной. Без всякого сомнения, глазом не мигнув, он с величайшим бы удовольствием провалился в эту минуту сквозь землю; но что сделано было, того не воротись...”. Na tradução de Paulo Bezerra: “(...) sem perceber nada disso, ou melhor, percebendo mas já meio de passagem, sem olhar para ninguém e abrindo caminho mais e mais adiante, viu-se de repente diante de Clara Olsúfievna. Sem nenhuma dúvida, sem pestanejar, nesse instante ele teria o maior prazer em sumir como que por encanto; mas o que está feito não volta atrás...” (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 54).

<sup>113</sup> Freud denomina este sentimento de *Entfremdungsgefühl*. “Impressão ou sensação de afastamento, de alheamento, de distanciamento, de alienação” da realidade (FREUD, 1974c, p. 299).

estranheza frente à realidade gera um processo de despersonalização inquietante. Os fenômenos supracitados são observados, segundo Freud, sob dois olhares:

a pessoa sente que uma parte da realidade, ou que uma parte de seu próprio eu, lhe é estranha. Nesse último caso, falamos de ‘despersonalização’: existe uma íntima relação entre desrealizações e despersonalizações. Existe mais um outro grupo de fenômenos que podem ser considerados como suas contrapartidas positivas – é o que se conhece como ‘*fausse conscience*’, ‘*déja vu*’, ‘*déja raconté*’ etc., ilusões em que procuramos aceitar algo como pertencente ao nosso ego, do mesmo modo como, nas desrealizações, nos empenhamos em manter algo fora de nós. Uma tentativa ingênua e não psicológica de explicar o fenômeno do ‘*déja vu*’ procura encontrar nele a prova de uma existência anterior de nosso eu (*Self*) mental. A despersonalização leva-nos à extraordinária situação de *Double conscience*, que se descreve mais corretamente como ‘personalidade dividida’. Tudo isso, contudo, é tão obscuro e tem sido tão mal dominado cientificamente, que tenho de me abster de lhe falar mais a respeito dessas coisas (FREUD, 1974c, p. 299s).

Nicole Bravo diz que refletir sobre a questão do duplo e do desdobramento é falar sobre o alter ego, sobre a personificação da alma imortal. É, portanto, associar o termo ao sócia, situação em que “duas pessoas se impressionam pela semelhança de uma em relação à outra, a ponto de serem confundidas” (BRAVO, 2000, p. 261s). É falar sobre almas gêmeas, ou seja, gêmeos que, no universo literário, se confundem com herói e anti-herói. É falar de identificação e apreensão do outro e de usurpação de identidade, que ocorre quando um indivíduo se identifica de tal forma com outro que nele se transforma, total ou parcialmente, segundo o padrão deste outro. É, de fato, deparar-se com a fusão dos termos alemães *das Doppel*, *das Doppelte* e *Gang (Gänger)*.

Por conseguinte, é no Capítulo VII, d’*O duplo*, que herói e anti-herói, efetivamente, se *conhecem*:

– Desculpe-me, que eu – começou o senhor Goliádkin – aliás, permita-me saber, como devo vos chamar? – Ia... Ia... Iákov Pietróvitch – quase sussurrou seu hóspede, como que consciencioso e envergonhado, como que se desculpasse por também se chamar Iákov Pietróvitch. – Iákov Pietróvitch! – repetiu nosso herói, sem forças para dissimular seu embaraço. – Sim senhor, exatamente, senhor, vosso homônimo (DOSTOIÉVSKI, 1956, p. 271s)<sup>114</sup>.

<sup>114</sup> “– Извините меня, что я, – начал господин Голядкин, – впрочем, позвольте узнать, как мне звать вас? – Я... Я... Яков Петровичем, – почти прошептал гость его, словно совестясь и стыдясь, словно прощения прося в том, что и его зовут тоже Яковом Петровичем. – Яков Петрович! – повторил наш герой, не в силах будучи скрыть своего смущения. — Да-с, точно так-с... Тёзка вам-с]. Na tradução de Paulo Bezerra: “– Desculpe-me por eu – começou o senhor Golyádkin –, aliás, permita-me saber qual é seu nome. – Ya... Ya... Yákov Pietróvitch – quase murmurou o hóspede, como que tomado de escrúpulos e vergonha, como se pedisse desculpas por também se chamar Yákov Pietróvitch. – Yákov Pietróvitch! – repetiu nosso herói, sem forças para esconder o embaraço. – Sim, isso mesmo... Sou seu xará” (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 97).

No parágrafo citado anteriormente, acerca do Capítulo V, afirma-se que a sensação da estranha presença de um mesmo *Doppeltgänger*, “segundo eu idêntico” que imita em tudo a pessoa homônima, gêmeo familiar e obscuro, ao lado e no mesmo caminho do senhor Goliádkin “Sênior”, tem-se o seguinte efeito de duplicação: a personagem é senhora de si e sua própria vítima, é, concomitantemente, juíza e ré, agente e paciente de suas ações, senhor vigilante e visionário desnortado, em suma, um abismo para si mesmo. O meticuloso funcionário público, que vive para o trabalho e tende a se projetar na sociedade é, simultaneamente, o frustrado com a convivência social da “boa sociedade” e o criador de seu imaginário *Doppeltgänger*.

Essa relação é a própria estrutura do duplo. O duplo, para a personagem, faz reverberar “os aspectos reprimidos de sua personalidade que ele não quer enfrentar” (FRANK, 1999a, p. 400), o que gera a cisão interna da imagem que tinha de si mesmo. A sensação do Goliádkin “original” frente às circunstâncias, como em um sonho, torna-se estranhas para si mesmo. Ao contrário de Siebenkäs, conforme mencionado, visto que seu *Doppeltgänger* é de carne e osso, ou seja, Leibgeber, que afirma ao amigo, em uma carta que “nada nos distingue entre nós dois, além do pé, com o qual eu coxeio” (RICHTER, 1963, I, p. 218)<sup>115</sup>. Goliádkin ao se desdobrar, assiste, mental e fisicamente – ele observa, efetivamente, o seu *Doppeltgänger* em ação –, a seu próprio “desdobramento” como um espectador angustiado. Ao dizer para si mesmo que não “fará” determinada coisa, ao mesmo tempo tem consciência de que a realizará da forma a mais extravagante e imprudente.

Justificam-se, a seguir, os longos extratos da novela para se confirmar que os termos *Doppelgänger* e *Doppeltgänger* são eleitos como conceitos românticos para se analisar a novela de Dostoiévski e o romance de Jean Paul, porque o encontro com o duplo, vale lembrar, *die sich selber sehen*, aquele que caminha lado a lado, deve ser observado acuradamente, sobretudo em algumas passagens que exibem as manifestações contraditórias e as da ordem do fantástico das personagens principais. Esse encontro acontece, como supracitado, após Goliádkin ser posto para fora da festa de Klara de forma constrangedora, ou seja, “após a sua escandalosa intrusão e expulsão ignominiosa” (BOURMEYTER, 1995, p. 123). Soa, então, a meia-noite. Goliádkin, após o seu infortúnio, dirige-se ao cais de Fontanka, ao lado da ponte Izmáilovski, para fugir das afrontas de seus “perseguidores”, de seus supostos cruéis inimigos, dos olhares

---

<sup>115</sup> No original: „(...) uns beide nichts unterscheidet als bloß der Fuß, mit dem ich hinke“.

mortíferos de seu chefe de repartição Andriéi Filíppovitch. Quer desaparecer, esconder-se de si mesmo, destruir-se por completo, “virar pó”. Ele permanece tão absorto com os últimos fatos que ora se estaca feito um poste na calçada, olhando ao redor com inquietude inefável, ora corre qual um estabanado como que se fugisse de algo aterrador.

(...) ao mesmo tempo ele teve a impressão de que alguém estava ali na mesma ocasião, no mesmo instante, em pé ao seu lado, ombro a ombro com ele, também apoiado na balaustrada do cais, e – coisa estranha! – até lhe dissera alguma coisa, lhe dissera algo às pressas, com voz entrecortada, que não dava para entender direito, mas lhe era muito familiar, lhe dizia respeito. (...) Mal disse ou pensou nisso, o senhor Golyádkin avistou à sua frente um transeunte caminhando em sua direção, provavelmente também atrasado por algum incidente, assim como ele. (...) Súbito, ele parou como se tivesse plantado, como se um raio tivesse atingido, e virou-se rápido para trás, (...) O transeunte desaparecia rapidamente no meio da nevasca. (...) Súbito, em meio ao uivo do vento e ao rumor do mau tempo, chegou-lhe outra vez aos ouvidos o ruído dos passos bem próximos de alguém. O senhor Golyádkin já conseguira até discernir por completo seu novo companheiro retardatário – discerniu e deu um grito de estupefação e pavor; sentiu as pernas fraquejarem. Era o mesmo transeunte já conhecido, (...). O desconhecido de fato parou a cerca de dez passos do senhor Golyádkin, e de tal forma que a luz de um lampião próximo caía em cheio sobre toda a sua figura (...). É que agora o desconhecido lhe parecia conhecido. Isso ainda não seria nada. De certo modo, ele agora reconhecia, reconhecia quase de todo esse homem. Costumava vê-lo com frequência, vira-o algum dia fazia até bem pouco tempo; onde teria sido? Não teria sido ontem? (...) O senhor Golyádkin não chegava a nutrir nem ódio, nem hostilidade, nem sequer a mais leve antipatia por esse homem, parecia até o contrário – (...) Digamos mais: o senhor Golyádkin conhecia perfeitamente esse homem, sabia até como se chamava, qual era seu sobrenome; não obstante, por nada, e mais uma vez por nenhum tesouro do mundo gostaria de dizer o seu nome, concordar em reconhecer que, sabe como é, é assim que ele se chama, o seu patronímico é tal e seu sobrenome é tal. O senhor Golyádkin sabia, sentia e tinha plena convicção de que antes lhe chegasse em casa forçosamente ainda lhe aconteceria alguma coisa ruim, de que alguma contrariedade ainda o acometeria, de que, por exemplo, reencontraria seu desconhecido; mas – coisa estranha – até desejava esse encontro, achava-o inevitável (...). Enfim, entraram na Chestilávotchnaya. O senhor Golyádkin ficou sem fôlego. O desconhecido parou bem em frente ao prédio em que morava o senhor Golyádkin. Ouviu-se o som de uma campainha e quase no mesmo instante o rangido do ferrolho da cancela. A cancela se abriu, o desconhecido abaixou-se, passou num relance e sumiu. Quase no mesmo instante o senhor Golyádkin também passou e, como uma flecha, atravessou voando a cancela. (...) O desconhecido embarafustou pela entrada que dava para a escada que conduzia ao apartamento do senhor Golyádkin. O senhor Golyádkin lançou-se em seu encalço. (...) Mas era como se o companheiro do senhor Golyádkin fosse um conhecido, alguém de casa; corria escada acima com leveza, sem dificuldade e com total conhecimento do lugar. O senhor Golyádkin não o alcançou por um triz: a barra do capote do desconhecido chegou até a lhe bater duas ou três vezes no nariz. O coração do senhor Golyádkin parou. O homem misterioso estacou bem em frente à porta do senhor Golyádkin, bateu, e Pietruchka (o que, pensando bem, em outra ocasião deixaria o senhor Golyádkin surpreso), como se estivesse esperando e por isto não tivesse ido dormir, num instante abriu a porta e com uma vela na mão, seguiu o recém-chegado. Fora de si, o herói da nossa história entrou correndo em sua morada; sem tirar o capote nem o chapéu, atravessou o corredorzinho e,

como que aturdido, parou no limiar do seu quarto. Todos os pressentimentos do senhor Golyádkin se realizaram de forma plena. Tudo o que ele temera e previra agora se concretizava. Ele perdeu o fôlego, ficou tonto. O desconhecido estava sentado à sua frente, também de capote e chapéu, em sua própria cama, com um leve sorriso nos lábios e, apertando um pouco os olhos, fazia-lhe um amistoso aceno de cabeça. O senhor Golyádkin quis gritar, mas não pôde, quis protestar de algum modo, mas não teve forças. Ficou de cabelos arrepiados e sentou-se, desfalecido de pavor. Aliás, havia razão para isso. *O senhor Golyádkin reconheceu por completo seu amigo noturno. O amigo noturno não era senão ele mesmo – o próprio senhor Golyádkin, outro senhor Golyádkin, mas absolutamente igual a ele –, era, em suma, aquilo que se chama o seu duplo, em todos os sentidos* (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 66-74 [grifo meu])<sup>116</sup>.

Não é por acaso que se ressaltam estas últimas linhas do texto de Dostoiévski. O trecho em itálico, como se pode facilmente verificar, evidencia uma característica da linguagem do escritor russo nessa novela em particular, ou seja, o uso sistemático de repetições de palavras, sobretudo, a repetição do nome da personagem. O sentido de repetição reflete, concomitantemente, uma imitação especular. São estas recorrências de nomes e palavras os motivos pelos quais a crítica literária da época determinou que Dostoiévski se encontrava em um nível inferior aos demais autores contemporâneos. Todavia, ratifica-se que são, exatamente, estas recorrências linguísticas as características naturais da estruturação literária do escritor.

---

<sup>116</sup> No original: “Господин Голядкин совершенно узнал своего ночного приятеля. Ночной приятель его был не кто иной, как он сам, – сам господин Голядкин, другой господин Голядкин, но совершенно такой же, как и он сам, – одним словом, что называется, двойник его во всех отношениях”(DOSTOIÉVSKI, 1956, p. 257).

## 2.4. Da Maturidade II: *O duplo* (1846).

Se Dostoiévski não elucidou totalmente para nós esse lado obscuro da alma humana, digno de pesquisas científicas e representações artísticas, contribuiu muito, no entanto, para o nosso esclarecimento a esse respeito. Deu-nos tão vívidas imagens dos sentimentos selvagens e tão claros retratos dos seus representantes, que ao menos não pode haver dúvidas sobre a existência de uma inclinação humana especial à tortura. É certo que existem pessoas que torturam seus semelhantes sem que haja nisso qualquer interesse ou vingança, sem que queiram afastá-las do seu caminho, mas apenas para satisfazer sua propensão à tortura. Essa propensão se revela também na arte, em talentos cruéis como o do próprio Dostoiévski.

Nikolai Konstantínovitch Mikhailóvski (1842-1904)

Nas correspondências de Dostoiévski de 1845 a 1880, revelam-se elementos biográficos nas composições de suas diversas obras. Estas correspondências demonstram tanto os pormenores de seu processo criativo, suas convicções religiosas e políticas, suas relações com o ambiente literário russo quanto os pormenores dos fatos de sua vida, cujas ocorrências repercutem em todo seu ofício. Todavia, uma visão dogmática de que a literatura não é senão uma imagem, uma representação ou “um fragmento literal da vida do próprio artista” (FRANK, 1999a, p. 30), implica a impossibilidade do procedimento dialético.

Como supracitado, Niekrássov escreve uma versão satírica do primeiro encontro entre Dostoiévski e Bielínski, em que o escritor russo, encantado tanto com a exaltação quanto com o sucesso de sua primeira obra *Pobre gente*, concorda em encontrá-lo, mas hesita-se ao compromisso por temeridade e pavor estimulados pela ideia de que conheceria o grande crítico literário. Por fim, após tanta hesitação, realiza-se o comprometimento. “Uma cena de comédia que faz lembrar *O duplo* repete-se aqui: Dostoiévski não tem forças para tocar a campainha e desce a escada, mas, quando Niekrássov comenta que Bielínski poderia ficar aborrecido, volta correndo e os dois entram no apartamento” (FRANK, 1999b, p. 330). Na novela, essa cômica cena é descrita no final do capítulo I, quando da visita do senhor Goliádkin ao consultório do médico cirurgião Khrestian Ivanovitch Rutiénchpits e sua hesitação dialógica. Tal indesejável visita é inesperada pelo doutor, visto que anuncia um mau pressentimento.

‘Será decente? Será oportuno? De resto, que importa?’ – continuou ele, subindo a escada, tomando fôlego e contendo as batidas do coração, que tinha o hábito de bater em todas as escadas alheias – ‘que importa? Ora, vou tratar de um assunto meu e nisso não há nada de censurável... Seria uma tolice eu me esconder. (...)’. Assim raciocinava o senhor Goliádkin subindo ao

segundo andar e parando diante da sala nº 5, (...). Depois de parar, nosso herói apressou-se em dar à sua fisionomia um aspecto decente, atrevido, mas não desprovido de certa amabilidade, e preparou-se para puxar o cordão da sineta, pensou de imediato e bem a propósito se não seria melhor deixar para o dia seguinte e que, por enquanto, não havia grande necessidade daquilo. Mas como o senhor Goliádkin ouviu de repente os passos de alguém na escada, mudou imediatamente sua nova decisão e, no mesmo instante, porém com o ar mais resoluto, puxou o cordão da sineta à porta de Krestian Ivánovitch (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 17s).

Outro momento constrangedor na vida de Dostoiévski e ficcionado em *O duplo* diz respeito à intrusão de Goliádkin na festa de aniversário de Klara Olsúfiévna que, após ser humilhado e enxotado, exaspera-se e sai em direção ao cais de Fontanka.

Em certa medida, essa cena é uma versão intensificada dos sentimentos de Dostoiévski sobre as sinas refinadas e seu lugar nelas. Em certa ocasião, ele ficou tão mortificado por uma discussão inoportuna com o jovem e um pouco paternalista Turguiéniév que saiu correndo da casa. Quando o seu paletó foi segurado por ele, ele estava tão excitado que não conseguiu enfiar os braços nas mangas. Em total exasperação ele agarrou o casaco e correu para a noite em voo precipitado (PASSAGE, 1954, p. 19).

Portanto, aqui literatura e realidade autobiográfica se mesclam apontando para a transformação em algo completamente novo. Alguns fatos da vida se convertem em *Leitmotiv* para a construção do enredo, qual Jean Paul em *Siebenkäs*.

A novela *O duplo*, narrada em terceira pessoa, estrutura-se em treze capítulos, sendo que nos cinco primeiros Dostoiévski descreve as aventuras e as eventualidades do conselheiro titular, o “infeliz senhor Goliádkin mais velho”<sup>117</sup>, para firmar-se e se consolidar no mundo real. Os oito posteriores, que iniciam uma nova sequência dialógica, Dostoiévski retrata os incidentes, as contingências e a inútil batalha do conselheiro contra seu opositor *Doppeltgänger*, “o senhor Goliádkin mais novo”<sup>118</sup>, para evitar ser substituído por ele em todos os aspectos. Por conseguinte, em consequência de todas as dramatizações psicológica e existencial, o colapso psíquico e seu mergulho na loucura. Finalmente, o “original” é levado por seu médico Krestian Ivanovitch Rutienchpíts em que terá luz, alojamento e criadagem.

Aqui Krestian Ivanovitch, por um dos lados e, por outro, Andriéi Filíppovitch, pegaram o senhor Goliádkin pelos braços e o meteram na carruagem; enquanto que o duplo, conforme seus hábitos, sentou-se junto atrás. (...) A carruagem se fechou, bruscamente, com estrondo; fez-se ouvir o açoite do chicote nos cavalos, os cavalos arrancaram a carruagem do lugar... tudo se precipitou atrás do senhor Goliádkin. (...) ‘— Krestian Ivanovitch, eu... eu, parece que, nada, Krestian Ivanovitch’ — começou nosso herói

<sup>117</sup> Em alguns capítulos da obra, Dostoiévski os denomina com o “несчастный господин Голядкин-старший” (*niestchástnyi góspodin Goliádkin stárechí*).

<sup>118</sup> Господин Голядкин-младший (*Góspodin Goliádkin-mládchi*).

tímido e trêmulo, desejando abrandar resignadamente, pelo menos um pouquinho, o terrível Krestian Ivanovitch. ‘– O senhor vai receber do Estado alojamento com lenha, *Licht* e uma criadagem, o que o senhor não merece’ – ressoou a resposta Krestian Ivanovitch de modo rigoroso e terrível, como uma sentença. Nosso herói soltou um grito e levou as mãos à cabeça. Ai! Há muito tempo ele presentia isso! (DOSTOIÉVSKI, 1956, p. 374s)<sup>119</sup>.

Sem exprimir quaisquer julgamentos de valor ou sentenças morais, o narrador cria seu herói independente de sua voz narrativa, contudo, possibilitando uma identificação entre os pensamentos do protagonista e sua própria criação literária. Esses pensamentos são, por si só, independentes e se desenvolvem, dramaticamente, a partir do procedimento dialógico. Procedimento dialógico este característico no processo estrutural do *Doppeltgänger*. Os protagonistas que veem a si mesmos participam tanto do dialogismo interior quanto com seu interlocutor.

As personagens, em geral, “revelam uma notória independência interior em relação ao autor na estrutura do romance, independência essa que, em certos momentos, permite-lhes até rebelar-se contra seu criador” (BEZERRA *in* BAKHTIN, 1997, p. VII). Esta independência diz respeito às opiniões religiosas, às definições científicas ou posições políticas e ideológicas dos protagonistas. Por essa razão, elas têm a consciência própria que os representa, podendo até se rebelar contra seu criador: o autor-narrador. Todavia, “Bakhtin reitera a presença indispensável do autor na construção do objeto estético e sua posição especialíssima na arquitetônica do romance especificamente polifônico” (BEZERRA *in* BAKHTIN, 1997, p. VIII). Portanto, o autor não é neutralizado pelas vozes conscientes, imiscíveis e autônomas dos protagonistas. Assim, na obra artística de Dostoiévski, “(...) suas personagens principais são, em realidade, *não apenas objeto do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse*

---

<sup>119</sup> “Тут Крестьян Иванович с одной стороны, а с другой — Андрей Филиппович взяли под руки господина Голядкина и стали сажать в карету; двойник же, по подленькому обыкновению своему, подсаживал сзади. (...) Карета захлопнулась; послышался удар кнута по лошадям, лошади рванули экипаж с места... всё ринулось вслед за господином Голядкиным. (...) ‘— Крестьян Иванович, я... я, кажется, ничего. Крестьян Иванович,’ — начал было робко и трепеща наш герой, желая хоть сколько-нибудь покорностию и смирением умилосердить ужасного Крестьяна Ивановича. ‘— Ви получите казённый квартир, с дровами, с лихт и с прислугой, чего ви недостоин,’ — строго и ужасно, как приговор, прозвучал ответ Крестьяна Ивановича. Герой наш вскрикнул и схватил себя за голову. Увы! он это давно уже предчувствовал!). Na tradução de Paulo Bezerra: “Nisto Crestian Ivánovitch, de um lado, e Andriéi Filíppovitch, do outro, pegaram o senhor Golyádkin pelo braço e começaram a metê-lo na carruagem; o duplo, conforme seus hábitos torpes, o empurrava pelas costas. (...) A carruagem fechou-se no ruído; ouviu-se uma chicotada nos cavalos, os cavalos arrancaram a carruagem do lugar... tudo se precipitou atrás do senhor Golyádkin. (...) ‘— Crestian Ivánovitch, eu... eu, parece que não é nada, Crestian Ivánovitch’ – esboçou nosso herói com timidez e tremor, desejando com docilidade e resignação abrandar ao menos um pouquinho o terrível Crestian Ivánovitch. ‘— O senhor vai receber do Estado casa com aquecimento, *Licht* e uma criada, o que não merece’ – rosou Crestian Ivánovitch de modo severo e terrível, como se pronunciasse uma sentença. Nosso herói deu um grito e levou as mãos à cabeça. Ai dele! Há muito tempo previra isso!” (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 232ss).

*discurso diretamente significante*” (BAKHTIN, 1997, p. 4 [grifo do autor]). Mikhail Bakhtin baseia nas noções de que “a consciência do herói é dada como a outra, a consciência do *outro*, mas ao mesmo tempo não se objetiva, não se fecha, não se torna mero objeto da consciência do autor” (BAKHTIN, 1997, p. 5). A autoconsciência da personagem principal de Dostoiévski, o senhor Iákov Pietróvitch Goliádkin, dialoga consigo mesma e com as outras consciências secundárias. Ele vive intensa relação dialógica consigo, com as outras e nunca bastando a si mesmo. Esta intensa relação dialógica, como supracitado, é própria da estrutura do *Doppeltgänger*. Com efeito, a realidade própria da personagem, o mundo exterior que a rodeia e os costumes se inserem no processo de autoconsciência. O que importa, para Dostoiévski, é o que esse mundo exterior é para a personagem e o que ela faz diante disso.

Tratando-se exclusivamente da novela *O duplo*, Bakhtin comenta que cada voz se encontra dialogicamente decomposta, mas que ainda não se verifica o autêntico diálogo de consciências imiscíveis. Todavia, esse diálogo já se esboça na própria estrutura do discurso dessa novela (cf. BAKHTIN, 1997, p. 222). O solilóquio truncado, descontínuo e arrítmico de Goliádkin é característico de sua personalidade. A ausência de ritmo e a irregularidade de seu discurso são próprias da duplicidade ou desdobramento subjetivo, vale reforçar, características singulares da própria narrativa sobre o *Doppeltgänger*. O tradutor Paulo Bezerra assevera que a duplicidade é um estado de consciência em que se coabitam e convivem diversos pensamentos, diametralmente opostos e antagônicos, e que estes mesmos pensamentos são aceitos ou não pela própria consciência do protagonista.

Dostoiévski utiliza a argumentação impetuosa para a composição de seu herói, porém certamente cômica. Esse movimento argumentativo se interrompe por acontecimentos inesperados e fantásticos

que parecem fazer explodir o caminho fixado para a narrativa, e mudam abruptamente sua orientação, alterando-lhe o desenvolvimento, que prossegue como que num outro plano e num sentido diverso. Por vezes, aliás, a orientação permanece a mesma, depois de semelhante explosão, mas acelera-se extraordinariamente o ritmo do movimento, intensifica-se o entrecho, aprofunda-se a problemática, aguça-se o conflito, e a ação prossegue numa atmosfera de exacerbação, até que uma nova catástrofe introduza nela outra série de complicações imprevistas e reforce a tensão da trama e a têmpera dos sofrimentos. Semelhante dinâmica de saltos da curva de argumento corresponde à impetuosidade interior da concepção, com a inquietação característica e as pesquisas inovadoras do autor e da personagem (GROSSMAN, 1967, p. 35).

As autoconfissões de Goliádkin dizem respeito às próprias confissões que Dostoiévski se faz naqueles tempos, após lançar sua primeira obra *Pobre gente*. Tanto esta quanto *O duplo* se situam no gênero da Escola Natural, cujo protótipo é a figura do *tchinóvnik*. Este se torna, portanto, emblema literário de histórias satíricas, paródicas e burlescas, cuja tradição remete a Gógol<sup>120</sup>. N’*O duplo*, Dostoiévski vai além da Escola Natural, cuja característica literária é documentar as realidades social e humana através da descrição daguerreotípica. Ele penetra nos escombros das realidades humana e social, impregnadas pelas situações as mais fantásticas e surreais, e lhes retira, abruptamente, o que elas têm de evidências as mais estranhas, insólitas, cruéis, mesquinhas, ambíguas e devassas.

A Escola Natural é, portanto, uma corrente literária que se volta para a vida do povo russo. Não obstante haver certas divergências estruturais e de enredo nas obras de Dostoiévski e Gógol, a maioria de suas personagens se equipara, pois o “universo de Gógol, o universo d’*O Capote*, *O Nariz*, *A avenida Nievsky* e *Diário de um louco* manteve-se, pelo conteúdo, o mesmo nas primeiras obras de Dostoiévski – em *Gente Pobre* e *O Sósia*” (BAKHTIN, 1997, p. 48).

Além do mais, os fatores sociais, políticos, econômicos e culturais de seu tempo impulsionam e contribuem para que Dostoiévski crie o seu protagonista: o ambicioso funcionário de uma repartição pública que vive com seu criado “descalço” Pietrúchka.

Ao acordar em seu pequeno quarto escuro, situado no quarto andar de um prédio bastante grande, na Rua Chestilávotchnaia em São Petersburgo, por volta das oito de uma manhã cinzenta de outono, em que permanece por dois minutos deitado, Goliádkin abre a boca e os olhos, espreguiça-se e sente, nitidamente, que as suas impressões habituais lhe voltam. Levanta-se da cama, pega em um pequeno espelho redondo e, indubitavelmente, se satisfaz com a imagem refletida.

‘Isso seria um truque’ – disse o senhor Goliádkin a meia-voz –, ‘isso seria um truque, caso eu, hoje, falhasse com alguma coisa; se acontecesse, por exemplo, algum problema – se me brotasse uma estranha espinha ou alguma outra coisa desagradável ocorresse; por outro lado, por enquanto, nada mal; por enquanto, tudo vai bem’ (DOSTOIÉVSKI, 1956, p. 210)<sup>121</sup>.

<sup>120</sup> *Pobre gente* é uma paródia crítica sentimental d’*O capote*.

<sup>121</sup> “Вот бы штука была, — сказал господин Голядкин вполголоса, — вот бы штука была, если б я сегодня манкировал в чем-нибудь, если б вышло, например, что-нибудь не так, — прыщик там какой-нибудь вскочил посторонний или произошла бы другая какая-нибудь неприятность; впрочем, покамест недурно; покамест всё идёт хорошо”. Na tradução de Paulo Bezerra: “‘Ah, seria uma coisa – disse o senhor Goliádkin a meia-voz –, seria mesmo uma coisa se hoje eu cometesse alguma falha, se, por exemplo, acontecesse alguma esquisitice – me brotasse uma espinha estranha ou me viesse

Por conseguinte, com o rosto radiante de felicidade, pega seu maço de notas, abre-as sobre a mesa e esfrega as mãos com prazer. Posteriormente, segue para as ruas de Petersburgo, visto que se trata de um “dia solene”.

Há uma passagem em que o “nosso herói”<sup>122</sup>, nas palavras do narrador, sente estranheza com a sua própria ação ao ficar em dúvida se cumprimenta, ou não, seu chefe de repartição, Andriéi Filíppovitch no espaço urbano. Não obstante, anteriormente a essa contingência assombrosa, uma cena lhe provoca aborrecimento e inquietação: avista e é avistado por dois outros colegas da repartição quando sai de sua residência, com o criado Pietrúchka, em um coche azul. Esse incidente estimula o seu mecanismo psíquico, fazendo aparecer, futuramente, o seu *Doppeltgänger*. Simbolicamente, observa-se ainda o duplo papel da carruagem no tráfego urbano. Exposto na e para a multidão, o coche, em vez de ser local de proteção, se torna um lugar em que se está vulnerável a tudo. Vítima do olhar fatal dos “colegas” da repartição e dos transeuntes, o senhor Goliádkin se recua e se encolhe no canto mais escuro da carruagem.

(...) para aqueles que têm autoconfiança ou confiança de classe, os veículos são fortalezas protegidas de onde se domina a massa de pedestres; para aqueles que carecem de confiança, os veículos são armadilhas, gaiolas, cujos ocupantes se tornam extremamente vulneráveis ao relance fatal de qualquer assassino (BERMAN, 2007, p. 247s).

Após não ter cumprimentado os colegas e, muito menos, seu chefe de repartição, o senhor Goliádkin percebe afogeuado que fez um disparate em não saudá-lo. E passados alguns instantes, ele recobra a sensatez e diz, para si mesmo, que trata de uma tolice não tê-lo cumprimentado: “Fui um imbecil por não ter respondido” (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 17). E, ao concluir que acaba de “fazer um disparate”, lhe vem subitamente a inspiração: recorrer ao doutor, mesmo receando essa consulta, pois o médico lhe parece “um confessor”.

O encontro com seu médico “confessor” lhe causa novos disparates e anormalidades. Ele lança olhares inquietantes e provocadores, gestos e trejeitos discordantes. Ao encarar o médico, seus olhos brilham, os lábios tremem e as transformações se concretizam. Novos assomos de alegria, nervosismo e conduta

---

alguma outra contrariedade; se bem que por enquanto a coisa não anda mal; por enquanto tudo vai bem” (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 10). O vocábulo *chúka* (штука) também pode ser traduzido como “coisa, objeto, peça, troço, cena, problema” etc.

<sup>122</sup> Como destacado, Jean Paul utiliza do termo “meu herói” (*mein Held* ou *meines Helden*). No início da novela, o narrador se expressa após apresentar seu herói, o advogado dos pobres Siebenkäs da vila do Império Kuhschnappel: “Eu deveria me envergonhar se retratasse um advogado dos pobres, ele mesmo, que carecesse de um, (...) porém eu tenho tido, em mãos, as contas de tutela de meu herói” (RICHTER, 1963, I, p. 40).

ambivalente. Goliádkin lhe pergunta se ele é capaz de se vingar de um inimigo devido às intrigas. Seu aspecto muda por completo e lhe vem à mente que ele sim, sem a menor dúvida, é capaz de se vingar de seus inimigos, de seus supostos inimigos que querem liquidá-lo com mexericos: “– Eu tenho inimigos, Krestian Ivanovitch, eu tenho inimigos; eu tenho inimigos perversos, os quais me arruínam... – respondeu o senhor Goliádkin timidamente em voz baixa” (DOSTOIÉVSKI, 1956, p. 222)<sup>123</sup>. Olhando com impaciência para o médico, acaba por ficar desapontado e acontece-lhe a estranha transformação, o que culmina nas dramatizações do eu e da ironia.

Entretanto, enquanto dizia tudo isso, o senhor Golyádkin experimentava uma estranha mudança. Seus olhos cinza ganharam um brilho meio esquisito, os lábios começaram a tremer, todos os músculos e traços do rosto se moveram, mexeram-se. Ele mesmo tremia todo. Depois de fazer seu primeiro movimento e segurar a mão de Crestian Ivánovitch, o senhor Golyádkin estava agora em pé, imóvel, como se não confiasse em si mesmo e aguardasse inspiração para os próximos atos. (...) Seu lábios tremera, o queixo mexeu-se e nosso herói caiu num choro de todo inesperado (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 25s).

Os supostos boatos que, segundo Goliádkin, são urdidos tanto por Andriéi Filíppovitch quanto pelo sobrinho, Vladímir Siemiónovitch, diz respeito ao seu comprometimento matrimonial a certa velhota alemã, feia, desavergonhada e sem pudor, uma velha estalajadeira e “sem cotação” chamada Karolina Ivanovna. Essa “conspiração” é, supostamente, arquitetada por seus inimigos porque ao invés de lhe pagar as contas diárias das refeições, o senhor Goliádkin propusera-lhe casamento.

O diagnóstico é, em seguida, prescrito: mudar de hábitos em sociedade, mudar de vida, visitar os conhecidos, conviver com pessoas divertidas, até beber um pouquinho, ou seja, mudar radicalmente seu caráter e continuar tomando os medicamentos. Imediatamente a esse inusitado encontro, no segundo capítulo, ao se retirar do consultório, o senhor Goliádkin ordena que seu criado o leve ao conhecido restaurante da Perspectiva Niévski. Pela janela do consultório, o doutor o examina com grande curiosidade.

No interior do restaurante, minutos depois de se sentar, encontra com aqueles dois “colegas da repartição” vistos pela manhã. Com um expressivo semblante, retira-se em seguida e dialogara consigo mesmo sobre o jantar de aniversário de Klara.

---

<sup>123</sup> “У меня есть враги, Крестьян Иванович, у меня есть враги; у меня есть злые враги, которые меня погубить поклялись... – отвечал господин Голядкин боязливо и шепотом”. Na tradução de Paulo Bezerra: “– Eu tenho inimigos, Crestian Ivánovitch, tenho inimigos; tenho inimigos cruéis, que juraram me arruinar...’ – respondeu o senhor Golyádkin com um ar amedrontado e entre murmúrios” (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 26).

N’*O duplo*, Goliádkin antecipa o protótipo dos “homens de ação” por se considerar um homem simples, modesto, pequeno. Diz ele: “não sou uma pessoa grande, mas pequena” (DOSTOIÉVSKI, 1956, p. 220)<sup>124</sup>, feito para não brilhar, baixinho, exíguo e incapaz de se expressar muito. Enfim, nada tem de extraordinário. “Não sou capaz de falar muito; nunca tive jeito para fazer grandes discursos. Em compensação gosto de agir, Krestian Ivanovitch, gosto de agir...” (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 23)<sup>125</sup>. Por fim, junto à ponte Izmaïlovski, Goliádkin aponta para uma casa, a residência de Olsúf Ivanovitch, local onde acontece a festa de Klara Olsúfievna, porém, segundo orientações do anfitrião ao criado, ordena-lhe para não recebê-lo. As ordens são executadas e Goliádkin não entra. Em seguida, aparecem os dois “inimigos”: Andriéi Filíppovitch e Vladímir Siemiónovitch. Após um constrangimento com Andriéi Filíppovitch nas escadas da residência de Olsúf, Goliádkin decide retornar à sua residência, mas não, novos pensamentos o ordenam para que Pietrúchka lhe espere por seu retorno em sua casa e que ele segue a uma taverna bastante modesta para resolver aquela situação aviltante.

Decidido, o “infeliz senhor Goliádkin mais velho” entra de penetra novamente, “mesmo não querendo”, na festa. No centro do salão, avança em direção à Klara, a polca anima os convidados prenuncia-se “um terrível caos”.

Tudo o que andava, produzia ruído, falava e ria, caiu num repentino silêncio como que obedecendo a algum sinal e pouco a pouco foi se aglomerando perto do senhor Golyádkin. Este, aliás, parecia não ouvir nada, não ver nada, ele não podia olhar... por nada neste mundo ele podia olhar; baixou os olhos para o chão e assim ficou, aliás, dando a si mesmo a palavra de honra de que acharia um jeito de se matar com um tiro naquela mesma noite (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 54s).

Klara, então, fatigada com a “polca”, cai, com as faces ardendo, prostrada sobre uma poltrona. De súbito, aparece o intruso diante dela.

Golyádkin estava pálido, presa de profunda aflição; ao que parecia, também um tanto prostrado, mal conseguia se mover. Sorria sabe-se lá porque razão, estendia a mão com ar suplicante. Tomada de pasmo, Clara Olsúfievna não conseguiu recolher a mão e levantou-se maquinalmente ante o convite do senhor Golyádkin. O senhor Golyádkin cambaleou para frente uma primeira vez, depois uma segunda, em seguida levantou um pé, depois fez algo como um rapapé, depois bateu com o pé no chão, depois tropeçou... ele também queria dançar com Clara Olsúfievna. Clara Olsúfievna soltou um grito; todos se lançaram a fim de soltar sua mão do senhor Golyádkin, e num instante a

<sup>124</sup> No original: “что не большой человек, а маленький” (*tchtô nie bolchói tcheloviék, a málienki*).

<sup>125</sup> No original, na página 219, Dostoiévski diz “Зато я действую” (*Zató iá diéistvuuiu*), ou seja, “Em compensação, eu ajo”. O verbo действовать (*diéistvovat*), “agir”, também pode significar “atuar, manejar, proceder”. O senhor Goliádkin parece atuar e manejar a todo o momento.

multidão afastou à força nosso herói a quase dez metros de distância. (...) A orquestra se calara. Nosso herói girava no meio de seu pequeno círculo e, com um meio sorriso nos lábios, balbuciava maquinalmente alguma coisa de si (...) (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 60s).

Expulso da casa de seu antigo protetor, ele tropeça, imagina cair em um abismo, almeja gritar e percebe que é melhor seguir em frente, sempre em frente. Em seguida, encontra-se com seu *Doppeltgänger*. Todavia, ainda no baile, uma cena precede esse terrível encontro: o mesmo criado de Olsúf Ivanovitch, Guierássimovitch, quando dos seus infortúnios, interpela o senhor Goliádkin de que, alguém lá embaixo, pergunta por ele.

- Quem é que está perguntando por mim, Guerássimitch?
- Ah, palavra que não sei exatamente quem. Uma pessoa qualquer. Yákov Pietróvitch Golyádkin, perguntou ela, está aqui? Vá chamá-lo para tratar de um assunto necessário e urgente (...).
- Não Guerássimitch, não há dúvida; aqui, Guerássimitch, não tem nenhuma dúvida. Ninguém está perguntando por mim, Guerássimitch, não há ninguém que pergunte por mim, aqui estou em casa, quer dizer, no meu lugar, Guerássimitch (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 58).

A cena que destaca o encontro com seu *Doppeltgänger* se situa no Capítulo V: “o infeliz senhor Goliádkin mais velho” perambula pela rua e o encontra. Com o surgimento deste, sob o “efeito da garrafa”, quebra um pouco o automatismo e chega a dialogar fraternamente com o seu outro.

No capítulo VI, ilustra-se a submissão do Goliádkin original ao seu *Doppeltgänger* e seu espanto quanto à existência de “vosso homônimo”<sup>126</sup>. Percebem-se, ainda, o discurso interno e a presença das “vozes” analisadas por Bakhtin.

Após as aventuras inverossímeis da noite anterior, Goliádkin se dirige à repartição, pela manhã, mesmo decidindo-se não ir e, quanto às dúvidas de suas reminiscências, estas se dissipam. Encontra-se com o “recém-chegado”, o forasteiro novato, de rosto familiar, o usurpador. Este cumprimenta Anton Antónovitch Sietótchin, chefe de seção de outro departamento e amigo de Andriéi, a quem responde calorosamente: o senhor Goliádkin segundo aparece na repartição para ocupar o lugar do falecido funcionário Siemiôn Ivanovitch. Cara a cara com seu homônimo, com “um rosto sem nada de particular”, Goliádkin se posta diante da mesa em que o seu смиренный спутник (*smiriónniy spútnik*, humilde companheiro)” se estabelece.

Aquele que agora estava sentado frente a frente com o senhor Golyádkin era – horror para o senhor Golyádkin –, era – vergonha para senhor Golyádkin –, era

<sup>126</sup> No original: однофамилец ваш (*odnofamiliets vach*). O termo фамилия (*família*) diz respeito ao sobrenome familiar.

o pesadelo da véspera do senhor Golyádkin; em suma, era o próprio senhor Golyádkin – não aquele senhor Golyádkin que agora estava sentado ali à mesa, boquiaberto e com a pena imóvel na mão. (...) não, era outro senhor Golyádkin, totalmente outro, mas ao mesmo tempo idêntico ao primeiro – da mesma altura, da mesma compleição, vestido do mesmo jeito, com a mesma calvície –, numa palavra, nada, nada vezes nada estava faltando para que a semelhança fosse completa, de tal forma que se os pegassem e os colocassem lado a lado, ninguém decididamente se atreveria a definir quem era mesmo o Golyádkin de verdade e quem era o falsificado, quem era o velho e quem era o novo, quem era o original e quem era a cópia (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 82).

Consequentemente, dialoga com o bondoso Anton Antónovitch. Segue o diálogo na tradução de Paulo Bezerra.

- Eu... palavra... aqui, Anton Antónovitch... tem um funcionário, Anton Antónovitch...
- Bem! Ainda continuo sem entender.
- Estou querendo dizer, Anton Antónovitch, que aqui tem um funcionário novato.
- Sim, tem; com um sobrenome igual ao seu.
- Como? – gritou o senhor Goliádkin.
- É o que eu estou dizendo: com um sobrenome igual ao do senhor; Golyádkin também. Não será seu irmão?
- Não, Anton Antónovitch, eu...
- Hum! Diga-me, por favor, pois achei que pudesse ser seu parente próximo. Sabe, há, em certa medida, uma semelhança, assim, familiar. (...).
- Quer dizer, o senhor, Anton Antónovitch, não teria notado nele alguma coisa especial... algo exageradamente expressivo?
- Como assim?
- Isto é, estou querendo dizer, Anton Antónovitch, uma semelhança impressionante com alguém, por exemplo, quer dizer, comigo, por exemplo. (...).
- Sim – disse depois de pensar um pouco e pela primeira vez parecendo perplexo com tal circunstância –, sim! Tem razão. A semelhança é de fato surpreendente, e o senhor foi certo no julgamento, de sorte que realmente pode se tomar um pelo outro – continuou ele abrindo mais e mais os olhos. – E sabe o senhor, Yákov Pietróvitch, que é até uma semelhança admirável, fantástica, como às vezes se diz, isto é, completamente como o senhor... (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 85s).

O diálogo acima sobre o novo funcionário gera a situação de dialogismo. Conclui-se, por fim, que pensar no infortúnio que a presença do novo funcionário lhe causa, não vale à pena. Decide-se flunar pela Невский проспект (*Niévski prospíékt*, “Avenida Niévski”). Ele, Iákov Pietróvitch Goliádkin é, definitivamente, ele mesmo: simples, correto, cordial; que não é nenhum senhor de intrigas; que não dá importância aos grandes senhores e que tem orgulho em ser “um homem pequeno”. Não obstante o entusiasmo, um “espinho” ainda lhe fere a existência e, subitamente, cala-se, para, treme da cabeça aos pés e inquieta-se. Ao seu lado, *ele*, o caminhante ao lado.

Súbito o senhor Golyádkin calou-se, interrompeu-se e começou tremeu que nem vara verde, por um instante até chegou a fechar os olhos. Esperando, porém, que o objeto de seu pavor fosse simplesmente uma ilusão, abriu por fim os olhos e lançou um tímido olhar de esquelha para a direita. *Não, não*

*era uma ilusão!... A seu lado caminhava a passos miúdos seu companheiro da manhã, sorria, fitava-lhe o rosto, e parecia esperar a oportunidade de começar uma conversa. Contudo, a conversa não começava. (...) – Eu gostaria – disse por fim o amigo do senhor Golyádkin –, eu gostaria... o senhor na certa será generoso e me desculpará... não sei a quem recorrer aqui... minha situação – espero que me desculpe o atrevimento – tive até a impressão de que o senhor, movido pela compaixão, foi solidário comigo na manhã de hoje. De minha parte, à primeira vista senti simpatia pelo senhor, eu... (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 93s [grifo meu])<sup>127</sup>.*

Em seguida, os “dois” seguem para a casa. Na residência, o início de uma entabulação de conversa com o seu “dócil companheiro”.

– Desculpe-me por eu – começou o senhor Golyádkin – aliás, permita-me saber qual é o seu nome.  
 – Ya... Ya... Yákov Pietróvitch – quase murmurou o hóspede, como que tomado de escrúpulos e vergonha, como se pedisse desculpas por também se chamar Yákov Pietróvitch Golyádkin. – Eu... eu me chamo Iákov Pietróvitch – murmurou como se tivesse vergonha e pedisse desculpa de se chamar assim.  
 – Yákov Pietróvitch! – repetiu nosso herói, sem forças para esconder o embaraço.  
 – Sim, isso mesmo... Sou seu xará – respondeu o humilde hóspede do senhor Golyádkin, ousando sorrir e dizer algo em tom de brincadeira. Mas incontinentemente interrompeu-se, ficando com o ar mais sério, por outro lado, um pouco perturbado ao notar que agora seu anfitrião não estava para brincadeiras (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 97)<sup>128</sup>.

A seguinte história do senhor Goliádkin *Júnior*, o “número dois”, narrada ao primeiro, assemelha-se a do guarda-florestal quando o monge Medardus/Viktorin se torna seu hóspede, após a luxúria com a amante Euphemie, esposa do Baron von F.

No caminho da ‘cidade mercantilista’, o cocheiro perde o caminho na escuridão e Medardus é forçado a se tornar hóspede de um guarda-florestal. Na casa do guarda-florestal vive um monge meio maluco em cujo hábito se coseu a etiqueta: Medardus. Sua biografia, como narrada pelo guarda-florestal, é a história da própria infância de Medardus – assim como a biografia contada pelo segundo senhor Goliádkin ao primeiro, no Capítulo VII, era, na verdade, a história da vida do verdadeiro senhor Goliádkin (PASSAGE, 1954, p. 27).

Uma história banal, feita de circunstâncias vazias de interesse. Ele, Goliádkin “número dois”, fez sofrer a sua velha tia Pielaguéia Siemiónovna. Consequentemente, o senhor Goliádkin *Sênior* se insurge com as palavras do hóspede, mas acredita na

<sup>127</sup> No original, o fragmento destacado: “Нет, не иллюзия!... Рядом с ним семенил утренний знакомец его, улыбаясь, заглядывал ему в лицо и, казалось, ждал случая начать разговор”. “Não, não era ilusão!... Ao seu lado andava a passos miúdos seu conhecido matutino, sorria, espiava ele na cara e, ao que parecia, aguardava a ocasião para entabular conversa” (DOSTOIÉVSKI, 1956, p. 269).

<sup>128</sup> No original: “– Извините меня, что я, – начал господин Голядкин, – впрочем, позвольте узнать как мне звать вас? – Я... Я... Яков Петровичем, – почти прошептал гость его, словно совестясь и стыдясь, словно прощения прося в том, что и его зовут тоже Яковом Петровичем” (DOSTOIÉVSKI, 1956, p. 271). É curioso destacar que, *soviest* (consciência) tem a mesma raiz que *soviestias* (envergonhado).

existência de um laço estranho e de uma semelhança extraordinária entre eles, que é pecado o Goliádkin Júnior não dormir em sua casa em uma cama improvisada.

Pois é, Yákov Pietróvitch, nós dois vamos ser íntimos amigos – dizia nosso herói ao seu hóspede –, nós dois, Yákov Pietróvitch, vamos como peixe e a água, como irmãos; meu velho, nós dois vamos usar de artimanhas, usar de artimanhas de comum acordo; de nossa parte vamos armar intrigas para chateá-los... armar intrigas para chateá-los. Quanto a ti, não confies em nenhum deles. Porque eu te conheço, Yákov Pietróvitch, e compreendo o teu caráter; vamos logo contar tudo, és uma alma sincera! Esquiva-te de todos eles, meu caro (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 102).

Após o encontro com seu outro, com seu conhecido da véspera, logo na entrada da sala vizinha, na repartição, o senhor Goliádkin imagina que os colegas, seus supostos adversários, tramam algo. Dialoga com seu chefe de seção Anton Antónovitch acerca do uso de “máscaras”. Sua excelência Andriéi Filíppovitch, em seguida, chama-o por três vezes sobre a entrega de uns documentos, uns papéis. Em um átimo, aparece também seu companheiro, “azafamado, arquejante, esfalfado de trabalhar, ostentando uma formalidade drástica, e foi direto ao senhor Goliádkin primeiro” (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 115s) e lhe diz.

‘– Mas aqui tem uma manchinha de tinta, Yákov Pietróvitch, será que notou a manchinha de tinta? (...) O melhor é tirar com uma tesourinha, Yákov Pietróvitch, é melhor o senhor confiar em mim. (...) Tem uma aqui, e enorme, veja! Queira dar uma olhada, eu a vi aqui: olhe, faça o favor... só quero que me permita, Yákov Pietróvitch, que eu a raspe com a tesourinha, estou fazendo por simpatia, Yákov Pietróvitch, usando a tesourinha e de todo o coração... desse jeito, assim, e caso encerrado (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 116s).

Neste momento, a cena cômica e os momentos de sátira.

Nesse instante, e de modo totalmente inesperado, o senhor Golyádkin segundo, depois de vencer o senhor Golyádkin primeiro na luta fugaz em que se haviam metido, de repente, sem quê nem para quê e totalmente contra a vontade do outro, apossou-se do papel reclamado pelo chefe e, em vez de raspar a mancha de todo coração com a tesourinha, como perfidamente assegurara ao senhor Golyádkin primeiro, dobrou-o rapidamente, meteu-o debaixo do braço e com dois saltos apareceu diante de Andriéi Filíppovitch, que não notara nenhuma de suas maroteiras, e com ele voou para o gabinete do diretor. O senhor Golyádkin primeiro ficou como que chumbado em seu lugar, segurando a tesourinha como quem se prepara para raspar alguma coisa. Nosso herói (...) na última sala, contígua ao gabinete do diretor, deu de cara e ficou face a face com Andriéi Filíppovitch e seu homônimo (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 117).

Em um novo encontro com seu homônimo da véspera, este lhe dá piparotes e beliscões, debocha, ultraja e, paradoxalmente, trata-o com certa familiaridade, mas o senhor Goliádkin “não é nenhum farrapo”. Realmente, a repartição em que trabalha, as ruas, o restaurante e sua própria casa se tornam símbolos emblemáticos da

representação do cômico na obra de Dostoiévski, como espetáculo que a metrópole oferece.

O senhor Golyádkin primeiro investiu direto contra ele. Tão logo o senhor Golyádkin segundo percebeu a manobra do senhor Golyádkin primeiro, começou a olhar ao redor com grande inquietação, procurando por onde se esgueirar mais depressa. Mas nosso herói já segurava a manga do casaco de seu hóspede da véspera. Os funcionários, que haviam rodeados os dois conselheiros titulares, abriram alas e ficaram aguardando com curiosidade o que iria acontecer. O antigo conselheiro titular compreendia bem que nesse momento os bons ventos não sopravam a seu favor, compreendia bem que era objeto de intrigas: que precisava aguentar firme, sobretudo, agora. O instante era decisivo. (...) – Meu caro senhor, veja como se comporta – disse o conselheiro titular inteiramente desnortado, mal sentindo o chão debaixo dos pés –, espero que o senhor mude de tom... – Meu amor!! Proferiu o senhor Golyádkin segundo, fazendo uma careta bastante indecorosa para o senhor Golyádkin primeiro, e súbito, de modo totalmente inesperado e como quem faz o afago, pegou-lhe com dois dedos a bochecha direita, bastante rechonchuda. Nosso herói inflamou-se como fogo... Tão logo o companheiro do senhor Golyádkin primeiro reparou que seu adversário, trêmulo da cabeça aos pés, mudo de fúria, vermelho como um pimentão e, por último, levado ao limite extremo, podia até decidir-se a um ataque formal, fez incontinentemente a cara mais desavergonhada e por sua vez o repreendeu. Depois de lhe dar mais dois tapinhas na bochecha, de lhe fazer cócegas mais umas duas vezes, de brincar com ele, que estava imóvel e alucinado de fúria, e assim passar mais alguns segundos deleitando bastante os jovens que os rodeavam, o senhor Golyádkin segundo usou de uma desfaçatez de revoltar a alma, deu o piparote final na barriga proeminente do senhor Golyádkin primeiro e, com o sorriso mais venenoso, insinuando muitas coisas, disse: ‘Estás brincando, mano Yákov Pietróvitch, estás brincando! Nós dois vamos usar de artimanhas, Yákov Pietróvitch, de artimanhas’. (...) Nosso herói não acreditava nos próprios olhos e ainda continuava sem condição de se recobrar (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 119s).

Não obstante tudo parecer perdido para o senhor Goliádkin, ele se sente ainda invencível: “o que é preciso é agir”. Ao longo da intriga dos dois Goliádkins, há a interação com o mundo das duas personagens e o fantástico se constrói através da “percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (TODOROV, 1975, p. 37). De fato, a condição do fantástico é a hesitação entre o que é real e o que é ilusório: elementos característicos, também, da estrutura da narrativa do *Doppeltgänger*. Chega a ser dispensável dizer que toda escrita literária depende do leitor e que todo e qualquer gênero literário constrói, até mesmo antes da leitura, uma expectativa de efeitos de sentido. No gênero fantástico, o efeito de estranheza depende intrinsecamente desse momento de hesitação e, para que se construa esse efeito, exige-se do leitor uma adesão, mesmo que mínima.

N’*O duplo*, essa busca de um efeito de ambígua hesitação no leitor é evidente na cena em que o Goliádkin “original” reencontra o seu outro em um restaurante: cena em que se dá o aparecimento do gêmeo especular; cena esta absolutamente cômica:

E embora tudo no restaurante fosse meio caro, desta vez esse pequeno detalhe não deteve o senhor Golyádkin; além do mais, agora não havia tempo para tardar em semelhantes ninharias. Numa sala bem iluminada, junto a um balcão sobre o qual aparecia uma enorme diversidade de tudo o que era servido como salgadinhos para gente da nobreza, havia uma grande aglomeração de frequentadores. O empregado mal dava conta de servir a bebida, atender os fregueses, receber o dinheiro e devolver o troco. O senhor Golyádkin esperou a sua vez, e quando ela chegou, estirou modestamente a mão para um pastel aberto. Afastando-se para um cantinho, virou-se de costas para os presentes e começou a comer com apetite; voltou ao vendedor, pôs o pratinho no balcão e, a par do preço, tirou uma moeda de dez copeques de prata e a pôs no balcão, enquanto sondava o olhar do vendedor a fim de lhe mostrar: ‘bem, a moeda está aí; um pastelzinho’ etc. (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 132).

O vendedor, espantado, diz-lhe que ele se serve de, nada mais nada menos, onze pasteis e não de apenas um e que lhe deve um rublo e dez copeques. “É comigo que está falando?... Eu... parece que só peguei um pastel. (...) o senhor parece que está enganado... Eu palavra, parece que peguei apenas um pastel” (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 133).

Súbito, foi como se algo tivesse picado o senhor Golyádkin; ele levantou a vista e – num instante decifrou o enigma, compreendeu toda a bruxaria; num instante resolveram-se todas as complicações... à porta que dava para a sala contígua, quase bem às costa do caixa e de frente para o senhor Golyádkin, à porta que, aliás, até então nosso herói confundira com um espelho, estava um homem – estava ele, estava o próprio senhor Golyádkin, não o primeiro senhor Golyádkin, não o herói de nossa história, mas o outro senhor Golyádkin, o novo senhor Golyádkin. O outro senhor Golyádkin aparentava um magnífico estado de ânimo. Sorria para o senhor Golyádkin primeiro, fazia-lhe sinal com a cabeça, piscava os olhos para ele, fazia uns movimentos miúdos com os pés, e pela expressão do seu rosto via-se que era só acontecer alguma coisa que ele se escafederia, que ele se meteria na sala contígua e dali poderia pegar a porta dos fundos e seria aquilo... e todas as perseguições se tornariam inúteis. Tinha na mão a última fatia do décimo pastel que, perante o olhar do senhor Golyádkin, encaminhava à boca, estalando os beijos de satisfação. ‘Substituiu-me, patife! - pensou o senhor Golyádkin, inflamando-se como fogo pela vergonha – não se acanhou por estar em público! Será que o estão notando? Parece que ninguém o nota!... (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 133s).

Observa-se, novamente, a ironia dostoiievskiana, principalmente pela utilização da expressão “nosso herói”. Como asseverado, o uso do “nosso” faz com que o leitor compactue com a trama que está sendo narrada, considerando-o coautor na construção da personagem. Por fim, observa-se que a novela *O duplo* é construída em redor de uma figura central, mesmo quando as personagens secundárias convirjam para ela. O enredo e a trama caminham em função de Goliádkin – em Jean Paul, em função de Siebenkäs. Essa figura essencial representa sempre um enigma que cada um se esforça por desvendar. “Os demais personagens não tem outra finalidade, outra tarefa do que

descobrir seu segredo, o segredo de uma personalidade, seu estranho destino”  
(BERDIÁIEV, 1921, p. 42).

## 2.5. Da *Mortem*: os últimos anos após os anos de aprendizado

(...) um único propósito, uma esperança apenas – que é não lutar por fama e dinheiro, mas somente pela síntese de meus ideais poéticos e artísticos, o que significa dizer que antes de morrer desejo falar em algum trabalho no qual eu consiga expressar tudo o que penso.

Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski (1821-1881)

Em 1859, ano do regresso a São Petersburgo, pós-prisão “fechada” na Sibéria e “semiaberta” em Semipalátinski, Dostoiévski decide reescrever e republicar *O duplo* com uma nova introdução, visto as suas dúvidas acerca da narrativa.

Em seus cadernos de notas de 1860-61, ele ratifica esse projeto e, finalmente, em 1866, a revisão se engendra e lhe dá a forma que hoje se conhece. Todavia, um dos temas inseridos neste caderno não consta na nova edição. Qual o protagonista de Gógol que acredita ser o Rei da Espanha, Goliádkin, não suportando mais o seu destino, identifica-se obcecadamente com o general Giuseppe Garibaldi (1807-1882), ou seja, ele e o “grande rebelde” se desdobram na mesma pessoa.

Popríchichin, ao acreditar que era o Rei da Espanha, apenas afirma sua ambição de elevar-se nas fileiras de um mundo que ele aceita com servil devoção; o mesmo se pode dizer do senhor Goliádkin em *O Duplo*, cujo objetivo mais alto é ocupar um posto um pouco mais importante na hierarquia burocrática e casar-se com a filha do chefe (FRANK, 2002, p. 114).

Portanto, reconhece-se atualmente *O duplo* como uma das primeiras obras-primas de Dostoiévski, em que retrata “o processo de submersão de uma mente esquizofrênica na loucura” (FRANK, 2002, p. 25). O próprio Dostoiévski, anos pós Karopra (*Katorga*, “servidão penal”) observa que Goliádkin é o protótipo inicial do “homem do subterrâneo” e do estudante de direito Rodión Romanovitch Raskólnikov quando de sua teoria sobre os homens ordinários e extraordinários, ou seja, Goliádkin é o representante do funcionário burocrático e das consequências morais, psicológicas e financeiras que as instituições exercem sobre ele e, também, do “homem de ação”. Ressalta-se que o senhor Goliádkin e o “homem do subterrâneo” trabalham para o mesmo chefe de repartição: Anton Antônovitch Sietótchkin.

A recusa do ‘ambicioso’ Sr. Goliádkin em obedece a essa ordem equivalia a uma insurreição contra a moral que lhe fora impingida desde o berço; e essa rebeldia incomum mergulhou-o numa angústia mental inextricável. No entanto, a magistral descrição dostoiévskiana do processo do colapso psíquico de Goliádkin e do aparecimento de um ‘duplo’, cuja condição ontológica continua ambígua (ele existiu realmente, ou foi apenas uma

alucinação?) gerou dificuldades de interpretação que obscureceram a implicação social do tema de Dostoiévski (FRANK, 2002, p. 26).

Quando assume o trono em 1855, Aliexandr II decide “afrouxar ligeiramente as garras mortais da censura” (FRANK, 2002, p. 49) e estabelece uma pequena liberdade publicitária. Esta leva o irmão Mikhail a projetar uma revista mensal de notícias e análises políticas e literárias. “Três anos mais tarde, requereu permissão para publicar tal revista com o nome de *Tempo*; em outubro de 1858, foi-lhe concedida a licença” (FRANK, 2002, p. 49). Dostoiévski se torna editor e colaborador deste periódico de suma importância para a crítica literária russa. Contudo, devido às circunstâncias políticas, *O Tempo* (Время, *Vriêmia*) é abruptamente fechado pelo governo em maio de 1863. Por conseguinte, os irmãos projetam nova revista mensal chamada *Época* (Эпоха, *Épokha*).

*O Tempo*, além dos artigos literários e filosóficos, proporciona o embate temático entre as posições políticas dos eslavófilos e dos “ocidentalistas”. Inclusive, na edição do número 1, Dostoiévski antecipa uma análise de três contos de Edgar Allan Poe (1809-1849): *The Devil on the Belfrog* (*O diabo no campanário*), *The Tell-Tale Heart* (*O coração denunciador*) e *The Black Cat* (*O gato preto*).

Anteriormente, alguma coisa de Poe já tinha sido traduzida para o russo, mas, como essa tradução não teve muita repercussão, a introdução de Dostoiévski, nas palavras de um erudito da Rússia soviética, representa ‘a primeira avaliação séria e perspicaz do escritor norte-americano já feita na Rússia’. Na verdade, segundo um especialista norte-americano, a introdução de Dostoiévski escrita em 1860, contém ‘as observações mais percucientes já feitas em qualquer idioma especificamente sobre a técnica artística de Poe (FRANK, 2002, p. 119).

O primeiro romance pós Sibéria é Униженные и оскорбленные (*Uníjennye i oskórbliennye, Humilhados e ofendidos*, 1861). Seguem o texto autobiográfico Записки из мёртвого дома (*Zapíski iz miórtvogo doma, Recordações da casa dos mortos*, 1862) e a grande obra Записки из подполья (*Zapíski iz podpólia, Memórias do subsolo*, 1864). “Poucas obras na literatura atual são mais lidas do que *Memórias do subterrâneo*, de Dostoiévski, ou são citadas com mais frequência como texto fundamental e revelador das profundezas ocultas da sensibilidade de nosso tempo” (FRANK, 2002, p. 427). A primeira parte da obra é um longo solilóquio do protagonista, suas reflexões dialógicas com o leitor sobre os limites da razão etc. A segunda enfatiza o comportamento perverso e autoritário da personagem, o egoísmo absoluto e sua tirania, mas de fachada, visto que o protagonista não consegue, ou melhor, tenta viver segundo suas próprias doutrinas.

Em outras palavras, o homem do subterrâneo não é apenas um tipo moral e psicológico cujo egoísmo o autor deseja expor; é igualmente um tipo socioideológico, cuja psicologia dever ser vista como estreitamente ligada com as ideias que ele aceita e pelas quais tenta viver (FRANK, 2003, p. 432).

Para narrar os quatro anos passados na prisão de Omsk, Sibéria, Dostoiévski apresenta no livro *Recordações da casa dos mortos* as memórias (as suas) de um criminoso chamado Alieksandr Pietróvitch Goriântchikov, colono, proprietário de terras e pertencente à nobreza russa, condenado a 10 anos de prisão por ter cometido o uxoricídio. Diz o autor-narrador.

Conheci Alieksandr Pietróvitch em casa de um velho funcionário, prestável e hospitaleiro, Ivan Ivanovitch Gvósdikov. (...) Dessa vez perguntei eu a Ivan pelo seu passado, e fiquei sabendo que Goriântchikov vivia de maneira irrepreensível e honesta. (...) Entre nós todos conheciam sua história, sabiam que tinha morto a mulher, ainda no primeiro ano de casados; que a tinha morto por ciúmes, e depois, que ele próprio se tinha entregue à justiça, o que o suavizara muito a sua condenação (DOSTOIÉVSKI, 1963, vol. 2, p. 310).

No verão de 1862, após os anos de experiência na prisão e como soldado raso em Semipalátinski, Dostoiévski inicia suas viagens ao estrangeiro: Berlim, Dresden, Colônia, Paris, Londres, Genebra, Turim, Gênova e Florença<sup>129</sup>. É a época de sua *Memórias de verão sobre impressões de inverno*: ensaios e “generalizações” culturais. “E a sua visão dessas cidades ficou também incompleta porque, afinal, Dostoiévski viaja sem dar atenção à paisagem e interessando-se diminutamente pelos monumentos. Entretanto, não deixou de fazer nessas *Memórias* algumas observações satíricas, que encerram algumas verdades” (NUNES in DOSTOIÉVSKI, vol. 1, 1963, p. 43). Nos anos seguintes, até 1880, Dostoiévski passa por um grande período de criação literária com as principais produções: *Crime e castigo*, *O idiota*, cujo protagonista representa o “tipo ideal” da moderna ética cristã, *Вечный муж (Viétchnyi muj, O eterno marido, 1870)* e *Os irmãos Karamazov*.

Raskólnikov, nome forjado para representar os dissidentes religiosos russos atormentados pela contradição, em *Crime e castigo*, é uma fusão dos protagonistas antagônicos dos anos 1840, principalmente Goliádkin e o “sonhador” do conto *Белые ночи (Biélye nótchi, Noites brancas, 1848)*. Qual o “sonhador” dos anos 1840, Raskólnikov se perde nos devaneios solitários e na ideia-fixa dos homens extraordinários, afastando-se da vida comum e passando a viver na fantasia; “mas

<sup>129</sup> Entre os anos 1865 e 1870, Dostoiévski contrai as segundas núpcias, foge dos credores importunos e instala-se em algumas cidades estrangeiras. A primeira esposa, Maria Dmítrievna Dostoiévskaja, falece em abril de 1864. Três meses depois, o amado e confidente irmão sofre um repentino colapso e “parte”, deixando isolado o irmão mais novo.

continuou querendo manter contato com a ‘realidade’ e mesmo transformar o mundo e torná-lo mais consentâneo com seus desejos visionários” (FRANK, 2003, p. 146).

O próprio Raskólnikov (...) pode-se dizer que é uma fusão de duas figuras anteriores. Uma é o senhor Goliádkin d’*O Duplo*, que também tenta rebelar-se contra a ordem moral e social estabelecida e descobre que sua personalidade não é suficientemente forte para sustentar sua insurreição timidamente rebelde. Goliádkin enlouquece devido á tensão psíquica de seu conflito interior; e pela mesma razão Raskólnikov sofre um desarranjo mental temporário (FRANK, 2003, p, 146).

Quanto à novela *O eterno marido*, trata-se da traição e dos jogos amorosos da desleal esposa do dócil e pacífico Pável Pávlovitch Trussótski com aquele que supostamente o denomina amigo, o hedonista Veltcháinov. As traições são descobertas por, após a morte da esposa, uma correspondência<sup>130</sup>.

Em 1880, dois eventos são realizados e Dostoiévski é ovacionado pelo público: a) escritores e jornalistas moscovitas organizam um banquete para homenageá-lo e b) como representante da “Sociedade Eslava de Beneficência”, faz um discurso na inauguração do monumento a Púchkin na “Sociedade dos Amantes da Literatura russa”.

Mas o escritor está velho, doente e cansado. Sofre há muito de uma enfisema pulmonar e a epilepsia não o larga. Na noite de 25 ou 26 de janeiro desse ano de 1881, tem uma hemorragia pulmonar, que trona a repetir-se, até que a sua vida se extingue no dia 28, ao fim da tarde. Trinta mil pessoas acompanharam seu funeral. ‘Começará então a verdadeira vida de Dostoiévski, fora do tempo e do espaço’ (NUNES *in* DOSTOIÉVSKI, vol. 1, 1963, p. 51).

Dostoiévski, no dia 28 de janeiro, diz à sua mulher que sua hora está por vir. A tuberculose agrava e suas tosses acompanhadas com sangue continuam desde a véspera e falece por complicações pulmonares. “Durante o dia, visita de parentes e conhecidos. Dostoiévski passa algum tempo conversando com A. N. Maikov. Chama os filhos algumas vezes e despede-se deles” (GROSSMANN, 1967, p. 273). No primeiro dia de fevereiro é levado com cortejos pomposos ao cemitério do Mosteiro de Alieksandr Niévski, em São Petersburgo, e sepultado em seguida ao lado de seu poeta favorito Vassíli Andrieiévitich Jukóvski (1783-1852). Entre 1882-83, é publicada a primeira edição das obras completas em 14 volumes.

Em síntese, este capítulo e o anterior correspondem aos processos de formação literária e intelectual dos escritores desde a infância. Ao criarem suas obras, os

<sup>130</sup> Dostoiévski inicia a composição d’*O eterno marido* na Itália, quando da sua estadia em Florença com a segunda esposa Anna Grigorievna Dostoiévskaja (1846-1918), que dava à luz à segunda filha, Liubóv. Premido de dinheiro, com os recursos financeiros em queda e os credores às voltas, Dostoiévski finaliza-o em apenas três meses, iniciando-o em setembro de 1869. Sua primeira publicação sai no periódico *Заря* (*Zariá*, *Aurora*), de São Petersburgo.

escritores criam a si mesmos. Os períodos de crises e as manifestações artísticas se convergem em criação literária e, desta conversão, a vida do escritor se reverte em objeto de pesquisa para que se transforme, em última instância, em vida literária.

Em relação à contextualização histórica e ao futuro desenvolvimento literário, observa-se o paralelismo entre os ascendentes de ambos os autores. Trata-se, aqui, de informações históricas descritivas que suscitam e contribuem para as formações psicológica e intelectual de Jean Paul e, respectivamente, de Dostoiévski.

Verifica-se que tanto a religião e o ambiente domiciliar quanto a distância do contato com outras crianças de suas respectivas idades são predeterminantes para a construção de suas obras. Alguns eventos de suas vidas são recontados ficcionalmente em suas criações, principalmente aqueles em que Jean Paul o chama de “a tarde mais importante de minha vida”, ou seja, a tarde do dia 15 de novembro de 1790 em que vê a si mesmo e descreve-a em seu *Diário íntimo* em 1818, e em que o autor alemão, ao entrar em contato com seu antigo “benfeitor literário” e patrono paternal Erhard Friedrich Vogel, instrui-se através de sua biblioteca. O acontecimento do dia 15 tem significação metafísica, o vislumbre da essência do eu que, condicionado na gaveta do inconsciente, vem à luz quando da criação poética e dos conceitos românticos *Doppelgänger* e *Doppeltgänger*.

Apresentadas as respectivas biografias e os processos de formação tanto intelectual quanto literário dos autores trabalhados nesta Tese desde a infância, passando pela adolescência à maturidade, resta progredir com a pesquisa e adentrar nas questões primaciais acerca do *Doppelgänger* e *Doppeltgänger*. Por conseguinte as análises sobre o movimento romântico, revolucionário estruturalmente em virtude de seus princípios, a ironia, os elementos sobre o risível, a sátira e a paródia.

### CAPÍTULO 3 – O eu e seu *Doppelgänger/Doppelgänger* ou o *Doppelgänger/Doppelgänger* e seu eu? Vínculos recíprocos

Quem é esse cidadão que vem, vai e volta com tanta frequência à noite, na escuridão sombria de meu quarto, que passou a ser um déspota assustador?

#### 3.1. O tema do *Doppelgänger/Doppelgänger* ao longo da narrativa e história literárias

Acerca dos temas do *Doppelgänger* na literatura e do *Doppelgänger* por extensão, em suas diferentes atribuições, podem-se eger, por exemplo, desde alguns pensadores da Antiguidade até as obras dos autores do *Spätromantik*, perpassando as literaturas fantástica e gótica e, por conseguinte, a literatura moderna do século XIX, visto que nelas se encontram as ações ambíguas e contraditórias das personagens: *Édipo rei* de Sófocles (491-406 a.C.), o mundo sensível como imagem duplicada ou espelhada da verdadeira realidade inteligível n' *A República* de Platão (427-347 a.C.), *Die Elixiere des Teufels* (*O elixir do diabo*, 1815-16), a questão do reflexo perdido em *Die Abentheuer der Sylvester-Nacht* (*As aventuras da noite de São Silvestre*, 1815), *Die Doppelgänger* (1819), *Der Sandmann* (*O homem da areia*, 1817) de E. T. A. Hoffmann (1776-1822), juntamente com as suas *Kunstmärchen*, *Der Golem* (1916) de Gustav Meyrink (1868-1932), *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (*A história maravilhosa de Peter Schlemihl*, 1814) de Adelbert von Chamisso (1781-1838), *Gradiva: eine pompejanische Fantasie* (*Gradiva: uma fantasia pompeiana*, 1903) de Willhelm Jensen (1837-1911) situada na obra de Freud (1856-1939)<sup>131</sup>, *La morte amoureuse* (*A morte apaixonada*, 1836) de Pierre Jules Théophile Gautier (1811-1872), *William Wilson* (1839) de Edgar Allan Poe, *The Picture of Dorian Gray*, (*O retrato de Dorian Gray*, 1891) de Oscar Wilde (1854-1900), a novela gótica embasada no horror e na ficção científica do escocês Robert Louis Stevenson (1850-1894), *Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (*O estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, 1886) e, ainda, as obras dos poetas e parentes Karl L. Achim von Arnim (1781-1831) e Clemens W. Brentano (1778-1842) e de Guy de Maupassant (1850-1893).

<sup>131</sup> No capítulo IX, Standart-Imago, 1969, Freud analisa a obra de Jensens. O tema do *Doppelgänger* também invade a música romântica com a célebre balada *Der Doppelgänger, Lied* (1828), de Franz Schubert (1797-1828), bem como as pinturas de Caspar David Friedrich (1774-1840): *O monge à beiramar* (1808), *Abadia no carvalhal* (1810), *O viajante sobre o mar de névoa* (1818), *Paisagem noturna com dois homens* (1830).

No século XX, pode-se eleger igualmente o breve conto dialógico “O outro”, de Jorge Luis Borges (1899-1986), contido em *El libro de arena (O livro de areia, 1975)* e *Der Steppenwolf (O lobo da estepe, 1927)*, do ganhador do prêmio Nobel de literatura em 1946, Hermann Hesse (1877-1962), como referências para o tema do *Doppelgänger*. Em Hesse, trata-se da concepção de duas identidades correspondentes no mesmo protagonista: uma racional, culta e espiritual e a outra animalesca, caótica e perversa, o eu e o outro-eu de Harry Haller. Ele mesmo assevera sobre sua lamentável existência dividida.

A esse propósito há que acrescentar algo. Muita gente existe que se assemelha a Harry; especialmente muitos artistas pertencem a essa classe de homens. Todas essas pessoas têm duas almas, dois seres em seu interior, há neles uma parte divina e uma satânica, há sangue materno e paterno, há capacidade para ventura e para a desgraça, tão contraposta e hostis como eram o lobo e o homem dentro de Harry (HESSE, 2005, p. 55).

“O outro” é o encontro do eu-narrador, o próprio Borges, com “alguém” que também se chama Jorge Luis Borges, às 10 da manhã, recostado em um banco em frente ao rio Charles, norte de Boston, Cambridge – os protagonistas mencionam a obra *O duplo*.

Autodenominando-se lobo da estepe, insociável, “ser estranho, selvagem e, ao mesmo tempo, tímido, muito tímido mesmo, pertencente a mundo bem diverso do meu” (HESSE, 2005, p. 14), conforme a narrativa do sobrinho de sua senhoria, o lobo tem um sistema de vida peculiar próprio de seu isolamento social: permanece muito tempo deitado, levanta-se por volta de meio-dia, seus livros – ele é leitor de Goethe, Jean Paul e Dostoiévski – científicos ou não, amontoam-se por toda parte, cinzeiros e guimbas de cigarro se espalham por todo canto e em todos os lugares garrafas de vinho e recorre-se ao ópio quando a dor física o mortifica insuportavelmente.

Permaneceram demoradamente sobre o divã, em que Haller passava o dia deitado, todos os seis grossos volumes de uma obra intitulada *Viagem de Sofia, de Memel à Saxônia*, aparecida nos fins do século XVIII. Uma edição das obras completas de Goethe e outra das de Jean Paul pareciam bastante manuseadas, bem como as de Novalis, Lessing, Jacobi e Lichtenberg. Alguns volumes de Dostoiévski achavam-se cheios de papeletas anotadas (HESSE, 2005, p. 23).

Harry Haller, portanto, portador de múltiplas facetas, é um ser de natureza dual e discordante, ora perverso e selvagem, ora sensato. Insociável e sem pátria, vive para si mesmo e odeia solitariamente o mundo e o universo burguês. Ele diz de si mesmo: “Sou, na verdade, o Lobo da Estepe, como me digo tantas vezes – aquele animal

extraviado que não encontra abrigo nem ar nem alimento num mundo que lhe é estranho e incompreensível” (HESSE, 2005, p. 41). E em seguida confessa:

O Lobo da Estepe tinha, portanto, duas naturezas, uma de homem e outra de lobo [...]. Com nosso Lobo da Estepe sucedia que, em sua consciência, vivia ora como lobo, ora como homem, como acontece aliás com todos os seres mistos. Ocorre, entretanto, que quando vivia como lobo, o homem nele permanecia como espectador, sempre a espera de interferir e condenar, e quando vivia como homem, o lobo procedia de maneira semelhante (HESSE, 2005, p. 52s).

Chega mesmo a ilustrar sua dualidade com Fausto, de Goethe.

Quando Fausto diz a frase que ficou célebre entre os professores e admirada com temor por filisteus: ‘Duas almas, aí, moram em meu peito!’, esqueceu-se de Mefistófeles e de toda uma multidão de outras almas que também se abrigam em seu peito (HESSE, 2005, p. 52s).

A alegoria do duplo animalesco aproxima-se daquela do homem dilacerado. Não há uma unidade do “puro eu”, o duplo simbolizando a dúvida sobre o real racional devido a uma trama de vozes interiores.

Em relação ao *Doppelgänger* na Antiguidade, diversos autores, tanto da mitologia e da filosofia, quanto da tragédia ou da comédia, refletem sobre essa temática. Portanto, Sófocles, Platão e, principalmente, o poeta Plauto são alguns desses arautos que representaram o tema cada qual com suas respectivas percepções e ideias.

Sófocles, por exemplo, expõe a conduta ambígua de sua personagem principal: o trágico rei tebano Édipo. O duplo caráter de seu pensar e agir se torna motivador para que ele se converta no amante da própria mãe e descubra a sua identidade dúbia: parricida e salvador de Tebas, rei divino e bode expiatório. Por mais que se denomine o decifrador de enigmas, Édipo é incapaz de decifrar o maior deles: a genealogia e o parentesco com Laio e Jocasta.

Platão, ao teorizar acerca da verdadeira realidade idêntica a si mesma, imutável, incorruptível, incorpórea, imperceptível e invisível aos olhos sensíveis, porém, visível aos olhos do *logos* e do intelecto, antecipa, para a modernidade, uma realidade que se desdobra e que se torna “a *imagem* de uma outra”: as realidades dos mundos inteligível e sensível. Este só existe na medida em que participa do mundo inteligível, ideal e essencial, princípio mesmo do pensamento racional, da *Ousia* (o Ser, a Substância). Portanto, ele é um desdobramento, uma correspondência superficial ou uma imagem especular do outro mundo, sendo as ideias – concebidas pelo espírito – as formas puras e os modelos universais (cf. LELLIS, 2007, p. 16).

Titus Maccius Plautus compõe uma obra tragicômica de cinco atos e um prólogo, cuja trama principal se desenvolve a partir de dois pares de duplos, ou seja, o enredo principal trata das duplicações divinas de Ζεῦς (Zeus) e Ἑρμῆς (Hermes) transfigurados em dois mortais, respectivamente, o general Anfitrião e seu escravo Sósia. A obra é tragicômica conforme a seguinte hermenêutica: a) trágica para o casal de mortais, Anfitrião e sua esposa Alcmena, e seu escravo Sósia, que sofrem as consequências que as ações e condutas divinas lhes proporcionam e b) cômica para o par de deuses (Zeus e Hermes) devido às consequências que suas próprias ações lhes proporcionam.

Recorrendo-se a toda sorte de expedientes e transformações para seduzir aquela que é seu objeto de desejo para saciar a sua insaciável libido, Zeus se metamorfoseia no general tebano chamado Anfitrião, marido da virtuosa e inocente Alcmena e pai de gêmeos – um deles Ἡρακλῆς (Hércules) –, que parte para a guerra contra os Teléboas, cujo rei Ptérelas é liquidado, juntamente com seu criado poltrão e bêbado Sósia, deixando a esposa grávida. O deus supremo se torna, portanto, o hóspede do *anfitrião* Anfitrião original, visto que, sob a aparência do próprio general, usurpa sua função de marido convertendo-se no amante da esposa adúltera, sem esta o saber, deixando-a também grávida<sup>132</sup>. Trata-se, portanto, da ideia de um marido “corno” que se submete e compartilha de seu maior bem, a esposa – puro objeto de desejo de Zeus –, sem descontentamento e até de bom agrado.

No *Ato II, Cena II* da peça, após o retorno de Anfitrião e Sósia da guerra, tanto o general quanto seu escravo acabam sendo objetos de suspeitas devido à crise de identidade provocada pela verdadeira “embrulhada” divina. Esta deixa a todos à mercê de sentimentos apreensivos: suspeitas, iras, cizânias, discórdias, equívocos etc. Segundo Sósia, ele e Anfitrião estão ambos a dobrar. O próprio Anfitrião já não sabe quem é na realidade.

Ora, ao partir para a guerra, Anfitrião levou consigo Sósia, criado poltrão e bêbado, como convém a todo bom escravo da *véa*; e Júpiter, por seu turno, a fim de que o engano de Alcmena e de todos os da *família* fosse mais completo, fez-se acompanhar de seu filho e alcoviteiro privativo, Mercúrio, metamorfoseado em Sósia e nas funções pouco dignas de *subparasitus* do pai. Com estes dois pares de duplos – dois deuses impudentes e dissolutos, e dois mortais confusos e perturbados – se desenrola, em torno da impoluta Alcmena, toda uma comédia que Erich Segal não hesita em classificar como obra de *corna e di sesso*. Quando o ‘marido cuco’ e seu escravo Sósia regressam a Tebas são presa de uma crise de identidade, se não mesmo de

<sup>132</sup> Alcmena, grávida duas vezes, dará a luz a gêmeos: um de nove meses, filho do Anfitrião original, e um de seis, filho do “outro Anfitrião”, Zeus.

esquizofrenia, ao chegarem à conclusão de que já há muito se encontravam em casa, antes mesmo de lá terem chegado... de confusão em confusão, de equívoco em equívoco, a situação vai-se complicando, até que Júpiter – pois só a ele competia deslindar a trama – surge *ex machina* e põe tudo em pratos limpos, como já antes prometera (FONSECA in PLAUTO, 1993, p. 11s)<sup>133</sup>.

Ilustra-se, a seguir, o diálogo entre o Sósia original, ou seja, o escravo que retorna da guerra para cumprir as ordens do patrão e relatar à senhora seus feitos guerreiros, e a sua réplica, ou seja, Hermes metamorfoseado no escravo poltrão, quando de sua aproximação da casa até a revelação.

Mercúrio – E agora, estás convencido de que não és Sósia?  
 Sósia – E tu afirmas que eu não sou Sósia?!  
 Mercúrio – E como não hei de firmá-lo, se Sósia sou eu?!  
 Sósia – Juro, por Júpiter, que sou Sósia e que falo a verdade.  
 Mercúrio – E eu juro por... Mercúrio que Júpiter não acredita em ti; pois tenho a certeza de que ele se fiará mais em mim, sem juras, do que em ti, com os teus juramentos.  
 Sósia – Então, quem sou eu, se não sou Sósia? Não me dirás?  
 Mercúrio – Quando eu quiser deixar de ser Sósia, podes tu sê-lo à vontade. Por agora, visto que Sósia sou eu, levas, se não desandares daqui, meu sem-nome.  
 Sósia – Coa breca! É verdade! Quando o examino e reconheço a minha figura, tal e qual eu sou – tenho-me visto muitas vezes ao espelho –, nada há mais semelhante a mim mesmo. O chapéu e o vestuário são iguais aos meus, sem tirar nem pôr. A perna, o pé, a estatura, o corte de cabelo, os olhos, o nariz, os lábios, as faces, o queixo, a barba, o pescoço: sou eu chapado! Que mais há a dizer? Se ele tiver cicatrizes nas costas, não haverá semelhança mais semelhante. Porém, quando me ponho a pensar, tenho a certeza de ser o mesmo que sempre fui! (...) Mas onde é que eu me perdi? Onde é que eu mudei de pele? Onde é que deixei a minha figura? Será que eu me fiquei por lá, sem me ter dado conta disso? (PLAUTO, 1993, 430-455, p. 51ss).

Gustav Meyrink, n' *O Golem*, narra, por meio da inspiração fantástica, a presença de um poderoso ser a partir da criação na *Gênese*. Elcio Cornelsen, no texto “Os caminhos do *Golem* pela literatura”, explica que a interpretação de Meyrink sobre a lenda do *Golem* – valendo-se de uma figura da lenda cabalística –, inspira-se na “Versão de Praga”, do século XVI, porém, com algumas alterações baseadas no progresso do positivismo e nas valorizações do tecnicismo e cientificismo. O Golem, portanto, passa a se assemelhar com o “autômato”, o “androide” (CORNELSEN, 2004, p. 55s). As teorias de Meyrink acerca da cabala, do esoterismo, do ocultismo, da parapsicologia, da narrativa metafísica etc. compõem suas obras. Atrás da fachada de um gueto da cidade de Praga, exótica e futurística, expõem-se as ideias de redenção mais indianas que judaicas (cf. SCHOLEM, 1989, p. 319). Em relação à assertiva, relata Gershom Scholem (1897-1982):

<sup>133</sup> O termo *cuco* tem vários sentidos: sedutor, amante, imbecil. Associado a *cervo* e *gamo*, significa “marido enganado” (ou, cornificado).

Na interpretação de Meyrink, o ‘golem’ é uma espécie de Judeu Errante que a cada trinta anos – parece não ter sido acidental que esta fosse a idade de Jesus ao ser crucificado – aparece à janela de um quarto inacessível ao gueto de Praga. Este ‘golem’ é, em parte, a alma coletiva do gueto, materializada mas ainda bastante fantasmagórica, e, em parte, o sócia de um herói, um artista, que em suas lutas para redimir-se purifica o ‘golem’ que, evidentemente, é seu próprio não remido (SCHOLEM, 1978, p. 190).

E. T. A. Hoffmann narra, conforme a tradição dos romances góticos e do gênero horror, o efeito da duplicação e ambiguidade demoníacas no monge Franziskus Medardus/Conde Viktorin num ambiente fantástico, de crimes, incesto, violência e forças sobrenaturais em *O elixir do diabo*. O ambiente eclesiástico é local envolvente da tragédia e dos atos sórdidos e perversos do protagonista – este chega a ficar preso no Vaticano<sup>134</sup>.

N’*O reflexo perdido ou As aventuras da noite de São Silvestre*, Hoffmann dialoga tanto com os naturalistas viajantes do século XIX, quanto com o “viajante/escritor” Adelbert von Chamisso, cujo protagonista, Peter Schlemihl, participa da própria narrativa. Isso se realiza na parte d’*A sociedade da adega*, quando da entrada desse homem sem sombra, bastante alto e magro, na taberna da rua Jäger, perto da loja Thiermann, enquanto o melancólico protagonista degusta “uma boa cerveja inglesa, além de um cachimbo com tabaco” (HOFFMANN, 2017, p. 45). Por conseguinte, a narrativa passa para o mesmo melancólico Erasmus Spikher, de vinte e sete anos, casado e pai de família, na comemoração de uma noitada na Itália, sem a esposa. Nesta festa com os amigos, em que é o único casado, é seduzido pela bela Giulietta que, segundo consta, “é uma das cortesãs mais espertas de quem se tem notícia. Contam dela histórias escabrosas que a envolvem com um manto de mistério. É capaz de exercer um fascínio irresistível sobre os homens, seduzindo-os com laços indissolúveis” (HOFFMANN, 2017, p. 60). Um destas histórias é a presença do doutor milagroso Dr. Dapertutto, negociador de drogas aromáticas. “Um homem comprido e ressequido com nariz de abutre e olhos incandescentes, a boca crispada num sorriso sardônico, estava ali com um gibão escarlate decorado com botões metálicos” (HOFFMANN, 2017, p. 59).

---

<sup>134</sup> Anteriormente – e Hoffmann teve contato com a obra – o romancista inglês Matthew Gregory Lewis (1775-1818) em sua *The Monk* (1796), relata a queda indubitável do frade Ambrósio – monge de severidade excessiva, verdadeiro duplo (diabo e santo) nas vestes monacais, isento de todas as falhas humanas, excelente orador e exemplo das virtudes as mais supremas –, de um mosteiro da Espanha, aos esplendores os mais ardentes, tirânicos, sedutores e tentadores das baixezas e paixões humanas. Ele mesmo viola sexualmente a irmã e assassina a própria mãe. Em 2011, o cineasta alemão Dominik Moll (1962-) dirige uma adaptação, *Le Moine*, por sinal bastante fiel à obra, franco-espanhola do livro de Lewis. O ator francês Vincent Cassel (Vincent Crochon, 1966-) dá vida ao protagonista principal: frei Ambrósio.

A estratégia do duplo especular, nessa obra hoffmaniana, está na oferta do reflexo do marido/amante à sedutora Giulietta a partir de um pacto. Seguem alguns extratos do diálogo entre os amantes.

- Deixe-me seu reflexo no espelho, meu bem-amado! Ele ficará comigo quando você partir e será um bem precioso até a eternidade!
- Giulietta! O que você quer dizer com isso? – indagou confuso. – Meu reflexo? (...) – Como você poderia guardar meu reflexo? – insistiu. – Ele é inseparável de minha pessoa, me acompanha por toda água clara, por qualquer superfície polida...
- Nem ao menos essa ilusão de seu eu, uma mera aparência que repousa dentro do espelho, você concorda em ofertar-me? (HOFFMANN, 2017, p. 63s).

No conto *Homem da areia*, observam-se as temáticas do estranho, do autômato, da alucinação fantasmática que culminam na demência do protagonista Nathanael. Esta demência atinge seu cume quando da associação de seus pesadelos infantis com o “homem da areia”, advogado Coppelius e o mecânico piemontês Giuseppe Coppola.

Portanto, meu bom amigo (Lotario), se agora afirmo que o vendedor de barômetros de que falei não era senão Coppelius, há de entender por que suponho que essa hedionda aparição não pode pressagiar senão desgraça, muita desgraça. (...) Mesmo por que Coppelius nem se deu ao trabalho de mudar de nome. Pelo que ouvi dizer, costuma se apresentar como um mecânico piemontês chamado Giuseppe Coppola (HOFFMANN, 2004, p. 56s [grifo meu]).

Na Alemanha, há 52 anos antes do nascimento desse ilustre contista romântico, nasce o filósofo mais importante da *Aufklärung*: Immanuel Kant (1724-1804). Em seu ensaio filosófico *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? (Resposta à pergunta: o que o Esclarecimento? 1784)* Kant, no primeiro parágrafo, alerta as pessoas a se desvencilharem da imaturidade. Diz ele: “Esclarecimento é a saída dos homens de sua menoridade em que é o próprio responsável” (KANT, 2009, p. 169)<sup>135</sup>. Ousar saber e ter a coragem de utilizar o próprio entendimento são *Wahlsprüche* (“lemas”) da *Aufklärung*.

Os conceitos dos vocábulos “esclarecer-se”, “razão”, “objetividade” e “lógica” se tornam importantes para a saída do homem da menoridade. Em *Der Sandmann*, o prenome da protagonista Klara sugere a associação à *Aufklärung* mediante o substantivo *Klarheit* (“clareza, lucidez, nitidez”). Nathanael, vítima de suas próprias elucubrações ou alucinações, é representante do Romantismo, visto que ele contrapõe os argumentos

<sup>135</sup> No original: „Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“.

sensatos e explicações razoáveis da namorada Klara acerca de suas ideia-fixa. Em momentos de interiorização imaginosa, Nathanael se sente “joguete” das forças das trevas, das forças sobrenaturais e fantásticas.

Ressalta-se, ainda, a crítica satírica hoffmaniana ao Iluminismo em *O pequeno Zacarias chamado Cinábrio*, quando o jovem soberano Paphnutius introduz o Esclarecimento em seu pequeno reino em que a trama é narrada. Concomitantemente à adoção do Esclarecimento, exige-se a deportação de todas as fadas, que têm “convicções perigosas”, principalmente a Senhorita von Rosenchön, a própria fada Rosabelverde, para suas terras natais: Djinistão.

Paphnutius quis de imediato mandar imprimir em letras grandes e afixar por todos os cantos um edital informando que, a partir de então, o Iluminismo estava introduzido e que todos teriam que se guiar por ele. (...) Antes de darmos prosseguimento ao Iluminismo (...), é necessário banir todos os indivíduos de convicções perigosas que não dão ouvidos à razão. (...) Por isso, digníssimo senhor, assim que for anunciado ao Iluminismo, fora com as fadas! (HOFFMANN, 2009, p. 33ss).

Trata-se de uma evidente crítica em que a aspiração ao sobrenatural, ao misterioso, gótico, fantástico e sombrio não se equiparam com a racionalidade objetiva. Em Hoffmann, o aspecto grotesco se associa ao horror, mas também à ironia, à paródia e ao humor.

O tema do *Doppeltgänger* é *koinoi topoi* no universo hoffmaniano. Ao se apropriar das *Kunstmärchen* – diferentemente das *Volksmärchen* –, em 1816, ele cria o conto sobre as aventuras da criança Marie e o boneco Quebra-nozes contra o Rei dos camundongos de 7 cabeças, filho da rainha Mauserinks, outrora pisoteada pelo jovem padrinho de Marie: o magistrado fabricante de relógios, *der Pate Droßelmeier* (“o padrinho” Droßelmeier). Este, o *Doppeltgänger* original do boneco. Ao narrar suas histórias às crianças, Droßelmeier intercala a voz do interlocutor com a do duplo. Segundo Maria Aparecida Barbosa, em seu “Prefácio”, o conto *Nußknacker und Mausekönig* (*O Quebra-nozes e o Rei dos camundongos*, 1892) é “um conto de horror que explora de maneira vertiginosa a inclusão de personagens duplos” (BARBOSA in HOFFMANN, 2017, p. 9).

O conto de Hoffmann inspirou o compositor russo Piotr Ilítch Tchaikóvski (1840-1893) à gênese do clássico natalino: o balé *Quebra-Nozes*, estreado no Teatro Marínski em 1892.

*Gradiva*, de Jensens, diz respeito à duplicação ambiental/espacial da Pompeia Antiga: uma dúvida do jovem arqueólogo Norbert Hanold quanto ao aspecto da

realidade em que é duplamente deslocada em sua expressão real. Freud relaciona o soterramento dessa cidade italiana tanto com a repressão inconsciente quanto a “escavação” com a psicanálise.

O próprio *Le Horla* (1887) e *Il?* (1885) do escritor francês Guy de Maupassant apresentam, respectivamente, um ente invisível especular, chamado pela insana personagem principal de “Horla”, que lhe furta objetos e alimentos pessoais; e a pavorosa doença do medo da presença do duplo imaginário vivenciado pelo protagonista d’*Ele?*, no momento de abandono em seu solitário quarto.

Igualmente, em 1887, Hans Theodor Woldsen Storm (1817-1888), contemporâneo de Dostoiévski, relata no conto *Ein Doppelgänger* a viagem do narrador/advogado Dr. Martinus à Jena e seu encontro com *Herr e Frau Oberförster* (“Guarda florestal”). Ao longo da narrativa, o advogado relembra tanto os infortúnios e a trajetória do ex-detento John Hansen, outrora John *Glückstadt* (“cidade da fortuna”) que se casa com *ein sechzehnjährig Dirnlein* (“uma prostitutazinha de 16 anos”) e pai de *Frau Oberförster*: Christine, quanto de sua tentativa em se restabelecer e reestruturar socialmente. Trata-se de um realismo crítico social sobre a recolocação de ex-prisioneiros na sociedade. O *ein Doppelgänger* do título sugere os dois Johns: o antes e o pós-prisão.

No conto de Théophile Gautier, *A morte apaixonada*, o padre Romualdo, principal protagonista, questiona-se por se encontrar duplicado: como, sendo um, há uma duplicação de homens tão diferentes? Sugere-se, portanto, a relação com seu *Doppeltgänger*. Trata-se da história de uma mulher-vampiro e de suas luxúrias. A dupla existência aponta, aí, para o desdobramento da personalidade.

Dessa noite em diante, de certa forma minha natureza se desdobrou; e dentro de mim passou a haver dois homens que não se conheciam. Ora eu me considerava um padre que sonhava toda noite que era um nobre, ora um nobre que sonhava que era um padre. Não conseguia separar o sonho da vigília, e não sabia onde começava a realidade e onde terminava a ilusão. O jovem senhor enfatuado e libertino zombava do padre, o padre detestava as libertinagens do jovem senhor (GAUTHIER in CALVINO, 2004, p. 234).

Acerca do tema do *Doppeltgänger* na modernidade, em associação à perda da sombra ou do seu reflexo, da *Seele* (“alma”), enfim, à perda de identidade, recorda-se da narrativa de Chamisso. Trata-se, portanto, do protagonista Peter Schlemihl, “um rapaz de pernas longas, que se acreditava fosse desastrado porque era canhoto e que passava

por preguiçoso por causa de sua lentidão” (CHAMISSO, 2003, p. 13)<sup>136</sup>, e que, por ingenuidade ou ambição, troca a sua sombra pela “bolsa da fortuna de Fortunato”, concedida pelo “estranho homem de cinza, homem de meia idade, calado, seco, tímido e empertigado”, tornando-se milionário, pois ela é fonte inesgotável de dinheiro, fazendo-o se isolar do mundo social. Observa-se, portanto, a relação entre Peter Schlemihl e Fortunato, que alude ao pacto entre Fausto e Mefistófeles, o gênio que nega e que destrói, mas igualmente a “parcela do Além. Força que cria o Mal e também faz o Bem” (GOETHE, 1995, p. 68).

Registra-se que, com o *Doppeltgänger* criado por Edgar Allan Poe, na obra *William Wilson*, ocorre o inverso. O seu homônimo, a perfeita réplica de si mesmo, o seu “perseguidor”, que o representa “admiravelmente” é, exatamente, o seu eu consciente, reflexivo e moral; é aquele que dá “conselhos” ao perverso original. Já o do senhor Goliádkin, é o seu “outro-eu” mais perverso, o traquinas, o debochado, o mais tirano e vil. Enfim, o usurpador.

Wilson dava-me a réplica com uma perfeita imitação de mim mesmo – gesto e palavras – e representava admiravelmente o seu papel. Meu traje era coisa fácil de copiar, meu andar, minha atitude geral, ele fizera seus sem dificuldade e, a despeito de seu defeito constitutivo, nem mesmo minha voz lhe havia escapado. (...) Já falei, várias vezes, do desagradável ar de proteção que assumira para comigo e da sua frequente e ofensiva intervenção em minha vontade. Essa intervenção tomava muitas vezes a forma desagradável de um conselho, que não era dado abertamente, mas sugerido, insinuado. (...) hoje eu seria um homem melhor se não tivesse sempre recusado os conselhos daqueles sussurros significativos que me causavam, então, tão somente ódio cordial e amargo desprezo (POE, 1993, p. 94s).

Como última ilustração, observa-se a pintura como meio de transmissão simbólico do *Doppeltgänger*.

Oscar Wilde conta a trágica história do jovem de mais de vinte anos Dorian Gray que, influenciado pelas teorias estéticas e pelos axiomas morais – ou antes imorais – do sofisticado diletante amigo Lorde Henry Wotton, acaba por realizar um pacto inconsciente. Algo sobrenatural e fantástico, a narrativa se inicia com a visita do intelectual Henry Wotton ao gabinete de seu amigo Basil Hallward. Aí ele vê um retrato, quase finalizado, de um belo rapaz. Esforça-se por conhecer “esse jovem Adônis, que parece feito de marfim e de pétalas de rosa. Porque ele, meu caro Basil, é o

---

<sup>136</sup> A título de curiosidade, Mario Praz observa que *schlemyl*, palavra ídiche, indica “uma pessoa perseguida pelo azar” e, também, “feiticeira” (cf. PRAZ, 1996, p. 264). Ademais, o motivo da *Glückssack* (bolsa da fortuna) parece ter como referência o primeiro livro do *Volksbuch* (folclore popular) alemão *Fortunatus*, escrito na segunda metade do século XV e impresso em 1509.

próprio Narciso...” (WILDE, 1961, p. 57). Encantado pela nova amizade e apaixonado pela própria beleza retratada na tela, Dorian Gray anuncia, veemente, o desejo de permanecer sempre jovem e belo, visto que “a juventude é a única coisa que vale a pena. Quando perceber que estou envelhecendo, matar-me-ei” (WILDE, 1961, p. 75). Fantasticamente, o desejo é atendido. O corpo físico permanece belo, puro e imaculado. Todavia, a imagem na tela, simbolizando seu duplo, transforma-se drasticamente. Seguem os extratos da cena ao ver sua própria imagem.

(...) passou displicentemente por diante do retrato e depois voltou-se para ele. Ao vê-lo, recuou e, por um momento, suas faces se enrubesceram de prazer. Uma centelha de alegria brilhou nos seus olhos, como se se tivesse reconhecido pela primeira vez. Permaneceu imóvel, maravilhado (...). A sensação da sua própria beleza surgiu no seu íntimo como uma revelação. Até então nunca tivera consciência dela. (...) agora, diante do reflexo da sua própria beleza, sentia que a realidade total da discrição se apoderava dele num relâmpago. Sim, chegaria o dia em que o seu rosto se enrugaria e murcharia, seus olhos perderiam o brilho (...). A vida que devia formar a sua alma, deformar-lhe-ia o corpo. Tornar-se-ia horrível, disforme, grotesco (WILDE, 1961, p. 74).

### 3.2. Da natureza do eu do *Doppeltgänger/Doppelgänger*: o conceito

Ambos viviam, sobretudo, em uma comunidade de bens do corpo e da mente que poucos compreendiam. Eles se tornaram tão nobres que, entre o comprador e o doador de um favor, não permanecia mais nenhuma diferença e eles caminhavam juntos, atados, pelos abismos da vida.

Jean Paul Friedrich Richter (1763-1825)

Os termos *Doppeltgänger* e *Doppelgänger* criados pelo autor alemão Jean Paul Friedrich Richter, em seu romance *Siebenkäs*, significam duplo, segundo eu, réplica, duplicata, sócias, gêmeos, “andante, aquele que vaga, ambulante” e, literalmente, “aquele que caminha ao lado, companheiro de estrada” (cf. p. 9 desta Tese). Os vocábulos alemães aparecem em nota explicativa na obra e, para distinguir *Doppelgänger* (“duplo, duplicado, duplicata”) de *Doppeltgänger* (“duplo, dobro”), Jean Paul define este como *So heißen Leute, die sich selber sehen* (“Assim se chamam as pessoas que veem a si mesmas”). Vardoulakis atenta que o termo é igualmente traduzido para o inglês como *look-alike, double, a duplicate of oneself* (“parecem-iguais, semelhantes, parecem-similares, duplo, duplicata de si mesmo”) (VARDOULAKIS, 2010, p. 418). Literalmente, um *double-goer* ou um *double-walker* (“caminhante-duplo”), simultaneamente separado e unido, qual um *Wanderer* (“andarilho, viajante, errante”) e sua sombra. Por essa razão, a junção com os verbos *gehen* (“ir a pé, andar, marchar, caminhar”) e os participios presente e perfeito *gehend* e *gegangen, kommen und gehen* (“ir e vir”), *hingehen* (“ir, passar, correr”), *hergehen* (“seguir, ir atrás de, acompanhar, ir ao lado de”), *vorangehen* (“ir para adiante, por diante”) e *der Gang* etc.

Em russo, o título da obra de Dostoiévski, o substantivo Двойник (*Dvoiník*) se associa, principalmente, tanto ao verbo двоиться (*dvoítsia*: “dividir-se, bifurcar-se, duplicar, dobrar”), quanto aos vocábulos двойка (*dvóika*: “dois”), два (*dvá*: “dois”), двойняшка (*dvoiniáchka*: “gêmeo”), двойной (*dvóinoi*: “duplo, dobrado, duplicado”) (STARETS; VOINOVA, 1989, p. 124). É este adjetivo que sugere o adjetivo alemão *doppelt* (“duplo, dobro”). Portanto, os termos *Doppelgänger* e *Doppeltgänger* literários implicam ao espectador/leitor tanto uma dupla visão em relação aos protagonistas devido às suas similaridades físicas quanto aos espelhamentos de si mesmos que se autorrefletem. Pode-se dizer que eles são *Wiedergänger*, ou seja, aparições, espíritos que constantemente retornam, qual um eterno-retorno espectral.

A autorreflexão acima se associa ao que Sebastian Dieguez, em *Duplos em todos os lugares: contribuições literárias para o estudo do eu corporal* (2013), comenta acerca da enorme variedade e dos surpreendentes perfis dos duplos ficcionais: o *self-portraiture* (“autorretrato”) na pintura – o protagonista Dorian Gray é um excelente exemplo. Todavia, a sugestão do autorreflexo se encontra n’*O duplo* quando o ambicioso senhor Goliádkin inicia seu dia observando satisfatoriamente para a imagem refletida, dialogando consigo mesmo, como se fosse “outra pessoa” (cf. p. 102s desta Tese). Leibgeber, qual Siebenkäs, também se vê cercado de uma diversidade de eus ao comparar o seu a si mesmo, ou seja, a seu reflexo. Este, Jean Paul denomina *ein körperlicher Widerschein* (“um reflexo corpóreo”) (RICHTER, 1963, I, p. 50)<sup>137</sup>.

Considerando que os tipos visuais, incorpóreos e corporais de autorretratos podem estar relacionados a alucinações autoscópicas, experiências fora do corpo e heautoscopia (fenômenos do tipo *Doppelgänger*) e seus mecanismos neurocognitivos subjacentes, aqui nós descrevemos uma extensa gama de condições clínicas e literárias, incluindo o sentimento de presença e as chamadas experiências de quase morte (DIEGUEZ, 2013, p. 78).

Os seguintes termos utilizados por Dieguez *autoscopie hallucinations, out-of-body experiences and heautoscopy* implicam em alucinações visuais em que se vê realmente, mas que há certa dúvida igualmente desta visão fenomenológica. Por essa razão, o termo heautoscopia, ou seja, a visualização alucinatória reduplicada de ver o próprio corpo a certa distância. Ressaltam-se novamente dois pontos: a) o acontecimento marcante na vida de Jean Paul: a visão de si mesmo em 15 de novembro de 1790 que repercute na obra *Siebenkäs* e no tema do *Doppelgänger* e b) a criação de Dostoiévski, o senhor Goliádkin segundo, é uma alucinação, não obstante o “original” vê-lo em ação, cuja apreensão é ser substituído por ele (cf. p. 14 desta Tese). Sendo o *Doppelgänger* de Goliádkin uma ilusão visual de um eu antitético, o de Siebenkäs é uma pessoa real, Leibgeber, cuja existência coaduna com a do protagonista, compartilha e coparticipa da sua dissimulada morte aparente. Conforme Charles Passage, Goliádkin representa “um cômico-patético de um homem muito solitário e sem amigos que teve que criar um segundo eu para lhe fazer companhia” (PASSAGE, 1954, p. 25).

Segundo Dieguez, durante a heautoscopia – ele a associa a casos clínicos e neurocognitivos –, tem-se a percepção de uma presença. “Uma forte afinidade psicológica, afetiva e física é sentida entre o eu original e o eu projetado. Pacientes relatam ter visto uma duplicata de si mesmos no espaço externo, a qual pode ou não ser

---

<sup>137</sup> Cf. p. 49s desta Tese.

fisicamente semelhante (...)” (DIEGUEZ, 2013, p. 90). A razão da presença do *Doppeltgänger*, consoante Dieguez, pressupõe a ação de mecanismos cognitivos associados à consciência corpórea de um eu exteriorizado.

Os irmãos Jacob Ludwig Karl (1785-1863) e Wilhelm Karl Grimm (1786-1859) em *Deutsches Wörterbuch (Dicionário alemão, 1854-1861)* resgatam o conceito de Jean Paul, exemplificam *Doppeltgänger* com E. T. A. Hoffmann e acrescentam o seguinte: “alguém que se supunha poder aparecer em dois lugares distintos ao mesmo tempo” (GRIMM, 1854-1861, Bd. 2, p. 1263).

O próprio Dostoiévski indica o conceito de duplo no “Capítulo décimo terceiro – Conclusão”, da obra *Подросток (Podróstok, O adolescente, 1875)*, após a revelação do protagonista Andriéi Pietróvitch Versílov, que “não estava mais lúcido” (DOSTOIÉVSKI, 1967, p. 525) e “parece se dividir em dois” (DOSTOIÉVSKI, 1967, p. 481), de complexa, ambígua, misteriosa e dupla personalidades, no encontro de seu filho Arkádi Makárovitch Dolgorúki – o próprio adolescente do título – e sua mãe Sófia Andriéievna. Todavia, primeiramente, seguem algumas atenções a Versílov.

Não sei realmente o que tenho (...), embora meu coração esteja cheio de palavras, que não sei pronunciar, e que são, em verdade, palavras esquisitas. Você sabe, parece-me que me divido em dois – ele nos olhou a todos com um rosto terrivelmente sério e com mais sincero desejo de comunicar-se. – Em verdade, eu me divido em dois pelo pensamento, e é isto que eu temo tanto. É como se tivéssemos ao lado o nosso duplo; a gente quer ser sensato e razoável, mas o outro quer intransigentemente fazer ao nosso lado um absurdo ou às vezes uma coisa muito engraçada, e de súbito notamos que somos nós mesmos que queremos fazer essa coisa engraçada, e Deus sabe porquê (DOSTOIÉVSKI, 1967, p. 481)<sup>138</sup>.

Em seguida, após a insensata e perturbadora cena – Versílov lança violentamente ao chão um ícone – Arkádi Dolgorúki comenta: “Mas o ‘duplo’, sem dúvida, também estava ao lado dele; sobre isto não havia qualquer dúvida” (DOSTOIÉVSKI, 1956a, p. 636)<sup>139</sup>. Arkádi é um filho legítimo e ilegítimo do aristocrata rural Versílov com a camponesa Sófia, na época casada com ex-servo Makár Dolgorúki, que ama e admira seu pai (Versílov), mas que concomitantemente o odeia e o despreza. Ele mesmo diz de si.

Sou um antigo colegial, e tenho agora vinte e um anos de idade. Meu nome é Dolgorúki e meu pai legal chama-se Makár Ivánov Dolgorúki, ex-servo

<sup>138</sup> No original: “(...) Знаете, мне кажется, что я весь точно раздваиваюсь” (“Sabeis, parece-me precisamente que eu me divido todo em dois) (DOSTOIÉVSKI, 1956a, p. 634).

<sup>139</sup> No original: “Но и ‘двойник’ был тоже несомненно подле него; в этом не было никакого сомнения”.

doméstico dos senhores Versílov. Assim, sou filho legítimo, se bem que o seja ilegítimo no mais alto grau, e que minhas origens não causem a menor dúvida (DOSTOIÉVSKI, 1967, p. 4).

Portanto, na “Conclusão”, através do adolescente, Dostoiévski questiona: “o que é, exatamente, o duplo?” (DOSTOIÉVSKI, 1956a, p. 680)<sup>140</sup>. Em seguida, responde.

Porém, eu sem dúvida admito o ‘duplo’. O que é, exatamente, o duplo? O duplo, conforme com pelo menos um livro médico de um especialista que eu li depois, o duplo não é nada mais que o primeiro estágio de algum sério distúrbio da alma que pode conduzir a um final bastante mau. Sim, e o próprio Versílov na cena com mamãe, explicou-nos naquele momento esta bifurcação de seus sentimentos e vontade com terrível sinceridade (DOSTOIÉVSKI, 1967, p. 680)<sup>141</sup>.

Em russo, o termo *раздвоение* (*rasdvoienie*, “bifurcação, bipartição”) igualmente significa “desdobramento, divisão”, visto que provém do verbo *раздвоить/раздвоиться* (*razdvoít/razdvoítsia*: “bifurcar, dividir em dois, dividir-se em dois, bifurcar-se”) (VOINOVA, 1989, p. 521). Logo, a expressão *раздвоение личности* (*rasdvoienie lítchnosti*, “dupla personalidade, personalidade dividida”) (VOINOVA, 1989, p. 521) para indicar a ambiguidade subjetiva.

O próprio Dieguez, referido acima, cita o crítico literário John Macmillan Herdman (1941-). Este autor define *Doppelgänger* da seguinte forma, em sua obra *The Double in Nineteenth-Century Fiction* (1990): “um segundo eu, ou *alter ego*, que aparece como um ser distinto e separado apreensível através dos sentidos físicos (ou pelo menos, por *algum* deles), mas existe em uma relação dependente do original” (HERDMAN, 1990, p. 14).

Por essa razão, os conceitos românticos de *Doppelgänger* e *Doppeltgänger* se caracterizam como *koinoi topoi* paradigmáticos para analisar as obras *Siebenkäs* e *O duplo*. De fato, o tema do duplo na literatura, seja ele psicológico, patológico, social ou literário é razão ubíqua e antiga, visto a presença desta temática desde os escritos filosóficos, trágicos e literários na Antiguidade. Ele é, portanto, motivo de reflexão dos gêneros romântico, gótico e fantástico. Na perspectiva psicológica, corroboram-se os excertos de Dieguez em seu artigo. Diz ele.

<sup>140</sup> No original: “Что такое, собственно, двойник?”.

<sup>141</sup> No original: “Но ‘двойника’ допускаю несомненно. Что такое, собственно, двойник? Двойник, по крайней мере по одной медицинской книге одного эксперта, которую я потом нарочно прочел, двойник — это есть не что иное, как первая ступень некоторого серьезного уже расстройства души, которое может повести к довольно худому концу. Да и сам Версиров в сцене у мамы разъяснил нам это тогдашнее ‘раздвоение’ его чувств и воли с страшною искренностью” (DOSTOIÉVSKI, 1956a, 680).

(...) o motivo do duplo surge a partir da ação de mecanismos neurocognitivos específicos envolvidos com a consciência corpórea, cognição espacial, integração multissensorial e discriminação do eu do outro. Todas essas capacidades da mente humana, de fato, parecem convergir para fornecer à nossa espécie um companheiro fantasma (*a phantom companion*) no qual nossas ações, crenças, desejos, emoções e necessidades podem ser seguramente projetados e que podem servir como um sofisticado dispositivo de simulação para planejamento, antecipando, comparando e fantasiando. Nesse sentido, todos nós carregamos um ou vários duplos dentro de nós, mas apenas em casos específicos eles podem parecer ‘vazar’ para o espaço extrapessoal (ou seja, o mundo real) e se tornar um ser autônomo ilusório (DIEGUEZ, 2013, p. 78).

Nos últimos cinco anos do anos 1790, os círculos literário e filosófico europeus assistem tanto o florescimento do movimento romântico e a cunhagem dos termos *Doppelgänger* e *Doppeltgänger* quanto o aparecimento de Johann Gottlieb Fichte, após a sua *Die Wissenschaftslehre von 1794 und anderen Schrifte* e sua investigação acerca da dicotomia entre *das Ding-an-sich* (a “coisa-em-si”) e aparência, do princípio absoluto, primevo, determinante e necessário, puro e simplesmente incondicionado de todo saber humano. Corrobora-se a assertiva de Vardoulakis (1975-) de que os círculos intelectuais

foram influenciados por ele e, sem Fichte, é difícil imaginar o que Schelling, Hegel, os Schlegel, Novalis, e mesmo Hölderlin, teriam produzido. A influência de Fichte sobre Jean Paul está diretamente relacionada à concepção do *Doppelgänger* (VARDOULAKIS, 2006, p. 102).

Para solucionar a dicotomia filosófica acerca da *Ding-an-sich*, Fichte solucionou-a através do *absolutes Ich* (“eu absoluto”), ou seja, deste princípio prévio em que o subjetivo e o objetivo se unem harmonicamente em uma unidade, em uma unidade do eu, espontânea e autonomamente. Este eu, portanto, se distingue de qualquer consciência individual e de qualquer sujeito corpóreo.

Ao pensar sobre o eu, a própria consciência já predetermina e condiciona aprioristicamente as duas hipóteses: o eu imaterial e o eu corporal. Em nota explicativa, Fichte assevera que “toda consciência é condicionada pela consciência imediata de nós mesmos” (FICHTE, 1973, p. 39). Sugere-se que a própria consciência se desdobra, visto a sua atividade intuitiva para si mesma<sup>142</sup>, ou seja, a sua egoidade: da incondicionada e imediata consciência de “si mesma” para condicioná-la, determiná-la e mediá-la através de sua própria imediaticidade.

A egoidade, segundo Fichte, a consciência imediata,

<sup>142</sup> Em nota, Fichte usa os termos *selbst* (“si mesmo”), *derselbe* (“o mesmo”), *selbiger* (“o próprio”) (FICHTE, 1973, p. 45, nota 1).

é a intuição do eu que acaba de ser escrita; nela o eu põe a si mesmo necessariamente e é, portanto, o subjetivo e o objetivo em um só. Toda outra consciência é vinculada a esta e mediada por ela; e única e exclusivamente pela vinculação com ela se torna uma consciência. Só ela não é mediada ou condicionada por nada; é absolutamente possível, e pura e simplesmente necessária, se é que deve haver qualquer consciência (FICHTE, 1973, p. 45, 529).

Todavia, o que é o eu para Fichte? O eu fichteano é o eu puro, o princípio metafísico da egoidade, a própria egoidade, que designa a consciência transcendental. Ele não é a consciência individual e particular de cada sujeito, inclusive a dele ou a do leitor. Ele é o eu autorreflexivo que transcende e põe a si mesmo.

O eu é o que põe a si mesmo, e nada mais; o que põe a si mesmo é o eu, e nada mais. Pelo ato descrito, não advém nada outro do que o eu; e o eu não advém por nenhum outro ato possível, a não ser pelo descrito. (...) O eu somente é instituído pelo retorno do pensar sobre si mesmo, digo eu; e, ao dizer isto, falo exclusivamente daquele que pode ser instituído pelo mero pensar; aquilo que, quando penso assim, aparece imediatamente em minha consciência e que, quando tu pensas assim, aparece imediatamente em sua consciência; em suma, falo somente do conceito do eu (FICHTE, 1973, p. 42, 523-524).

Fichte aborda o eu por meio da intuição intelectual em que é apreendida sua estrutura fundamental e são descobertos seus princípios. São três os princípios do eu: a) o princípio tautológico: *A é igual a A*; b) o princípio da dualidade e da contradição e c) o princípio da indefinição da dualidade.

*se A está posto, então A está posto.* Surgem aqui duas questões: está A posto? – e: em que medida e por que A está posto, se está posto – ou: qual é, em geral, a conexão entre aquele *se* e esse *então*? Suponha-se que A, na proposição acima significa eu, e tem assim seu conteúdo determinado. Nesse caso, a proposição significaria primeiramente: eu sou eu – ou: *se* eu estou posto, *então* estou posto. Mas, porque o sujeito da proposição é o sujeito absoluto, o sujeito puro e simplesmente, então, nesse único caso, com a forma da proposição está posto igualmente seu conteúdo interior: Eu sou posto, *porque* me pus. Eu sou *porque* sou. – Assim, a lógica diz: se A é A, A é; e a doutrina-da-ciência: *porque* A (esse A determinado = eu) é, A é. E com isso a questão: está A (esse A determinado posto)? – seria respondida assim: está posto *porque* está posto. Está posto incondicionalmente, pura e simplesmente (FICHTE, 1973, p. 31, 69-70).

A proposição *A é A* ( $A=A$ ) implica, sobretudo, na sua certeza absoluta *in sich selbst*, no seu puro e simplesmente fundamento, com o “assentimento geral” e, atribuindo para si mesma, a qualidade de por algo puro e simplesmente. Se A está posto no eu, então A está naturalmente posto, ou seja, A é.

A partir dessas premissas, o eu se postula de maneira absoluta. Todavia, este mesmo eu também postula o não-eu, ou seja, um outro-eu que se nega. Vardoulakis associa esta negação topográfica do *absolutes Ich* (“eu absoluto”) com o delineamento entre o consciente e o inconsciente freudiano (cf. VARDOULAKIS, 2006, P. 104).

A refutação do *absolutes Ich* fichteano – concomitantemente aos kantianos e leibnizianos – e da *unbedingte und unendliche Realität selber* (“própria realidade incondicionada e infinita”) (RICHTER, 1800, § 1), contida no opúsculo de bizarro título *Clavis Fichtiana seu Leibgeberiana (Anhang zum I. komischen Anhang des Titans)*, implica a incompreensão tanto deste eu enquanto indeterminado e ilimitado que põe a si mesmo quanto *ein Nicht-Ich* (“um não-eu”). Diz Richter, mediante Fichte, que a “razão postula um ser incondicional, um pondo-se a si mesmo (seria uma autoafirmação), ou seja, a realidade infinita, cujo produto é todo finito” (RICHTER, 1800, § 6 [grifo meu])<sup>143</sup>. Na *Clavis*, portanto, Jean Paul parodia e ilustra o idealismo subjetivo de Fichte (*das Ich/das Nicht-Ich*). Para tanto, ele apresenta os termos *Ich*, *Empirisches Ich*, *bewußtes Ich* (“eu consciente”), *absolutes, reines Ich* (“absoluto, puro eu”), *Immanentes Noumenon*, *Causa sui*, *absolute Freiheit* (“liberdade absoluta”), *unbedingte Realität* (“realidade incondicionada”) e *Aseitas*<sup>144</sup>. “Este e o eu absoluto ou puro (§3), a realidade incondicionada (§5) e *Immanentes Noumenon* (§4) são sinônimos da divindade” (RICHTER, 1800, §3, §4, §5)<sup>145</sup>.

Leibgeber, o *Doppeltgänger* de Siebenkäs, “o fichteano, precisamente o autor da seguinte *Clavis*, escreve-me sobre isso” (RICHTER, 1800, *Prefácio*)<sup>146</sup>, ou seja, após o prefácio, há uma carta de Leibgeber sobre a *Doutrina-da-ciência* para Richter. Diz ainda o autor da *Clavis* que “Fichte diz em sua introdução à *Doutrina-da-ciência* que ainda seja possível que ele esteja equivocado e, por essa razão, que o entrega ao exame de outrem” (RICHTER, 1800, *Os exercícios sobre o filosofar em geral*, s/p.)<sup>147</sup>. De fato, Leibgeber se surpreende ao refletir sobre seu sistema enquanto banhava seus pés. “‘Eu mesmo me surpreendo’ (eu disse, enquanto avaliava meu sistema durante um pedilúvio

<sup>143</sup> No original: „Die Vernunft fodert ein unbedingtes Sein, eine sich selber setzende, d. h. unendliche Realität, deren Produkt jede endliche ist“.

<sup>144</sup> Do latim escolástico *a se* (“por si, por si mesmo, procedente de si, a partir de si mesmo”) (MORA, 2000, p. 8), o que representa a aseidade (ou asseidade) e se distingue de *ab alio* (procedente ou proveniente de outro). Por essa razão, um ser ou ente essencial e fundamental que implica na independência absoluta, enquanto substância e causa de si mesmo incondicionada.

<sup>145</sup> No original: „Diese und absolutes oder reines Ich (§3) und unbedingte Realität (§5) und immanentes Noumenon (§4) sind Synonymen der Gottheit“.

<sup>146</sup> No original: „der Fichtianer, eben der Verfasser des folgenden Clavis, schreibt mir darüber“.

<sup>147</sup> No original: „Fichte sagt in seiner Einleitung in die Wissenschaftslehre, es sei doch möglich, daß er irre, und daher geb’ er sie der fremden Prüfung hin“.

e olhava consideravelmente para os dedos dos pés, cujas unhas foram aparadas) ‘que eu sou o espaço sideral e o universo’” (RICHTER, 1800, §12)<sup>148</sup>.

No prefácio de 07 de março de 1800, Jean Paul argumenta sobre o rompimento “com o idealismo fichteano e com a estranha existência apodítica do ser-aí que, justamente, deve lhe sustentar” (RICHTER, 1800, *Prefácio*)<sup>149</sup>, em que se destila ao *Egoismus* – Fichte refere-se à eguidade supramencionada.

Segundo Jean Paul, “por assim dizer, o idealismo de Fichte vive e urde no absoluto” (RICHTER, 1800, *Prefácio*)<sup>150</sup>, no eu absoluto, “este indeterminado indefinido, esta placenta lógica e mãe absoluta da ob-subjetividade” (RICHTER, 1800, *Prefácio*)<sup>151</sup>. A ob-subjetividade é postulada por um *tertium comparationis* (RICHTER, 1800, *Prefácio*) e pela liberdade absoluta do eu enquanto fundamento do pensamento.

A *absolute Freiheit* (“liberdade absoluta”) do eu postula igualmente *das Nicht-ich* (o “não-eu”). Portanto, Richter asseverar que “o não-eu e o eu ou objeto e sujeito são conceitos intercambiáveis, ambos são gêmeos simultâneos da asseidade” (RICHTER, 1800, §9)<sup>152</sup>.

Por essa razão, afirma-se que os consagrados termos românticos criados por Jean Paul, *Doppelgänger* e *Doppeltgänger*, são igualmente uma resposta ao primeiro princípio constitutivo do eu absoluto, mas que igualmente postula um não-eu, e fazem alusão tanto à descrição dos dois amigos, Siebenkäs e Leibgeber, quanto ao banquete do matrimônio do advogado dos pobres com a copista Lenette, relatado no primeiro capítulo da obra.

Ressalta-se novamente que o duplo, a réplica ou a duplicação de um outro, que está sempre lado a lado, é usado para designar aquelas personagens que se veem a si mesmas especularmente, como se dispusessem de um outro de “si mesmo”. Siebenkäs e Leibgeber tem uma espécie de contrato de bens entre corpo e alma.

---

<sup>148</sup> No original: „Es frappiert mich selber,‘ (sagt’ ich, als ich mein System während eines Fußbades flüchtig überblickte, und sah bedeutend auf die Fußzehen, deren Nägel man mir beschnitt) ,daß ich das All und Universum bin““. Pedilúvio: banhos dos pés em algum recipiente (bacia, vasilhame) em tempo determinado para medicação ou relaxamento.

<sup>149</sup> No original: „besonders darin, daß es den fichtischen Idealismus mit dem apodiktischen Dasein fremder Mit-Ichs, das ihn gerade stützen soll, umzubrechen sucht“.

<sup>150</sup> No original: „der sozusagen idealische Idealismus Fichtes lebt und webt dergestalt im Absoluten“.

<sup>151</sup> No original: „dieses unbestimmt Unbestimmende, diese logische Nachgeburt und absolute Mutter der Ob-Subjektivität“.

<sup>152</sup> No original: „Nicht-Ich und Ich oder Objekt und Subjekt sind Wechselbegriffe, beide sind die gleichzeitigen Zwillinge der Aseität“.

Ambos viviam, sobretudo, em uma comunidade de bens do corpo e da mente, que poucos compreendem; eles se tornaram tão nobres que, entre o comprador e o doador de um favor, não permanecia mais nenhuma diferença e eles caminharam, juntos, atados, pelos abismos da vida” (RICHTER, 1963, I, p. 128)<sup>153</sup>.

Deve-se observar que ao longo da literatura do Romantismo – aqui a identificação com os três períodos, cujas análises constam no tópico 4.1. desta Tese: a) *die Frühromantik*, de 1797 a 1802 b) *die Hochromantik*, de 1802 a 1815 e c) *die Spätromantik*, de 1815 a 1830 –, os temas do *Doppelgänger* e do *Doppeltgänger* por extensão têm as suas peculiaridades conforme a perspectiva literária de seus criadores, ou seja, cada autor os representa conforme as suas impressões e intencionalidades. Por essa razão, o *Doppeltgänger* do senhor Goliádkin difere do *Doppelgänger* de Siebenkäs. Daquele parece um fantasma corruptor e usurpador em constante rivalidade do conselheiro titular. Mediante o dialogismo interior, a alteridade e identidade duplas dos Goliádkins entram constantemente em colapso. *Sein lieber Bruder* (“Seu querido irmão”) Leibgeber é de carne e osso. Corroborar-se a tese de Andrew Webber (19--), no tópico “The *Doppelgänger* in practice”:

Minha tese é que o *Doppelgänger*, mesmo no que parece ser seu apogeu romântico, é uma figura essencialmente pós-romântica – um espectro regressando ao presente a fim de se deslocar para o passado. Uma presença fantasmagórica, mas também – como um fantasma do passado – uma ausência radical, que aterroriza o sujeito pós-romântico com uma miscelânea de agonia, êxtase e ironia românticos. Ao longo de toda a literatura *Doppelgänger* após o Romantismo, a figura mantém essa presença altamente ambígua e assustadora. O sujeito pós-romântico, seja ele o sujeito socializado, mas poeticamente temperado do realismo, o sujeito objetificado do naturalismo, ou o sujeito visionário do expressionismo, deve chegar a um consenso com o espectro de uma dupla identidade (WEBBER, 2003, p. 11).

Para Vardoulakis, as personagens “*Doppelgänger* tendem a ser associadas ao mal e ao demoníaco. Assim, pode-se inferir que o *Doppelgänger* apresenta uma noção de sujeito que é defeituosa, disjunta, dividida, ameaçadora, espectral” (VARDOULAKIS, 2006, p. 110). Todavia, compartilha-se com a análise de Yuri Corrigan acerca de Dostoiévski como um “dramatizador da autoconsciência”, após as teses de Bakhtin acerca da nova poética dialógica polifônica do autor russo. Diz Corrigan.

Para Bakhtin, Goliádkin Junior não é um elemento obscuro, irracional e inconsciente da personalidade de Goliádkin, qual Hoffmann conceberia de tal personagem, muito pelo contrário: ele é um eu exterior muito observado que

<sup>153</sup> No original: „Beide lebten überhaupt in einer Gütergemeinschaft des Körpers und Geistes, die wenige fassen; sie waren so edel geworden, daß zwischen dem Nehmer und Geber einer Gefälligkeit kein Unterschied mehr blieb, und sie schritten über die Klüfte des Lebens aneinandergknüpft, (...)“.

Goliádkin está desesperado para se esquivar no seu desejo de existir como uma consciência livre e ‘não finalizada’. Nesse sentido, os duplos são uma expressão de orientações conflitantes na consciência, o eu-para-mim mesmo e o eu-para-os-outros [*sic*] (transcendência e facticidade, ausência e presença), representantes dos modelos fenomenológicos de individualidade do século XX, com seus fundamentos no idealismo alemão. Para Bakhtin, a concepção de personalidade de Dostoiévski não se concentra na mente adormecida, mas na mente que está extremamente, radicalmente desperta para suas manifestações potenciais. Em outras palavras, se o *Doppelgänger* romântico evoca uma relação dualística entre a mente consciente e a alma inconsciente, a concepção kantiana-bakhtiniana representa uma divisão cognitiva entre a mente consciente e a consciência de seu potencial ilimitado e o eu como uma coisa percebida, corporificada (CORRIGAN, 2013, p. 83).

Na perspectiva da psicanálise, diz respeito à perda e à divisão do eu racional, visto as perquirições de Dostoiévski sobre o que há de mais profundo e obscuro na alma humana. “O homem nunca está sozinho: a autoconsciência sempre faz com que dois Eus estejam no cômodo” (RICHTER *apud* WEBBER, 2003, p. 56)<sup>154</sup>. De fato, duas tendências gerais sobre o *Doppelgänger* se interligam:

os duplos de Dostoiévski são [a] ‘um desenvolvimento do paradigma romântico do *Doppelgänger*, que tem sido descrito como ‘uma projeção do inconsciente e (...) [b] segundo eu latente como um (ser) físico, perceptível pelos sentidos’ (TYMMS *apud* CORRIGAN, 2013, p. 82 [grifo meu]). Acerca disso, os duplos de Dostoiévski representam explorações de elementos inconscientes da personalidade humana (...), e, em sua própria formulação criativa, prefigurou aspectos fundantes da teoria psicanalítica do século XX. (...) A exploração de Dostoiévski dos duplos e da mente inconsciente continua a reverberar na psicologia contemporânea, especialmente no campo das relações objetais, em que relatos do mecanismo esquizoide de ‘identificação projetiva’ iluminam como um eu interior inconsciente reprimido pode ser projetado em um objeto ou pessoa no mundo exterior (CORRIGAN, 2013, p. 82).

Ademais, em *Siebenkäs*, Gostwick e Harrison relacionam os universos ideal e real quando asseveram que Jean Paul insiste demasiadamente sobre o contraste entre a realidade doméstica e o ideal poético. O ideal é representado na pessoa do pobre autor (Siebenkäs é o desdobramento de Jean Paul), o real é sua esposa, que trabalha com afinco o bordado enquanto o advogado dos pobres compõe sua *Auswahl* (GOSTWICK; HARRISON, 1873, p. 345).

Portanto, a ideia de uma subjetividade, de um eu que age racionalmente, é desmantelada pela presença do *Doppelgänger*. Qual um espectro, uma aparição, o duplo representa o sujeito patologicamente dividido entre realidade e fantasia e atua como um ente que depaupera a credibilidade e a fidedignidade da racionalidade subjetiva.

<sup>154</sup> No original: „Der Mensch ist nie allein: das Selbstbewußtsein macht, daß immer zwei Ich in der Stube sind“.

### 3.3. O leitor como um *Doppeltgänger/Doppelgänger* do autor

O desconhecido sentou-se diante dele, na sua cama; (...). Sorriu ao de leve, piscou os olhos e baixou um pouco a cabeça em sinal de cumprimento. O senhor Goliádkin quis gritar, protestar (...). E tinha razão para isso. O senhor Goliádkin acabava de reconhecer o seu amigo noturno. Este não era outro senão ele próprio, senhor Goliádkin, um outro senhor Goliádkin, absolutamente igual a ele e em tudo seu sócia.

Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski (1821-1881)

Ao longo tanto de *Siebenkäs* quanto d'*O duplo*, os autores interrompem suas narrativas – Jean Paul em maior grau devido às inúmeras metáforas e ao inigualável enredo labiríntico – para atentar o leitor diante dos acontecimentos das tramas. Essas interrupções, principalmente com o escritor alemão, ora são argumentos risíveis com certo teor irônico, filosófico, ora são o que ele denomina *Nachschreiben von Jean Paul* (*Escritos posteriores de Jean Paul*). Um destes momentos de interrupção do autor-narrador Jean Paul, encontra-se na *Intelligenzblatt der Blumenstücke* (*Periódico de inteligência das Peças de Flores*) antes do décimo quinto capítulo. Ele solicita a permissão do leitor para abordar seus arrazoados. No início do quarto capítulo, Jean Paul aponta para o leitor, por meio da metáfora das condições climáticas, o desequilíbrio da “balança meteorológica” do matrimônio e da vida doméstica.

“Eu não observo nada mais nítido e não protocolo nada mais vasto quanto dois equinócios. (...) O mais importante para mim é a primeira tempestade na primavera e no matrimônio; e todos os outros mudam de sua região para cá. (...) Portanto, uma *tempestade* no verão não nos é desagradável; porém, deve-se amaldiçoá-la, apenas por causa do miserável, sombrio e úmido tempo que isso vem à mente e tem alguns dias de existência.” (RICHTER, 1963, I, p. 188s)<sup>155</sup>.

Irritado com Lenette, ele esboçava suas sátiras, visto que trabalha para comer o pão de toda manhã. “Lenette, não escove e não arrume, agora, com sua vassoura – ela não me deixa pensar” (RICHTER, 1963, I, p. 236)<sup>156</sup>. E seu desejo é, segundo o autor-narrador, ocupar-se dos ideais poéticos. “Com um olhar idílico poético, o advogado

<sup>155</sup> No original: „Ich beobachte nichts schärfer und protokolliere nichts weitläufiger als zwei Tag- und Nachtgleichen, (...). Am wichtigsten ist mir das erste Gewitter im Frühjahr und im Ehestand; die andern alle ziehen aus seiner Gegend her. (...) So ist uns allen ein heftiges *Gewitter* im Sommer nicht unangenehm, eher erfrischend; aber man muß es verwünschen, bloß des elenden trüben nassen Wetters wegen, das darauf einfällt und einige Tage Bestand hat“.

<sup>156</sup> No original: „Lenette, strähle und striegele jetzo nicht mit deinem Besen – er lasset mich nicht denken“.

foge de seus prados silenciosos para a distante sala de barulho, cheia de panelas, talhadeiras e vassouras (...)” (RICHTER, 1963, I, p. 428)<sup>157</sup>.

Neste mesmo capítulo, o autor-narrador ainda se direciona ao leitor solicitando-o prudência acerca da tempestade matrimonial e da saída de Siebenkäs para ser remunerado através da composição de sua sátira *Auswahl aus den Papieren des Teufels*.

O talento literário do autor produz o almejado efeito no leitor através das suas faculdades particulares. Jean Paul e Dostoiévski, nas respectivas medidas, são mestres em produzir efeitos no leitor, esse *Doppeltgänger* ao lado do narrador. Este é crítico e criativo, entusiástico, realista racional e emotivo. “O leitor nunca tem certeza do que diz o texto, pois o narrador o faz prever acontecimentos dos quais muda posteriormente o rumo” (DUARTE, 2006, p. 41). Nessas perspectivas, Jean Paul é mestre. Ao mesmo tempo em que narra a trama de Siebenkäs e Lenette no ambiente doméstico, por exemplo, ele insere alguns temas que distinguem do fluxo da narrativa em subtópicos, tais como *Versuchung des Teufels in der Wüste oder das Männchen von Ton* (“Tentação do diabo no deserto ou o homenzinho da voz”), ou *Extrablättchen über das Reden der Weiber* (“Folhetos extras sobre o discurso das mulheres”) ou *Extrablättchen über den Trost* (“Folhetos extras sobre a consolação”) (RICHTER, 1963, I, respectivamente, p. 121, 292, 314).

“O autor-narrador chama a atenção do leitor para a arte e a paciência com que constrói o texto, que poderia ter as continuações sugeridas e logo abandonadas e é, muitas vezes, entretido com cartas de personagens” (DUARTE, 2006, p. 41). O artista-autor incorpora ao seu trabalho a consciência de sua irônica posição diante do mundo: balanço do sério e do cômico, do imaginário e do prosaico: coexistência dos contrários, oscilação entre a objetividade e a subjetividade, entre o sublime e o patético, entre o risível e a sensibilidade.

Em relação ao Classicismo, o autor enquanto autoridade tem uma verdade a dizer, a transmitir, uma lição a comunicar. Ele “não se coloca explicitamente em sua obra” (GRAÇA PAULINO *apud* DUARTE, 2006, p. 17). Distingue-se, portanto, do uso romântico da ironia. No Romantismo, o autor começa a narrar em seu próprio nome na obra literária. Essa valorização romântica do eu-narrador implica em um paradoxo: ao se conscientizar de seu desejo absoluto, o autor percebe também a sua transitoriedade e relatividade, a sua dependência do outro, opondo-se à infinitude de seu desejo, ele sente

<sup>157</sup> No original: „Mit einem dichterischen Idyllenauge scheuete der Advokat aus seinen stillen Wiesen in die ferne Lärmstube voll Pfannen und Hackmesser und Besen hinein (...)“.

a finitude da vida (GRAÇA PAULINO *apud* DUARTE, 2006, p. 11). O autor abdica da sua posição de autoridade e anuncia que somente o leitor pode tornar real a sua obra. Na ironia romântica, a figura de um “representante da representação” se introduz. Este representante se evidencia como o *Doppeltgänger* no jogo narrativo. O leitor se torna a extensão duplicada do autor, seu cúmplice, o duplo necessário para a existência de sua obra. Esse jogo narrativo faz do leitor uma figura incluída no próprio jogo textual, prevista, por assim dizer, pelo texto. O leitor é também protagonista da narrativa, como mencionado, o *Doppeltgänger* do autor, uma vez que tem papel decisivo na construção de sentidos, também entrando no jogo da ironia como “estratégia interpretativa” (FERRAZ, 1987, p. 22).

Uma das diversas cenas que representa o protagonismo do leitor, em *Siebenkäs*, acontece quando o autor-narrador fica à espera da reação do comerciante Jakob Oehrmann, ao chegar à vila de Scheerau. O leitor é convidado a compartilhar com os pensamentos do autor.

Eu estava em pé, calmo, junto ao fogo, acostumado com essa frieza comercial contra os homens, e tive meus pensamentos que, aqui, para os leitores, devem se tornar seus. Eu analisava, a saber, do fogão, o público e compreendi que eu poderia decompor como o homem em três partes – no da *compra*, no da *leitura* e no da *arte*, como vários bandos de homens em corpo, alma e espírito (RICHTER, 1986, p. 456)<sup>158</sup>.

A estrutura comunicativa entre autor e leitor é condição primacial da ironia. Esse leitor/personagem/autor se desdobra, desse modo, na instância textual. Nesse jogo dialético que envolve todos esses partícipes ativos da construção de sentidos, Dostoiévski é mestre, considerado, pelo uso inaugural da arte irônica da modernidade, como o criador do romance moderno russo na sua dimensão dialógica explícita e independente: sua voz narrativa se fragmenta nas vozes das personagens. Relacionam-se tais aspectos, portanto, com o que Mikhail Bakhtin denominou romance polifônico. É o que explica Paulo Bezerra no prefácio da *Проблемы поэтики Достоевского* (*Problêmy poiétiki Dostoiévskogo, Problemas da poética de Dostoiévski*, 1997): Bakhtin parte da noção de que os protagonistas de Dostoiévski revelam uma independência interior em relação ao autor. A afirmativa implica o que Bezerra diz sobre a representação de consciências. Não se trata de um “(...) eu único e indiviso, mas

---

<sup>158</sup> No original: „Ich stand, an diese kaufmännische Kälte gegen den Menschen gewöhnt, ruhig am Feuer und hatte meine Gedanken, die hier zu des Lesers seinen werden sollen. Ich untersuchte nämlich am Ofen das Publikum und befand, daß ich solches wie den Menschen in drei Teile zerlegen konnte – ins *Kauf-*, ins *Lese-* und ins *Kunst-Publikum*, wie mehre Schwärmer den Menschen in Leib, Seele und Geist“.

da interação de muitas consciências, de consciências isônomas e plenivalentes que dialogam entre si, interagem, preenchem com suas vozes as lacunas evasivas deixadas por seus interlocutores (...)” (BEZERRA *apud* BAKHTIN, 1997, p. VII).

Considera-se que o romancista se detém na vida de suas personagens, nos fatos e, principalmente, em seu herói, que colabora para o desenvolvimento da trama. Ressalta-se, novamente, que o termo “nosso herói”, além de fazer com que o leitor compactue com a trama que está sendo narrada, reforça o acento metalinguístico, uma vez que situa a personagem no terreno do ficcional.

No primeiro parágrafo do quinto capítulo, Jean Paul informa sobre os acontecimentos matrimoniais de seu herói com um “sabor” irônico.

Os católicos enumeram quinze mistérios na vida de Cristo, cinco prazerosos, cinco dolorosos e cinco gloriosos. Eu acompanhei nosso herói através dos cinco prazerosos que, aproximadamente ao mês da tília de mel do matrimônio, tinham para contar, para investigar sisudamente; eu, agora, venho consigo para os cinco dolorosos, com os quais a maioria dos matrimônios dos séquitos decreta seus segredos. Os cinco gloriosos, eu espero que ele ainda os tenha... (RICHTER, 1963, I, p. 228)<sup>159</sup>.

O narrador, enquanto observador externo, equipara-se à personagem, que, por sua vez, reflete o próprio autor. Através desses fatores, o romancista, tanto Jean Paul quanto Dostoiévski, cria as suas personagens definindo-as circunstancialmente. Porém, narrador e autor são instâncias discursivas distintas, embora aparentemente possam se fundir ou encenar uma fusão em muitos escritos literários. “O narrador, em sua interlocução com uma outra personagem, ocupa, metonimicamente, o lugar do autor, que explica ao leitor o processo de construção de seu livro, que é, na verdade, o mesmo processo de (des) ordenação da memória” (WALTY; CURY, 1999, p. 44).

Alain Montandon (1945-) assevera que a obra romanesca de Jean Paul descreve a noção de que todo livro compõe uma dupla consciência: a do narrador e a do leitor. Ele diz que a

escrita jeanpauliana elabora um jogo de duplos e espelhos. A imagem devolvida pelo leitor lisonjeia o narcisismo de um narrador todo poderoso transformando a imagem. ‘O homem regozija de seu eu desdobrando-o’. Escrever é se projetar em um duplo que permite se reconhecer. ‘Somente na criação poética é necessário um ser gêmeo, um representante e um representado simultaneamente’. Porém, esse desdobramento apresenta,

---

<sup>159</sup> No original: „Die Katholiken zählen im Leben Christi funfzehn Geheimnisse auf, fünf freudenreiche, fünf schmerzenreiche und fünf glorreiche. Ich bin unserem Helden durch die fünf freudenreichen, die etwan der Lindenhonigmonat der Ehe zu zählen hat, bedächtig nachgegangen; ich komme nun mit ihm an die fünf schmerzhaften, mit denen die meisten Ehen das Gefolge ihrer Geheimnisse – beschließen. Seine hat noch, hoff ich, fünf glorreiche...“.

igualmente, um perigo: o livro como projeção do autor é, concomitantemente, objetivação e separação de si mesmo. ‘O nascimento completo é, para o autor, um enterro e ele se torna um leitor’ (MONTANDON, 1984, p. 39).

De fato, a integração imagética do leitor, este segundo eu, é necessária para a criação do autor.

Como mencionado na página 44 Tese, Jean Paul, qual Dostoiévski, se personifica em cada um de seus protagonistas, os pensamentos e sentenças destes são seus, os quais ele corrobora. Todavia, estes pensamentos são independentes no interior da construção da narrativa. Através da imaginação e da fantasia, a trama se apresenta e procura envolver o leitor juntamente com as situações do enredo, inesperadas e repentinas, remontando aos elos da narrativa que unem as demasiadas partes heterogêneas. Este envolvimento do leitor se relaciona com a utilização do “meu herói” ou “nosso herói”, fazendo com que o leitor compactue com o enredo, considerando-o coautor na construção dos protagonistas. Portanto, ao longo das obras, os autores chamam a atenção dos leitores ao introduzir as assertivas “meu/nosso herói” e, por exemplo, “afetuoso leitor”, “caro leitor”. Esse alerta aos leitores sugere que ao compor suas obras, Jean Paul e Dostoiévski imaginam o leitor ideal. Todavia, devido às variedades interpretativas subjetivas, torna-se duvidoso a afirmativa sobre a padronização “permanente e comum de interpretação” (COMPAGNON, 2003, p. 144). O leitor onisciente é o leitor ideal (leitor modelo?) e não o leitor particular que emite juízos de valor frente à determinada obra. “O leitor empírico, a má compreensão, as falhas da leitura como ruídos e brumas, perturbam todas essas abordagens, quer digam respeito ao autor ou ao texto” (COMPAGNON, 2003, p. 143).

A intenção do autor é ponto de partida da análise literária desde o século XIX. Todavia, a figura do leitor se apresenta como um *topos* para a crítica do século XX. Portanto, as seguintes questões: a) Qual a responsabilidade do autor diante do texto?, b) Qual o lugar do autor na obra? e c) Qual a sua intencionalidade ao criar a obra? “(...) é o papel do autor que nos interessa, a relação entre o texto e seu autor, a responsabilidade do autor pelo sentido e pela significação do texto” (COMPAGNON, 2003, p. 47). Igualmente, as perguntas supramencionadas se direcionam para o leitor, visto que este, ao ser “afetado” pela obra, recepciona-a ativa ou passivamente mediante sua liberdade, suas convicções e juízos de valor, seu “repertório”, conforme Wolfgang Iser (1926-2007), ou seja, seu “conjunto de normas sociais, históricas, culturais trazidas pelo leitor como bagagem necessária à sua leitura” (COMPAGNON, 2003, p. 152).

O leitor de Iser é um espírito aberto, liberal generoso, disposto a fazer o jogo do texto. No fundo, é ainda um leitor ideal: extremamente parecido com um crítico culto, familiarizado com os clássicos, mas curioso em relação aos modernos (COMPAGNON, 2003, p. 153).

Para Umberto Eco (1932-2016), “toda obra de arte é aberta a um leque ilimitado de leituras possíveis” (COMPAGNON, 2003, p. 156). Stanley Fish (1936-) assevera que “‘o leitor informado ou competente’ não é, na obra da maioria dos teóricos da leitura, senão um outro nome, menos incômodo, mais aceitável, para designar a intenção do autor” (COMPAGNON, 2003, p. 161).

Na “introdução” de *Interpretação e superinterpretação* (2005), cujos temas básicos dizem respeito à *intentio auctoris* (“intenção do autor”), à *intentio lectoris* (“intenção do leitor”) e à *intentio operis* (“intenção do texto”), Eco reflete sobre as possibilidades e limites da interpretação e do direito do intérprete. Stefan Collini (1947-), um dos colaboradores assevera que Eco tem sido “uma das pessoas mais influentes a chamar a atenção, nos anos 60 e 70, para o papel do leitor no processo de ‘produzir’ significado” (COLLINI in ECO, 2005, p. 9), o que sugere leituras ilimitadas sobre a obra. Todavia, esse “fluxo ilimitado e incontrolável de ‘leituras’” (COLLINI in ECO, 2005, p. 9) deve ter seus critérios analíticos. Objetiva-se que, não obstante um texto ser um “universo aberto” e que há infinitas conexões hermenêuticas (ECO, 2005, p. 45), “a única alternativa a uma teoria radical da interpretação voltada para o leitor é aquela celebrada pelos que dizem que a única interpretação válida tem por objetivo descobrir a intenção original do autor” (ECO, 2005, p. 29).

A relação entre a intenção do autor e a obra é suspeita. Há, portanto, dois partidos: a) Os que almejam explicar, literariamente, a busca da intenção do autor e b) os que pretendem interpretar, literariamente, a descrição da significação da obra, ou seja, no texto que o autor quis dizer indiferente de sua intencionalidade. Portanto, enquanto que na “explicação literária” procura-se o que o autor quis dizer na obra, na “interpretação literária”, procura-se o que a obra quer dizer, independente da intencionalidade do autor (cf. COMPAGNON, 2003, p. 47).

A tese intencionalista é conhecida. A intenção do autor é critério pedagógico ou acadêmico tradicional para estabelecer-se o sentido literário. Segundo o preconceito corrente, o sentido de um texto é o que o autor desse texto quis dizer. (...) A intenção, e mais ainda o próprio autor, ponto de partida habitual da explicação literária desde o século XIX (COMPAGNON, 2003, p. 49s).

Consoante Roland Barthes (1915-1980), Compagnon cita-o: “‘A explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu’, como se, de uma maneira ou de

outra, a obra fosse uma confissão, não podendo representar outra coisa senão a confiança” (COMPAGNON, 2003, p. 50). É o que ocorre com Jean Paul e Dostoiévski: ambos confirmam que *Siebenkäs* e *O duplo* são obras confidenciais. Todavia, tanto *Siebenkäs* quanto *O Duplo* não se reduzem exclusivamente às biografias de seus autores. Para alguns críticos, o texto e seu autor não se reduzem à biografia (cf. COMPAGNON, 2003, p. 65). Parafraseando Compagnon, podem-se procurar nas duas obras tanto aquilo que elas expressam em relação aos próprios contextos de origem histórica e social quanto àquilo que elas dizem com “referência ao contexto contemporâneo do leitor” (COMPAGNON, 2003, p. 80). O leitor se torna *Doppeltgänger* do autor por que a partir da intenção deste, mediante a sua criação artística, o leitor a concebe e interpreta-a mediante a sua própria intencionalidade, às suas percepções sensitivas, dando-lhe “um valor fora de seu contexto de origem” (COMPAGNON, 2003, p. 86). “Interpretar um texto é, pois, encontrar as intenções de seu autor” (COMPAGNON, 2003, p. 90). “A intenção do autor que escreveu uma obra é logicamente equivalente àquilo que ele queria dizer pelos enunciados que constituem o texto” (COMPAGNON, 2003, p. 92).

Para Wayne Clayson Booth (1921-2005), conforme Compagnon, um autor “nunca” se retira absolutamente de sua criação, deixa nela “sempre” um substituto que a controla em sua ausência: “o autor implícito” (cf. COMPAGNON, 2003, p. 150). O “autor constrói seu leitor, da mesma forma que ele constrói seu segundo eu, e [que] a leitura mais bem sucedida é aquela para a qual os eus construídos, autor e leitor, podem entrar em acordo” (BOOTH *apud* COMPAGNON, 2003, p. 150).

Diante do debate acerca da intenção do autor, a responsabilidade diante a obra, se sua intenção deve ser explicada ou interpretada descritiva e literariamente, segundo Compagnon, o leitor se torna “critério de significação literária” (COMPAGNON, 2003, p. 47). “Assim, a importância atribuída às qualidades especiais do texto literário (a literariedade) é inversamente proporcional à ação atribuída à intenção do autor” (COMPAGNON, 2003, p. 48). O leitor torna-se, portanto, *topos* (o ponto referencial) para a análise literária da obra. Ele compactua com a intenção do autor ou não. Relaciona-se à tese da morte do autor. Todavia, ao asseverar a morte deste, afirma-se exatamente o seu “império” e sua existência.

A síntese dos dois partidos está no critério de significação que o leitor atribui ao texto criado pelo autor. “A obra sobrevive à intenção do autor” (COMPAGNON, 2003, p. 80). E nem sempre uma obra literária parte da intenção do autor. A literariedade do

texto literário é inversa à intenção do autor. Deve-se pensar, juntamente, sobre a intenção do leitor.

Quando lemos um texto, seja ele contemporâneo ou antigo, ligamos seus sentidos à nossa experiência, damos-lhes um valor fora de seu contexto de origem. O *sentido* é o objeto da interpretação do texto, a *significação* é o objeto da *aplicação* do texto ao contexto se sua recepção (primeira e ulterior) e, portanto, de sua avaliação” (COMPAGNON, 2003, p. 86).

Contudo, “a intenção do autor que escreveu uma obra é logicamente equivalente àquilo que ele queria dizer pelos enunciados que constituem o texto” (COMPAGNON, 2003, p. 86). Por essa razão, complexidade e coerência seriam critérios de interpretação de um texto, salvo a intenção do autor. Se não houver a intencionalidade, pressupõe-se que o texto foi produzido pelo acaso.

Tratando-se da presença do leitor, os críticos representantes de suas respectivas escolas literárias se posicionam antagonicamente: a) a indiferença ou “banição” do leitor e b) a valorização do leitor, ou seja, identifica-se literariamente com o leitor. O leitor se torna peça fundante para a “unidade do texto” se produzir no seu destino. A primeira posição implica tanto no louvor quanto no estatuto ontológico da obra: o texto existe por si mesmo. Na interpretação de Compagnon, os *New Critics*

definiam a obra como unidade orgânica autossuficiente, da qual convinha praticar uma leitura fechada (*close reading*), isto é, uma leitura idealmente objetiva, descritiva, atenta aos paradoxos, às ambiguidades, às tensões (...) (COMPAGNON, 2003, p. 140s).

A crítica do *New Criticism* pelo crítico Ivor Armstrong Richards (1893-1979), diz da precariedade das interpretações livres dos alunos acerca da leitura. Portanto, é necessária a leitura mais acurada e cuidadosa do leitor, cujo fim é superar suas limitações individuais e culturais. Todavia, uma contradição: para a teoria literária, “a leitura real é negligenciada em proveito de uma teoria da literatura, isto é, da definição de um leitor competente e ideal, o leitor que pede o texto e que se curva à expectativa do texto” (COMPAGNON, 2003, p. 143). O leitor já estaria condicionado a ler o texto?

Na mesma linha, os estruturalistas descrevem “o funcionamento neutro do texto, o leitor empírico foi igualmente um intruso” (COMPAGNON, 2003, p. 142). Contenta-se com um leitor abstrato. De fato, o leitor real é livre para interpretar e julgar a obra consoante seu “repertório”. Ele se torna um *Doppelgänger* do “leitor implícito”, visto que o “autor implícito” (o narrador) se dirige a um “leitor implícito” (o narratário), seu *Doppelgänger*, que se desdobra no leitor real, empírico.

O leitor é, então, uma função do texto, como o que Riffaterre denominava o *arquileitor*, leitor onisciente ao qual nenhum leitor real poderia identificar-se, em virtude de suas faculdades interpretativas limitadas (COMPAGNON, 2003, p. 142)<sup>160</sup>.

Para Proust não há acesso imediato ao livro. É um procedimento em que o leitor se mistura com a escrita e a informação ou trama literárias. Por isso, o cenário e o contexto são marcantes para as impressões e afinidades do leitor: “cada leitor é, quando lê, o próprio leitor de si mesmo” (PROUST *apud* COMPAGNON, 2003, p. 144). É uma “estética da recepção”. Esta deve considerar não a obra em si, mas a forma em que a obra fornece origem à escritura de outras obras, abrindo espaço para as possibilidades comparatórias.

Quando lemos, nossa expectativa é função do que nós já lemos – não somente no texto que lemos, mas em outros textos –, e os acontecimentos imprevistos que encontramos no decorrer de nossa leitura obrigam-nos a reformular nossas expectativas e a reinterpretar o que já lemos (...) (COMPAGNON, 2003, p. 148s).

Remete-se igualmente à intencionalidade do leitor, proveniente de suas percepções sensitivas e experiências particulares. O leitor se identifica com o enredo da obra, desdobrando-se dentro dela.

---

<sup>160</sup> Michael Riffaterre (1924-2006), crítico literário francês.

## CAPÍTULO 4 – Da natureza da ironia e do risível

A importância do Romantismo se deve pelo fato de constituir o maior movimento recente destinado a transformar a vida e o pensamento do mundo ocidental. Considero-o a mudança pontual ocorrida na consciência do Ocidente nos séculos XIX e XX de maior envergadura (acrescentem-se aí os períodos anteriores entre 1760 e 1800)

Isaiah Berlin (1909-1997 [grifo meu])

### 4.1. Os períodos românticos: a gênese das obras

Não obstante ser difícil datar o início e o fim do movimento romântico, que nas reflexões de Isaiah Berlin (1909-1997) a literatura que trata do Romantismo é mais numerosa e profícua que o próprio Romantismo, visto que a “literatura encarregada de definir de que se ocupa essa literatura é, por sua vez, verdadeiramente volumosa” (BERLIN, 1999, p. 17), atribui-se o ano de 1797 a data oficial do *Frühromantik* pelas seguintes razões, segundo Beiser: “foi nesse ano que alguns jovens poetas, filósofos e críticos literários começam a se reunir nos salões de Henriette Herz e Rahel Levin em Berlim. Posteriormente, e até 1802, eles se encontram na casa de A. W. Schlegel em Jena” (BEISER, 2003, p. 45)<sup>161</sup> para as idealizações de uma nova crítica literária e de um revolucionário movimento estético.

Estendendo-se deliberadamente como *eine Gegenbewegung* (“um contra movimento”) aos desenvolvimentos sociais e políticos de suas épocas, o Romantismo é igualmente, como supracitado, um contra movimento alternativo ao Classicismo. Segundo Curtius, a disputa entre Classicismo e Romantismo se define através da antinomia entre os antigos e os modernos. Afirma ele que “o romantismo diverge de todos os outros pelo fato de ser um consciente anticlassicismo. (...) O romantismo de Jena de 1798 é reflexo, ‘conscientização’ (*Bewusstmachung*) em parte também crítica ao classicismo de Weimar em 1795” (CURTIUS, 1979, p. 278).

As exaltações irrestritas do gênio artístico, a ênfase dos mundos emocional e subjetivo, as predileções estéticas pelo *dunkel und geheimnisvoll* (“lúgubre e misterioso”), pelo obscuro e sentimental e o olhar atento para as Revoluções Francesa e Industrial correspondem aos preceitos determinantes das três fases do Romantismo: a) *die Frühromantik*, de 1797 a 1802 b) *die Hochromantik*, de 1802 a 1815 e c) *die Spätromantik*, de 1815 a 1830. Nestas três fases, os românticos almejam transcender as

<sup>161</sup> Henriette Herz (1764-1847), filha do físico português Benjamin de Lemos (1771-1789) e Rahel Varnhagen Levin (1771-1833) são conhecidas de Jean Paul.

aparências efêmeras e enganosas e chegar à unidade. A criação poética, portanto, resulta na via privilegiada para alcançar esse *telos* por meio da imaginação criadora do poeta: a exaltação poética. Segundo Béguin, a percepção dessa profunda unidade tem seu manancial na experiência interior e propriamente mística religiosa do indivíduo.

Este ponto de partida é o dos místicos de todos os tempos e de todas as escolas, para quem o dado primitivo é a unidade divina, da qual se sentem excluídos e a que aspiram a retornar pelo caminho da união mística. Os pensadores românticos, discípulos ao mesmo tempo dos naturalistas e dos místicos, tratarão de explicar o próprio processo de evolução cósmica como o caminho de retorno à unidade perdida e, para alcançá-la, eles recorrerão aos mitos inspirados pela ideia da queda (BÉGUIN, 1994, p. 99).

Os românticos atentam acuradamente para a Revolução Industrial e exaltam a Revolução Francesa até o momento em que Bonaparte transfere a herança revolucionária para os ditames e éditos imperiais. Se a economia europeia dos séculos XVIII e XIX é constituída sob a influência da Revolução inglesa, então a política liberal e a ideologia democrática são constituídas pela Revolução Francesa<sup>162</sup>. A política se transforma em objeto de entusiasmo para os românticos e Napoleón Bonaparte representa, primeiramente, a personificação da revolução sagrada, porém, da admiração exaltada para o ódio fervoroso contra o imperador. Os golpes do líder político geram uma crise iminente no Sacro Império Romano-Germânico e o arruína em 1806. Ressalta-se que Jean Paul elabora sua *Siebenkäs* nesse ínterim revolucionário, ou seja, pós República jacobina e pós “Terror” entre 1793-94, com a prisão de Maximilien François Marie Isidore de Robespierre (1758-1794).

Todavia, deve-se atentar que o *Spätromantik* difere do *Frühromantik* sob os pontos de vista teórico e literário. Os interesses literários em Heildelberg, principalmente de Joseph Freiherr von Eichendorff (1788-1857), de Chamisso, de Hoffmann, de Heinrich Wilhelm von Kleist (1777-1811) e dos irmãos Grimm, por exemplo, invertem a perspectiva romântica precedente: da perspectiva histórico-social poética para as descrições psicológicas do eu e do fantástico, para as narrativas bucólicas, místicas e folclóricas dos contos de fadas. Acrescenta-se aí a importância de duas temáticas: a) o papel que o mundo mítico religioso desempenha, por exemplo, em *Heinrich von Ofterdingen* (1802) de Novalis ou em *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (*Coração derramado de um frade amante da arte*, 1797), de Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) e Ludwig Tieck e b) a natureza

<sup>162</sup> Eric J. Ernst Hobsbawm (1917-2012) examina essas assertivas em sua pequena obra didática *A revolução francesa*.

como princípio fundamental do ser, sob a influência de Fichte, em *Die Bestimmung des Menschen* (A determinação do ser humano, 1800)<sup>163</sup>. Em relação às temáticas, a presença da reflexão entre o deísmo e a religião cristã, por exemplo, em *Betrachtung über die Bestimmung des Menschen* (Reflexões sobre a determinação do ser humano, 1748), de Johann Joachim Spalding (1714-1804). A obra de Fichte, cujo título se assemelha ao de Johann Spalding, é uma resposta às acusações de ateísmo e niilismo. Além disso, a obra não se destina aos *Philosophen von Profession* (“filósofos de profissão”), mas a todos os leitores. A estes, da saída da *Sinnlichkeit* (“sensualidade, sensibilidade”) à *Übersinnlich* (“supersensível, suprasensível”).

Associa-se, portanto, o período do *Frühromantik* à construção de *Siebenkäs*, à derrubada de séculos de monarquia e à proclamação da República francesas. “Tieck, Novalis, Schelling, Schleiermacher e Friedrich Schlegel afirmaram os ideais de *liberté, égalité e fraternité* e insistiram que a verdadeira humanidade só poderia ser realizada em uma república” (BEISER, 2003, p. 48).

Segundo Praz, ao analisar o termo *romantic*, infere-se que o vocábulo aparece pela primeira vez na língua inglesa em meados do século XVII para caracterizar os romances cavalheirescos e pastorais (cf. PRAZ, 1996, p. 32). O Romantismo, enquanto movimento literário revolucionário, ultrapassa seu próprio domínio em relação às escolas românticas, visto que é razoável dizer sobre um romantismo político, social, poético ou econômico. Em termos linguísticos – o Romantismo se relaciona com a filologia – o adjetivo romântico precede o substantivo. No texto “Romantismo e linguística”, da obra *O Romantismo*, Sílvio Elias assevera que

(a) base do adjetivo é o advérbio *romanice*, do latim popular, que significa ‘à maneira dos romanos’. Desse advérbio tivemos no francês primeiro *romanz*, depois *romant* e, finalmente, *roman* (século XVI). (...) Da forma *romant* já assinalada, deduziu o francês um adjetivo *romantique*, com a significação de ‘romanesco’. (...) A palavra passou ao inglês, onde surgiu a forma *romantic*. (...) Coube à Mme. de Staël, traduzindo o alemão *romantisch*, já empregado por Schlegel, opor o termo a *classique*. A aplicação à literatura francesa se faz entre 1820-1830; o termo *romantisme* (alemão *Romantismus*), dizem Bloch-Wartburg, é de 1822 (ELIAS in GUINSBURG, 2005, p. 114s).

A distinção entre o clássico e o romântico é estabelecida por Goethe para distinguir sua própria obra da de Schiller. Posteriormente, a Baronesa Germaine de Staël difunde essa antinomia.

<sup>163</sup> Há uma parte da tradução editada pela revista USP: *A determinação do ser humano*. <http://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/127360/124518>. A obra original se encontra em “Projekt Gutenberg” (<https://www.projekt-gutenberg.org/fichte/bestimmu/bestimmu.html>).

Para o escritor e editor suíço Albert Béguin, o Romantismo é fenômeno e movimento alemães *par excellence* em relação ao francês, principalmente devido à contemplação da natureza, às buscas de uma identidade nacional e de um *Volksgeist* (“espírito popular”), ao refúgio na fantasia, na *Sehnsucht* (“nostalgia, anseio, ansiedade”) do infinito, na inquietude espiritual, na *Kraftmensch* (no sentido de “homem de força” ou “homem de potência”), e na *Tätigkeit* (“atividade”) criadoras do gênio, na sensibilidade, na genialidade artística e nos estados de alma inefáveis. Um dos *koinoi topoi* para caracterizar o Romantismo é a questão da nacionalidade. A estreita relação entre o movimento romântico e a identidade nacional se confirma através das criações poéticas de seus representantes. Nos *Deutsches Wörterbuch*, os irmãos Grimm conceituam o adjetivo *national* como aquilo que é “peculiar a um povo, do francês *national*, do latim *nationalis*: tipo nacional, peculiaridade (...) e afins” (GRIMM, 1854-1861, Bd. 13, p. 425)<sup>164</sup>. Em seguida, exemplifica o termo com alguns autores: *nationalbildung*, *nationalgefühl*, *deutsche nationallaune*, *nationalstolz* (“formação nacional, sentimento nacional, humor nacional alemão, orgulho nacional”) em Herder; *nationaldichtung*, *nationalglaube*, *nationaltanz*, *national sache* (“poesia nacional, crença nacional, dança nacional, objeto nacional”); *nationaltheater*, *nationalgeschmack* (“teatro nacional, gosto nacional”) em Lessing (GRIMM, 1854-1861, Bd. 13, p. 425).

No movimento do *Sturm und Drang*, principalmente com Herder<sup>165</sup>, já se buscam o espírito nacional e as raízes originais do *Volk*. O conceito deste e a origem da língua expressam, concomitantemente, o ideal político. No tópico “História ou natureza?”, da obra *Introdução ao Romantismo*, João Cezar de Castro Rocha cita Herder acerca da relação entre o processo histórico e o fenômeno linguístico. Leia-se a passagem:

(...) sem dúvida, então, deverei poetar na língua na qual tenho o maior domínio e poder sobre as palavras, o maior conhecimento das mesmas ou, pelo menos, a certeza de que minha ousadia não se torna anarquia; e, sem dúvida, esta é a língua materna. (...) Como, pois, poderia exprimir-me melhor do que em minha língua materna? (HERDER *apud* ROCHA in JOBIM, 1999, p. 47s).

<sup>164</sup> No original: „einem volke eigenthümlich, aus franz. *national*, lat. *nationalis*: nationale art, eigenthümlichkeit (...) und dergleichen“.

<sup>165</sup> Cf. *Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten* (*Sobre o efeito da poesia nos costumes dos povos em tempos antigos e novos*, 1778) e *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (*Ensaio sobre a origem da linguagem*, 1772). Há uma tradução desta pela editora Antígona (<https://www.projekt-gutenberg.org/autoren/namen/herder.html>).

No século XIX, a Alemanha projeta para se consolidar e constituir-se como uma nação unificada sob os símbolos do progresso e da evolução. Esta unificação política e administrativa se concretiza em 1871, tornando-se a Alemanha uma nação, ou seja, tornando-se um espaço territorial delineado topograficamente por fronteiras bem determinadas em que se situam indivíduos interligados socialmente pela língua, regime político, leis, tradições, costumes etc. Nessas perspectivas, a literatura se converte em instrumento de expressão linguística para o processo desse projeto de construção nacional. Acompanhando esta construção nacional, os românticos desvelam através das análises das manifestações populares o *Volksgeist* ao evidenciar as paisagens características de determinada região ou país. Concomitantemente, ao desvelar o *Volksgeist*, os românticos revelam as *Alte Volkslieder* (“canções populares antigas”). Tanto a música ou a poesia populares quanto o interesse pelas paisagens naturais, as viagens e os contos ou história de fadas constituem materiais tipicamente peculiares do Romantismo. Em *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826) de Eichendorff, o protagonista *Taugenichts* (literalmente o “bom em nada” ou o “faz nada”), com seu violino e suas canções, expressa os sentimentos românticos, seus anseios e angústias no ambiente bucólico quando do encontro com as duas damas e da função de jardineiro, depois aduaneiro, no castelo. Em uma cena, uma das personagens afirma: “eu lhe agradeço pela ideia profunda! Uma canção popular, cantada pelo povo no meio do campo e da floresta, é uma erica nos próprios alpes, – as Trompas Mágicas não são nada mais que herbários – são a alma do espírito nacional” (EICHENDORFF, 2014, p. 19)<sup>166</sup>.

Quando Jean Paul recebe a notícia da irritabilidade daquele que contribuiu para a fundação de sua celebridade ao publicar duas de suas primeiras obras, *Die unsichtbare Loge oder die Mumien, eine Biographie* (1793) e *Hesperus oder 45 Hundposttage* (1795), ou seja, quando Jean Paul recebe a notícia da irritabilidade do editor Matzdorff, cunhado de Moritz, ao confiar sua *Quintus Fixlein* (1801) a outro editor, Lübeck, Jean Paul lhe propõe um novo trabalho para retratar o mal-entendido: *Siebenkäs*. Em carta ao seu amigo Christian Otto, ele descreve o processo de composição segundo seu próprio método familiar: reescrever e reler todos os seus esboços, rascunhos, anotações e excertos antigos, que os reúne ao longo de sua atividade literária. Este método se denomina, consoante Vera Vladimírovna, de *Kopfbibliothek* (“biblioteca de cabeça”). Em um pequeno artigo, a autora russa elabora um estudo comparativo entre as poéticas de

<sup>166</sup> A novela *Aus dem Leben eines Taugenicht* (*Da vida de um imprestável*, 2014) encontra-se no “Projekt Gutenberg” (<https://www.projekt-gutenberg.org/eichndrf/taugen1/taugncht.html>).

Jean Paul e do escritor suíço Niclaas Thomas Bernhard (1931-1989). Para ela, em *Siebenkäs* integram intertextos explícito e implícito. A partir da “declaração” pós-estruturalista de que mundo é descrito como texto e texto como intertexto, a escrita de Jean Paul é uma autoexposição irônica de um mundo dentro dos textos de “outros” através do dialogismo. Jean Paul inventa, portanto, consoante seu processo de composição, a ideia de uma imaginária “biblioteca de cabeça”, em que reescreve incessantemente tudo o que lê (cf. KOTIELIÉVSKAIA, 2016, p. 57).

As conexões intertextuais de Jean Paul correspondem: a) explícita, ao citar e parafrasear textos de “outros” e b) implícita, ao espelhar através da perspectiva romântica o *Doppelgänger* como um sinal de unidade e divisão dentro da escrita do eu, como a perda da identidade e do autocontrole. A partir dessas conexões, *Siebenkäs* é, portanto, uma *Eheroman*, em que o processo intertextual se presentifica. Associa-se a essa narrativa a sentimentalidade extrema e os humorismos bizarro e fantástico, ou seja, humorismos em que se chora de rir. Como supracitado, nas linhas de Friedrich Schlegel: a) “Há no Richter uma mescla de sátira chistosa, sátira sentimental e idílio sentimental” e b) “Richter não ri do chorar, mas chora de sorrir”. De fato, Jean Paul antes do *Frühromantik* já se prepara para construir um novo romance.

‘Siebenkäs’ é considerado um dos primeiros ‘romances de família’ alemães (*Eheroman*). Todavia, a descrição de ‘família’ (Firmian e Lenette) serve para apoiar a ideia de libertar o *Self* do escritor através da rejeição da família como um obstáculo. Enquanto o livro permanece penalizado, a imagem da nova noiva Natalie é significativamente idealizada e dificilmente poderia apoiar o desenvolvimento de uma fábula familiar tradicional. (...) A amizade se torna uma alternativa para a família. Jean Paul retrata os irmãos jurados Siebenkäs e Leibgeber como quase idênticos (*Ebenbilder, Gebrüder*). (...) A figura de uma mulher rejeitada que não compartilha os interesses do protagonista é substituída por uma heroína ideal. Jean Paul substitui a noiva poética de Natalie por Lenetta, a ex-esposa (KOTIELIÉVSKAIA, IPC 2016, p. 58).

Em certa dimensão, a Rússia esteve alheia à Europa por muito tempo sob a dinastia dos Romanov. Todavia, nos séculos XVIII e XIX, terríveis mudanças com o rótulo de modernização são executadas. Esta modernização propicia a abrupta divisão dos russos em duas classes sociais: as camadas denominadas “superiores”, que recebiam uma educação à “europeia”, e люди (*liúdi*, “o povo, as pessoas, as gentes”) que permanecia restrito à cultura tradicional ortodoxa e boa parte à vida camponesa. O embate entre as duas Rússias proporciona aos críticos e escritores a dicotomia e a complexa “reflexão dramática sobre a identidade nacional, preocupação onipresente no século XIX” (GOMIDE, 2013, p. 9). Esta identidade nacional russa implica a

construção, por meio da narrativa (prosa ou ensaio), de obras que possam legitimar que elas, essencial e efetivamente, fossem classificadas como russas.

Desde a publicação de *Pobre gente* no periódico *Anais da Pátria*, o autor russo já tinha em mente a sua segunda obra: *O duplo*. Nas correspondências entre os anos de 1845 e 1847, Dostoiévski revela as consequências de suas publicações, ou seja, a exaltação acerca de *Pobre gente* e a crítica incisiva ao *O duplo*, conforme mencionado no capítulo 2 desta Tese. Todavia, ao retratar a cruel vida miserável das classes baixas de Petersburgo, Dostoiévski acrescenta as imagens fantásticas correspondentes tanto do humor gogoliano quanto das percepções distorcidas da realidade próprias de um visionário ou as imagens misteriosas, aterrorizantes e místicas próprias de um Hoffmann ou Eugène Sue (1804-1857), principalmente *Les mystères de Paris* (1842). Afirma Dostoiévski àquela época.

Sou tremendamente apaixonado por mistérios. Sou um sonhador, um místico, e confesso aos senhores que Petersburgo, não sei por quê, sempre teve para mim uma espécie de mistério. Mesmo quando criança, quase perdido, jogado em Petersburgo, senti um certo medo dessa cidade. Lembro-me de um fato, não aconteceu quase nada de especial, mas me encheu de terror. (...) mas os senhores sabem eu sou um sonhador e um místico (FRANK, 2002, p. 109).

Dostoiévski, influenciado pelo *Spätromantik*, principalmente por Hoffmann, modifica suas perspectivas literárias, não obstante tratar-se ainda da figura social dos *tchinóvnik*.

Percebe-se, por fim, a transição das experiências social e economicamente míseras das gentes pobres para a experiência psíquica e o desdobramento da personalidade do protagonista. A justaposição entre o fantástico e o real, o misterioso e o estranho, marca a transição poética e a descoberta de novas imagens literárias dostoiévskianas.

## 4.2. Da ironia romântica

A seriedade da ironia tem duas condições. Primeiramente, em consideração à linguagem, estuda-se a aparência da seriedade para encontrar a seriedade da aparência ou o irônico.

Jean Paul Friedrich Richter (1763-1825)

Sobre a ironia romântica, Ferrater Mora (1912-1991) diz que “o elemento comum do conceito romântico de ironia é apresentá-la como expressão da união de elementos antagônicos tal como a Natureza e o Espírito, o objetivo e o subjetivo etc.” (MORA, 2001, p. 1558). Todavia, nesta união não há quaisquer redução ou engrandecimento de um destes elementos em detrimento do outro, consumindo-o. Não há qualquer conclusão ou “fechamento” de um destes elementos. Se assim o for, um deles se sobressai e, conseqüentemente, instaura-se uma imposição dogmática. O que há na ironia romântica é a visualização dessa constante tensão entre os opostos, sem a anulação de ambos. É essa a convergência entre objetividade e subjetividade, Natureza e Espírito, sensibilidade e intuição, finito e infinito – acrescenta-se ainda a convergência entre o sério e o cômico. Por essa razão, a criação artística romântica não deve se basear exclusivamente no sentimento e nem depender unicamente do procedimento racional. Em toda manifestação artística deve justapor a sensibilidade e a intuição do gênio criador. É esta atitude que o escritor conhece ou almeja conhecer a verdade e alcançar a perfeição e a unidade. Segundo Beiser, “a ironia romântica – principalmente com Friedrich Schlegel, Schelling e Novalis – começa com as tentativas em transpor esse dilema – no caso, o antagonismo supracitado –, com o constante esforço por um sistema combinado com a consciência autocrítica de que é inatingível” (BEISER, 2003, p. 4 [grifo meu]). A ironia romântica é a ferramenta utilizada por Schlegel para transformar as tensões entre o finito e o infinito a partir da “experiência cognitiva em uma espécie de jogo recíproco (*Wechselspiel*) entre finito e infinito” (FRANK, 2004, p. 21).

Há diversas modalidades de ironia: trágica, cômica, socrática, romântica, dramática, poética etc., o que implica que cada autor utiliza de seu próprio artifício irônico, podendo, contudo, mesclar com demais gêneros. A partir dessas modalidades, a ironia se associa à sátira, à paródia, ao humor, ao *Witz* e ao grotesco. O efeito da ironia se realiza somente se o leitor corresponder atenta, ativa e acuradamente às suas percepções e intenção frente à narrativa. Ironia é atividade do espírito, clareza do espírito, uma *Besonnenheit* (“circunspeção, ponderação”). “A ironia é, portanto, uma estrutura comunicativa que se relaciona com a sagacidade; é mais intelectual e mais

próxima da mente que dos sentidos, é mais reflexiva e consciente que lírica e envolvida” (DUARTE, 2006, p. 19).

Na ironia socrática, consoante o saber que não se sabe nada, as dúvidas conceituais são provocadas a partir das interrogações acerca do tema específico para que as certezas e convicções do interlocutor sejam avaliadas. Ela consiste, portanto, em um jogo hábil conduzido, com certa tensão, sobretudo sob a máscara da ignorância em todas as suas variações e dimensões polimorfos e policrônicas, a fim de desmascarar as presunções desse mesmo interlocutor, exortando-o e conduzindo-o à parturição de suas próprias ideias, ou seja, ao procedimento denominado maiêutica. Para Schlegel, poeticamente, a ironia socrática “nasce da unificação do sentido artístico e do espírito científico” (SCHLEGEL, 2016, p. 82, nota 52).

A etimologia da palavra inclusive reforça essa ideia de tensão: ironia, do grego εἰρωνεία (*eironeia*: “ação de perguntar, fingindo ignorar para rir-se de outros; dissimulação”). εἰρωνεύομαι (*eirōneuomai*: “perguntar, fingindo ignorância”; dissimular que se ignora algo) (ISIDRO PEREIRA, 1969, p. 169). É, assim, um termo utilizado pelo irônico para dissimular, intencionalmente ou não, determinada coisa, situação ou argumento. É a junção de uma coisa dentro da outra, como se fosse uma imagem espelhada dentro dela mesma<sup>167</sup>, como se fosse um *Doppeltgänger* linguístico, fazendo com que o texto ficcional dialogue com o leitor, desmistificando no seu próprio interior o pacto de verossimilhança, através da explicitação de sua natureza ficcional. Na comunicação irônica, “a narrativa dissimula e explora a ambiguidade para obter efeitos não esperados” (GRAÇA PAULINO *apud* DUARTE, 2006, p. 11). Ambas as comunicações são implicações das “leis de conversação”.

A este mecanismo, de que a própria obra se utiliza para afirmar sua consciência de jogo, buscando a cumplicidade do leitor, dá-se o nome de ironia romântica. (...) O jogo narrativo, além de contar com os personagens, toma como parceiro principalmente o leitor, materializado no ato de leitura. Na verdade, explicita-se a condição de seres de papel de todos, aí incluídos o leitor e o narrador, e a consciência da obra como jogo (WALTY; CURY, 1999, p. 56).

Corroborar-se, por conseguinte, o conceito de ironia. Esta é

a figura de retórica em que se diz o contrário do que se diz, o que implica o reconhecimento da potencialidade de mentira implícita na linguagem. Por

<sup>167</sup> Um clássico exemplo deste procedimento é *Картина (Kartína, O retrato, 1841)*, de Nikolai Gógol. Trata-se da história do jovem talentoso pintor Tchárkov, com um brilhante futuro, “insensível a tudo”, que fica obcecado com um quadro que retrata um velho com um imenso traje asiático. A partir daí, o jovem pintor não sabe se vive em sonho ou realidade.

isso, a ironia pode ter formas e funções extremamente diversificadas, em que há pelo menos dois graus de evidência: um primeiro, em que o dito irônico quer ser percebido como tal, e um segundo – caso da ironia *humoresque* –, em que o objetivo é manter a ambiguidade e demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo (DUARTE, 2006, p. 18).

Os poetas são os principais representantes da *ironia humoresque*. Esta foi um “ingrediente extremamente importante para o Romantismo alemão, cujo objetivo era fazer brilhar a poesia, não como obra, mas como arte, pura consciência do instante e lugar do exercício da liberdade absoluta” (DUARTE, 2006, p. 38).

A ironia retórica, assim como a socrática, é um sistema elaboradíssimo do pensamento e da linguagem, cujo fim é atingir o efeito do próprio discurso. Ela está a serviço da ideologia e da intencionalidade do retor. Este utiliza o tropo da palavra para seus fins partidários. Esta locução figurada passa a ter outro significado/conteúdo diferentemente do significado/conteúdo primeiro. A disputa de poder (convencer e persuadir o outro) e a dominação ideológica do discurso do retor são fundamentais para a concretização de seus intentos. O receptor deve perceber a ambiguidade e a duplicidade do discurso para que a ironia seja confirmada.

Na ironia romântica acrescenta-se uma autoironia do eu-narrador, “fruto da consciência narrativa, em que o texto, ao invés de buscar afirmar-se como imitação do real, exhibe o seu fingimento, revelando o seu desejo de ser reconhecido como arte, essência fictícia, elaboração da linguagem” (DUARTE, 2006, p. 40).

A narrativa é o lugar próprio para o fazer da ironia romântica. É nela que “um discurso (o do narrador) institui um outro discurso (o das personagens) sem deixar que esse outro discurso se liberte e exista por si” (FERRAZ, 1987, p. 10). É, pois, a literatura o lugar de expressão verbal da ironia. É nesse espaço privilegiado que a representação dicotômica entre realidade/ficção, entre verdade/ilusão pode ser melhor visualizada. A intenção irônica reflete as manifestações da duplicidade e da ambiguidade, pois a ironia implica o contrário daquilo que se diz e, ao mesmo tempo, várias outras coisas, acumulando “significados que podem ir desde a simples inadequação não demasiada chocante até o paradoxo risível ou ao sarcasmo mordente” (FERRAZ, 1987, p. 138). Jean Paul e Dostoiévski são, nesse sentido, ironistas, pois eles expressam o conflito entre a imanência e a transcendência, a crise do sujeito no mundo real, a ruptura entre o eu consciente e o “não-eu”, o conflito entre *die Leute, die sich selber sehen*, o jogo narrativo entre o autor e do leitor da ficção. Este último se torna o complemento do narrador, visto que ele “aparece como uma espécie de ‘espelho’, mas

um espelho que estranhamente não reflete uma imagem, antes a refrata, por obra precisamente do desdobramento do enunciador” (FERRAZ, 1987, p. 37).

Um dos recursos irônicos, com proximidade do risível, de Jean Paul para sua ficção romanesca é a criação neológica do termo *Kuhschnappel* para representar a sua vila imperial. Ao fragmentar esse vocábulo, observam-se especulativamente os substantivos a) *die Kuh* (“vaca”), b) *der Schnaps* (“aguardente”), c) *die Appell* (“apelo”) e o verbo *schnappen* (“abocar, apanhar, pegar alguma coisa, agarrar”). Trata-se, certamente, de algo tão irreal, cômico e bizarro quanto às próprias fantasmagorias e aos jogos de um Siebenkäs/Leibgeber, visto que *Kuhschnappel* se situa, como mencionado no tópico 1.4 desta Tese, na Suábia enquanto trigésima segunda cidade no banco das trinta e uma. Ademais, o nome ironiza o fim do Sacro Império romano-germânico, “em que a autoridade imperial tem o mesmo embuste que esse mesmo nome” (KAUFHOLZ, 1978, p. 54). Igualmente, os prenomes dos protagonistas (o advogado “Sete Queijos” e seu *Doppeltgänger* “Doador de corpos”) e o nome de Lenette Egelkraut resultam nesta comicidade irônica. Em Dostoiévski, o “nome de família” do conselheiro titular Iákov Pietróvitch é também irônico, mas representativo: Goliádkin pode exprimir uma “miserável gentalha de espírito puro, mas que age venenosamente” (cf. p. 90 desta Tese).

Jean Paul adota, portanto, a vila do Sacro Império romano-germânico *Kuhschnappel* para a sua localidade geográfica: esta pequena cidade longínqua e esquecida por todos, conforme descrito no primeiro parágrafo da *Beilage zum zweiten Kapitel* (*Suplemento do segundo capítulo*). Ademais, *Kuhschnappel* corresponde irônica e criticamente à cidadezinha Hof, em que a estreiteza do sombrio mundo idílico burguês dos “filisteus” é satirizada por Jean Paul. Os habitantes de *Kuhschnappel* se orgulham de sua constituição aristocrática, porém somente alguns são os privilegiados, ou seja, os governantes, presidentes, ministros, alferes, tesoureiros, os conselheiros secreto e municipal etc. Efetivamente instalados no *Klein und Groß Rat* (“Grande e Pequeno Conselho”), estes beneficiados usufruem de seus proveitos e dos negócios da vila. O *gemein Bürger* (“cidadão comum”) se envolve nos negócios o mínimo possível, *in Person oder durch Stellvertreter* (“pessoalmente ou através de representantes”). Dois dos mais beneficiados são o ganancioso e falso devoto Heimlicher von Blaise e o sedutor prematuramente velho Rosa von Meyern. Os demais, os desprivilegiados:

Siebenkäs faz figura de aristocrata entre os artesãos perseguidos pela miséria, mas capaz de instantes de franca alegria, qual Merbitzer, tísico e alcoólatra,

tão necessitados quanto seus locatários, ou Fecht, o sapateiro, um estouvado feliz que, sendo deixado levar pelo pietismo, desvanecem seus juramentos de suspiros religiosos. Jean Paul se resguarda de idealizar esse universo humilde, acessível na zombeteira esposa do barbeiro às tentações passageiras do pecado. Finalmente, bem abaixo da escala social, as pessoas mendigas se encontram em Kuhschnappel, à época da quermesse para distribuir seus males com uma complacência divertida. Imagem de uma ordem injusta e cruel, um lugar de suplício, em que tantos infanticídios banharam com seus sangues inocentes, erige nos portões de cada vila (JALABERT *in* RICHTER, 1963, I, p. 24).

Em consequência, na ironia romântica há o envolvimento do fazer literário enquanto criação da obra e a “obra enquanto permanente criação” (FERRAZ, 1987, p. 39). “A ironia é, pois, o meio que o *eu* usa para se auto-representar artisticamente, movimento dialético entre realidade e ficção” (FERRAZ, 1987, p. 43). É neste movimento que a ironia romântica busca a síntese entre os contrários. Ela diz respeito a uma técnica narrativa dramática, em que se observa a estreita fusão entre o narrador e a consciência do protagonista, ou seja, entre um narrador “aparentemente” objetivo e a mescla da consciência das personagens. Tanto em Jean Paul quanto em Dostoiévski, as narrativas paralelas compõem todo o enredo de *Siebenkäs* e *O duplo*. A ironia é, por fim, essa estrutura comunicativa que *diz*, peculiarmente, uma visão crítica de mundo.

A ironia romântica surge como uma

reação à massificação do homem, feita em nome do progresso e da vitória da burguesia. Reconhecem-se nesse momento a grandeza e a importância do eu, capaz de afirmar-se individualmente e criar, no campo das artes. Ao mesmo tempo, porém, endeusam-se o dinheiro, o pragmatismo e a mecanização da vida, e o artista tem então de fazer a sua escolha: colocar-se a favor da incorporação do progresso ao campo da arte, contribuindo para a sua legitimação, ou resistir a essa incorporação, criticando-a, o que poderia significar seu suicídio em termos de reconhecimento estético. (...) É nesse ambiente que surge a ironia romântica: se a arte tradicional primava pela representatividade, a nova arte procura enfatizar e evidenciar a própria artificialidade. Se a nova sociedade era dominada pela hipocrisia, pela representação, o novo artista, irreverentemente, passa a denunciar esse culto da aparência. Não o faz, entretanto, através da mimese tradicional ou de crítica direta e contundente, pois usa o artifício do humor, a ironia refinada e lúdica, que nega e afirma, criando assim algo que evidencia seu estatuto de arte e marca a sua distância de uma realidade indesejada (DUARTE, 2006, p. 141).

O poeta moderno, ou o autêntico poeta romântico, equaliza proporcionalmente a sua faculdade imaginativa e a ironia, utilizando de diversos elementos para a construção de sua obra: uso de antropônimos, topônimos e das parábases; uso de antífrases, ambiguidade e flutuação de sentidos. A ironia se torna, para Jean Paul, na perspectiva niilista, a alternativa eficaz para a criação literária, visto que ela “incarna naquela capacidade concreta e positiva de ler, bem com de reconhecer todas aquelas conexões

escondidas as dobragens mais sutis da realidade” (STORACE, s/d, p. 117). “Na rigorosa análise que Jean Paul realiza sobre a modernidade, a ironia, que será classificada segundo os seus momentos essenciais do cômico, do humor e da argúcia, encontrará nessa última a sua própria essência” (STORACE, s/d, p. 42). Ressalta-se a assertiva supracitada. “A seriedade da ironia tem duas condições. Primeiramente, em consideração à linguagem, estuda-se a aparência da seriedade para encontrar a seriedade da aparência ou o irônico” (RICHTER, 1996, *I. Programm*, §37)<sup>168</sup>.

Seguem dois momentos em *Siebenkäs* que espelham a seriedade da ironia em Jean Paul ao se direcionar explícita ou implicitamente ao leitor: a) quando da irritabilidade e enfado de Siebenkäs ao esperar sua noiva Lenette para o futuro matrimônio. “Todavia, a probóscide de borboleta de Siebenkäs encontrava em cada flor de cardo azul do destino suficientes vasos de mel abertos” (RICHTER, 1963, I, p. 40)<sup>169</sup> e b) quando o autor-narrador relata a indiferença do noivo ao dinheiro ao relacioná-lo com “esta engrenagem metálica dos mecanismos humanos, esta roda do mostrador do relógio de nossos valores” (RICHTER, 1963, I, p. 40)<sup>170</sup> e que para ele é preferível carregar, de brincadeira, o saco da mendicância nas costas e suportar a miséria qual Epiteto.

O cômico, o humor e o *Witz* se tornam ramificações da ironia, esta atividade crítica que afirma determinada coisa através de seu oposto, e, concomitantemente, interrogativa, que permite ao autor “harmonizar as fraturas dos sentidos que se inscrevem na própria experiência particular da vida e do mundo” (STORACE, s/d, p. 117). Importante ressaltar que a ideia do *Doppeltgänger*, dos sócias e dos duplos espelhados foram objetos do humorismo e da ironia desde a Antiguidade. Essa dissolução do homem que vê a si mesmo se converte em objeto para a fantasia dos românticos. Estes identificam a era moderna como um culto desenfreado do eu, o que pressupõe as próprias características do *Doppeltgänger*. O poeta, que Jean Paul o denomina como poeta niilista, rompe com os valores tradicionais em favor do culto ao ego. Ele não se limita à simples reprodução da natureza, visto que sua criação independe

<sup>168</sup> No original: „Der Ernst der Ironie hat zwei Bedingungen. Erstlich in Rücksicht der Sprache studiere man den Schein des Ernstes, um den Ernst des Scheines oder den ironischen zu treffen“.

<sup>169</sup> No original: „Indes Siebenkäsens Schmetterlingrüssel fand in jeder blauen Distelblüte des Schicksals offene Honiggefässe genug; (...)“.

<sup>170</sup> No original: „(...) dieses metallne Räderwerk des menschlichen Getriebes, dieses Zifferblattrad an unserm Wertedieses Zifferblattrad an unsern Werte, (...)“. *Das Zifferblatt*: o mostrador do relógio, o ponteiro; *das Rad*: roda. Seriam as engrenagens e os mecanismos internos de um relógio mecânico.

de quaisquer regras. A criatividade do gênio e a ironia se tornam dois traços distintivos que caracterizam a poesia moderna devido à renúncia do princípio da imitação da natureza. Por essa razão, um dos erros de sua época, segundo Jean Paul, é a exaltação da Antiguidade em detrimento da modernidade. A criação literária deve, portanto, não desconsiderar absolutamente a tradição antiga, mas redimensioná-la e reestruturá-la juntamente com os elementos da tríade supracitada: o cômico, o humor e o *Witz*.

Segundo Storace,

(...) a poesia para Jean Paul representa a mais alta manifestação do espírito de um povo (...), mas o espírito dos povos se desenvolve, historicamente, através das influências que um povo recebe de outro e vice-versa. Portanto, a poesia romântica não seria pensável, sem a antiga: elas se encontram, de fato, em continuidade entre elas, mas isso não significa que cada uma possa preservar suas próprias diferenças específicas (STORACE, s/d, p. 102).

A ironia romântica é, finalmente, o recurso em que se apresenta na organização da trama, da tessitura do texto literário, como a criação do autor que busca a comunicação com o leitor, “a quem deseja mostrar que tudo aquilo que se configura como representação do mundo é ao mesmo tempo e essencialmente arte, construção, linguagem” (DUARTE, 2006, p. 212). No nono capítulo de *Siebenkäs*, na referência em *Guerras de batata com mulheres – e com homens (Kartoffelkriege mit Weibern – und mit Männern)*, o autor-narrador se direciona ao leitor com a seguinte assertiva: “Eu gostaria que eu, ocasionalmente, digredisse um pouco; porém, falta-me coragem” (RICHTER, 1963, II, p. 488)<sup>171</sup>. Todavia, trata-se do recurso irônico de Jean Paul, visto que não lhe “falta coragem” nenhuma em seu excuro. A linearidade da trama e o foco narrativo do capítulo anterior sofrem uma ruptura e seguem para outra digressão: a incompreensão de alguns leitores e, posteriormente, a associação à música.

Visto que atualmente existem poucos leitores que não compreendem tudo – ao menos entre os jovens e enobrecidos –, e estes reivindicam (eu não os culpo) a seus autores de seio que eles devem saber ainda mais, o que é uma impossibilidade. Através dos maquinários ingleses das enciclopédias – dos dicionários enciclopédicos – dos léxicos de conversação – dos extratos dos grandes léxicos de conversação – dos dicionários genéricos de todas as ciências de Ersch e Gruber, um jovem em poucos meses se torna apenas durante o dia – o próximo ele nem precisa das noites – em um senado acadêmico inteiro pleno de faculdade (RICHTER, 1963, II, p. 488)<sup>172</sup>.

<sup>171</sup> No original: „Ich wünschte, ich schweifte gelegentlich ein wenig aus; aber es fehlt mir an Mut“.

<sup>172</sup> No original: „Denn es gibt heutzutage wenige Leser, die nicht alles verstehen – wenigstens unter den jungen und geadelten –, und diese fodern (ich verarg’ es ihnen nicht) von ihren Schoßautoren, sie sollen noch mehr wissen, was eine Unmöglichkeit ist. Durch das englische Maschinenwesen der Enzyklopädien – der enzyklopädischen Wörterbücher – der Konversationslexika – der Auszüge aus dem größern Konversationslexikon – der allgemeinen Wörterbücher aller Wissenschaften von Ersch und Gruber setzt

A ironia, para Jean Paul, tem um caráter aparentemente sério: da aparência do sério à seriedade dessa aparência, cuja equivalência se encontra nos contraste entre o objeto e o valor desses.

A ironia deve sempre reverter os dois extremos, isto é, os signos de uma existência e os signos de um valor (como a seriedade); aí onde ela teria que exprimir um valor, ela deve exprimir uma existência, et *vice-versa* (RICHTER, 1862, p. 339).

Ela não pode recusar a existência desses dois extremos, mas reconhecê-los e invertê-los sem a menor interferência, visto que o superlativo fortifica tanto a seriedade quanto a aparência, ou melhor, a seriedade da aparência. Diferentemente do humor e do capricho, a ironia se caracteriza pelo contraste entre o intelecto e a imaginação ou fantasia. Esta é lírica e subjetiva. O intelecto apreende a objetividade para, por fim, oferecer ao objeto não razões, mas uma aparência séria para a que se torne séria a aparência.

Em Dostoiévski, após a cômica cena do pastel, o *infeliz senhor Goliádkin mais velho* em sua residência escreve uma carta para o outro Goliádkin, já que as circunstâncias necessitam de explicações e que, efetivamente, a teimosia do usurpador em querer entrar na vida pública e privada do senhor Goliádkin primeiro ultrapassa da delicadeza e da conduta moral. Ao término da carta, Goliádkin ordena a Pietrúchka que a leve ao Ministério, aos cuidados de Niéstor Ignátievitch Vakhraméiev, “jovem colega e outrora amigo do senhor Goliádkin”. Porém, não há carta nenhuma, pois não há nenhum funcionário chamado Vakhraméiev no Ministério. Niéstor Ignátievitch Vakhraméiev é um ex-inquilino de Karolina Ivanovna, a qual Goliádkin se compromete, calunia-a e a difama devido ao suposto despurodamento da alemã. Contudo, Pietrúchka dissimula que tudo é real, visto que participa da burla cômica, e que consegue o endereço do senhor Goliádkin segundo. Por fim, Pietrúchka se decide, resoluta: “– Agora não vou mais ficar com o senhor, não vou de jeito nenhum. Pouco se me dá! Vou procurar pessoas de bem... As pessoas de bem vivem honestamente... as pessoas de bem vivem sem farsa e nunca aparecem duplicadas” (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 145).

Por conseguinte, na rua, no calço do indigno, do patife e vil inimigo senhor Goliádkin segundo. Após a retirada de seu inimigo, o senhor Goliádkin o persegue, até conseguir se aboletar na *drójki*. Consequentemente, surpresas.

---

sich ein junger Mann in wenigen Monaten bloß am Tage – die Nächte braucht er nicht einmal – in einen ganzen akademischen Senat voll Fakultäten um, (...)“.

Por fim nosso herói acabou por conseguir aboletar-se na *drójki*, cara a cara com seu desafeto, com as costas apoiadas no cocheiro, os joelhos roçando os joelhos do desavergonhado e a mão direita grudada na gola de pele assaz ordinária do capote de seu devasso e mais encarniçado desafeto. (...) Era difícil distinguir por que ruas e para onde iam. O senhor Golyádkin teve a impressão de que lhe ocorria algo já conhecido. Por um instante procurou recordar se não teria pressentido algo na véspera... em sonho, por exemplo... Enfim, sua angústia atingiu o último grau de agonia. Apoiado com força sobre seu inimigo implacável, fez menção de gritar. Mas o grito morreu em seus lábios... Depois de se levantar de um salto, percebeu que haviam chegado a algum lugar; a *drójki* estava parada no pátio de alguém, e à primeira vista nosso herói percebeu que era o pátio em que morava Olsúf Ivanovitch. No mesmo instante percebeu que seu desafeto já se esgueirava pelo terraço de entrada e na certa ia à casa de Olsúf Ivanovitch (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 190s).

Aterrorizado, foge a caminho de casa. Após o recebimento da suposta carta de Klara combinando a fuga em dupla, o próprio Goliádkin parte, seguindo para a casa de *Sua Excelência*.

Um dos visitantes o senhor Golyádkin reconheceu incontinentemente: era Andriéi Filíppovitch; não reconheceu o outro, se bem que seu rosto também parecesse familiar: era alto, corpulento, já entrado em anos, com sobrancelhas e suíças muito bastas e olha expressivo e severo. O desconhecido tinha uma medalha no peito e um charuto na boca. (...) À porta, que até então ele tomara por um espelho, como outrora já lhe acontecera, apareceu sabe-se quem: *ele*, o conhecido bem íntimo e amigo do senhor Golyádkin. De fato, até então o senhor Golyádkin segundo se encontrava na outra na outra saleta e escrevia algo com ar apressado; (...) (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 208s).

E, finalmente,

(...) e no mesmo instante sentiu que alguém lhe pusera com força a mão nas costas de modo bastante amigável; depois outra mão pousou forte em suas costas; o torpe irmão gêmeo do senhor Golyádkin rodopiava à frente, mostrando a passagem, e nosso herói viu claramente que pareciam encaminhá-lo para a grande porta do gabinete. (...) ‘Bem, não há de ser nada!’ – concluiu nosso herói e rumou para a ponte Izmáilovski (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 221s).

Definitivamente, Goliádkin decide, junto ao antigo abrigo atrás da pilha de lenhas, agir da melhor forma possível. Observa as janelas da residência de Sua Excelência Olsúf Ivanovitch e analisa.

Súbito, verificou-se um estranho movimento simultâneo em todas as janelas, lobrigaram-se figuras, abriram-se cortinas, grupos inteiros de pessoas se aglomeraram junto às janelas de Olsufi Ivánovitch, todos procurando e examinado algum coisa no pátio. Protegido por sua pilha de lenha, nosso herói, por sua vez, também começou a procurar com curiosidade o movimento geral e a espichar com interesse o pescoço à direita e à esquerda, pelo menos até onde lhe permitia a pequena sombra formada pela pilha de lenha que o encobria. De repente el pasmou, estremeceu e por pouco não arriou de pavor. Pareceu-lhe – numa palavra, ele adivinhou tudo – que não procuravam algo ou alguém; procuravam simplesmente por ele, pelo senhor Golyádkin. Todos olhavam em sua direção, todos apontavam em sua direção. Correr seria impossível: iriam vê-lo... Pasmado, o senhor Golyádkin grudava

com a maior força possível na lenha e só então notou que a sombra traiçoeira falhava, que não o encobria todo (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 223).

Encontra-se lá também ele, o usurpador, o malvado inimigo do senhor Goliádkin primeiro, seu *Doppeltgänger* em todos os aspectos, qual Siebenkäs e Leibgeber, fazendo-lhe pilhérias e manifestando-se perfidamente. Antes de dar por si mesmo, o herói dostoiévskiano já se localiza no salão.

Então houve um fato inesperado... A porta do salão abriu-se com um ruído e limiar surgiu um homem que só com sua aparência fez gelar o senhor Golyádkin. Suas pernas grudaram no chão. Um grito morreu em seu constringido peito. Aliás, o senhor Golyádkin sabia de tudo por antecipação e desde muito tempo vinha sentindo algo semelhante. (...) Nosso herói lhe estendeu a mão desconhecido pegou-a e o arrastou atrás de si... Com a estupefação e o abatimento estampados no rosto, nosso herói olhou ao redor... ‘– Este é, é Crestian Ivanovitch Rutenspitz, doutor em medicina e cirurgia, seu velho conhecido, Yákov Pietróvitch!’ – piou a voz repugnante de alguém ao pé do ouvido do senhor Golyádkin. Este olhou ao redor: era o gêmeo do senhor Golyádkin, asqueroso pelas torpes qualidades de sua alma. (...) ‘Sendo assim estou pronto... confio plenamente... e entrego meu destino nas mãos de Crestian Ivánovitch...’ Foi só o senhor Golyádkin declarar que entregava seu destino nas mãos de Crestian Ivánovitch, que todos os que o rodeavam deixaram escapar um grito terrível (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 230s).

Krestian Ivanovitch, juntamente com Andriéi Filíppovitch, indica o futuro caminho do senhor Goliádkin, ou seja, uma nova residência com “lenha, *Licht* e uma criadagem, o que o senhor não merece” (DOSTOIÉVSKI, 1956, p. 374s).

A ironia, portanto, é um dos recursos engenhosos mais elevados da inspiração romântica. É o instante em que o artista plaina sobre a “tessitura do texto literário” que, dominando-a, torna-se seu mestre ao ponto de manipulá-la livremente. A ironia é um modo de jogar com as palavras que consiste na afirmação voluntária do oposto da verdade.

Para que ela seja, realmente, ironia, é necessário que nós mesmos saibamos que nós dizemos o contrário daquilo que é; porque sem isso seria um absurdo, não uma zombaria. Por um outro lado, a ironia não faz rir senão aqueles que conhecem a verdade relativa ao objeto ao qual ela se aplica; visto que é somente sem o espírito daqueles que ela pode despertar a dupla relação que ocasiona o riso; resulta-se que, às vezes, a ironia produz seu efeito sobre todo mundo, sobre aquele que a faz, sobre aquele em que se é o objeto e sobre aqueles que são testemunhas (espectador, ouvintes ou leitores); às vezes, ao contrário, ela não é senão o agradável para seu próprio autor: dá-se, então, a nós mesmos e a si somente, o prazer em colocar nosso próximo em uma situação ridícula (BÜCHNER, DUMONT *in* RICHTER, 1862, II, p. 365s).

### 4.3. Do risível

O risível surge de um absurdo não nocivo.

Jean Paul Friedrich Richter (1763-1825)

A intenção é ridicularizar e rir de tudo sem compaixão – do teatro, dos jornais, da sociedade, da literatura, dos acontecimentos cotidianos, das exposições, das notícias do país e do mundo – em poucas palavras, de todas as coisas.

Projeto de um almanaque: “O Zombador”.  
Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski (1821-1881)

Desde a Antiguidade, os temas do riso e do risível<sup>173</sup> são objetos de conhecimento para diversos autores de diferentes áreas disciplinares, sejam elas a retórica ou poética, ética ou estética. Platão, Aristóteles, Marcus Tullius Cicero (106-43 a.C.) e Marcus Fabius Quintilianus (35-100) são alguns desses luminares que se dedicam acerca do tema, cada qual com seu olhar metódico.

No tratado *Poética*, o filósofo estagirita busca um método para investigar os procedimentos da arte poética a partir de seu objeto de pesquisa: a ποιησις (*poiésis*: a poesia) ou a ποιητική (*poietiké*: arte poética). A poética é a arte/técnica da poesia (dimensão abstrata teórica) e esta a criação poética (dimensão concreta prática). Concomitantemente, ao asseverar os dois conceitos, Aristóteles apresenta os elementos que compõem a epopeia, a tragédia e a comédia. Esta última é a negação do trágico, visto que a tragédia suscita o terror e a piedade.

A essência da poesia consiste na imitação bela e imaterial da natureza. Ao imitar, os homens se comprazem com aquilo que imitam, pois, a imitação é inata e natural aos homens (cf. ARISTÓTELES, 1973, 1448b 4-9, p. 445). As espécies de poesia (criação poética) são estudadas a partir da classificação segundo o modo de imitar. Tanto a epopeia, a tragédia, o ditirambo, a comédia, a paródia, o drama, a lírica quanto a aulética (arte de toca flauta), a citarística (arte de tocar a cítara), a siríngica (arte do cantor que acompanhava o tocador de cítara), o nomos etc. são imitações. Elas, contudo, divergem entre si, segundo três especificações: a) “porque imitam por meios diversos”; b) “porque imitam objetos diversos” e c) “porque imitam por modos diversos” (ARISTÓTELES, 1973, 1447a 13-17, p. 443). Todavia, o mesmo poeta pode imitar vários tipos de homens mesclando os gêneros literários.

<sup>173</sup> Na *Vorschule*, Jean Paul utiliza os termos *das Lachen und das Lächerliche*. *Das Lachhaft*, “o irrisório, o hilariante, o cômico, o ridículo”.

Efetivamente, com os mesmos meios pode um poeta imitar os mesmos objetos. (...). Por isso, num sentido, é a imitação de Sófocles a mesma que a de Homero, porque ambos imitam pessoas de caráter elevado; e noutro sentido, é a mesma que a de Aristófanes, pois ambos imitam pessoas que agem e obram diretamente (ARISTÓTELES, 1973, 1448a 19-29, p. 444).

Porém, o que determina com precisão, na perspectiva de Jean Paul, essa imitação bela e imaterial da natureza? A própria reprodução da natureza é de fato uma imitação? São estas, dentre outras, questões que Jean Paul reflete ao longo de sua *Vorschule*.

A tragédia, segundo Aristóteles, é

imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes (do drama), (imitação que se efetua) não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o ‘terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (ARISTÓTELES, 1973, 1449a 24-28, p. 447).

A comédia, cuja imitação diz respeito aos homens inferiores e a todas as espécies de vícios e torpezas, relaciona-se ao risível. Por meio da representação dos homens baixos e não nobres, a comédia estabelece e expõe os conflitos não dolorosos e não destrutivos da tragédia. “O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem (expressão) de dor” (ARISTÓTELES, 1973, 1449a 32-36, p. 447).

No período medievo, aquilo que é risível se torna evidência por excelência da própria natureza ambígua da condição humana: “a superioridade em relação ao mundo físico e aos seres irracionais e à inferioridade em relação ao transcendental e ao eterno” (ALBERTI, 2002, p. 69), ou seja, o risível se torna indício da grandeza infinita do homem frente aos animais irracionais e de sua pequenez infinita frente a Deus e aos movimentos harmônicos e ordenados segundo as leis físicas do Cosmos. Todavia, é na França do século XVI que um médico e juiz da Universidade de medicina de Montpellier e conselheiro ordinário do rei Henri III (1551-1589), Laurent Joubert (1529-1582), decide sistematizar os temas supracitados. O resultado desse empreendimento é a *Traité du ris suivi d’un dialogue sur la cacographie française* (*Tratado do riso seguido de um diálogo sobre a cacofonia francesa*) publicado em 1579, cujo conteúdo básico tende à análise dos efeitos fisiológicos do riso.

Nos séculos seguintes, XVII e XVIII, o riso e o risível são ainda investigados de diversas formas e em proporções distintas, mas que já revelam essas manifestações irrisórias como próprias da *physis* humana e que suas ocorrências se relacionam tanto com a razão quanto com a desrazão ou “não razão”, ou seja, com aquelas manifestações baseadas na loucura, na fantasia, no imaginário, na paixão, na distração, no pecado etc.

Ademais, o riso e o risível além de compartilharem com o *Witz*, o cômico, o humor, o *Doppeltgänger*, o *Wortspiel* (“jogo de palavras”<sup>174</sup>), a arte, o inconsciente, o espaço indizível, partilham, concomitantemente, com a ocorrência impensada, com a manifestação que se desprende do pensamento lógico-racional, ultrapassando seus próprios limites. Na tradição alemã, “*das Komische* em geral refere-se às ações, aos gestos ou às expressões corporais, como os eus se observam no teatro e nas ruas, enquanto o *Witz* diz respeito aos chistes e piadas” (ALBERTI, 2002, p. 20).

As revelações que ocorrem disforme à razão ou aos procedimentos lógicos se manifestam através de outra razão psíquica: o riso e o risível revelam a existência de um *Doppeltgänger* próprio da *physis* humana: às vezes se chora de tanto rir, às vezes se ri de tanto chorar devido ou a um nervosismo ou frente a situações embaraçosas.

Para Freud, contudo, esse riso tem razões psíquicas: é a expressão de um prazer original reencontrado, ao qual tivemos de renunciar quando a razão nos impôs o sentido. O riso continua assim vinculado a um ‘não-lugar’ do pensamento, mas a um ‘não-lugar’ passível de explicação no sistema teórico de Freud. Este é, afinal, seu objetivo: examinar as relações do chiste com o inconsciente (ALBERTI, 2002, p. 19).

Em *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten (O chiste e sua relação com o inconsciente, 1905)*, as brincadeiras com os costumes do povo judeu indicam o humor de Freud, já que o riso tem fundamentalmente dois objetos: o outro ou o próprio eu. Provocado pela ironia, o riso é uma afirmação de poder sobre o outro, considerado então de alguma forma inferiorizado. No humor, pelo contrário, o riso volta-se para o próprio eu, que brinca com seus costumes, crenças, pretensões ou manias. O humor provoca o riso em muitos chistes recolhidos por Freud, pois neles o fundador da psicanálise parece rir de si mesmo ao rir de seu povo, de sua relação com o dinheiro, de seus hábitos, da tradição de ajudar “familiarmente” os irmãos desvalidos.

Na obra *O riso e o risível na história do pensamento*, Verena Alberti menciona, além dos autores Thomas Hobbes (1588-1679), Immanuel Kant (1724-1804), Henri Bergson (1859-1941), dentre outros, menciona o artigo do filósofo e editor Joachim Ritter (1903-1974) inserido no *Historisches Wörterbuch der Philosophie (Dicionário histórico da filosofia, de 1940)*. Para ele, só é possível definir o riso em relação à

---

<sup>174</sup> Os jogos de palavras instigam uma espécie de prazer devido a não exigência do esforço intelectual necessário à interpretação e utilização séria do que há, efetivamente, por trás das palavras. É, portanto, a relação entre a *Wortvorstellung* (“ideia da palavra”) e a *Dingsvorstellung* (“ideia da coisa”). Esse jogo de palavras se relaciona ao *Witz*, que serve para a aquisição do prazer que se localiza no inconsciente. Para Freud, o objeto do riso em geral (*Witz, das Komische, der Humor* etc) opõe-se à esfera consciente da razão e da lógica.

matéria risível, “enquanto ligado ao cômico, que, por sua vez, é determinado pelo sentido de existência (*Daseinssinn*) daquele que ri” (ALBERTI, 2002, p. 11). N’*O duplo*, tratando-se da matéria risível e sua relação com o cômico, é mais visível verificar a sua observância que em *Siebenkäs*, visto que em Jean Paul o leitor deve atentar para as sutilezas dos neologismos e o fundo irônico satírico que elas implicam.

O riso e o cômico são literalmente indispensáveis para o conhecimento do mundo e para a apreensão da realidade plena. Sua positivação é clara: o *nada* ao qual o riso nos dá acesso encerra uma verdade infinita e profunda, em oposição ao mundo racional e finito da ordem estabelecida (ALBERTI, 2002, p. 12).

Ademais, é no breve estudo sobre o risível em Jean Paul, intitulado “A permanência do sujeito: o cômico na estética de Jean Paul”, que a autora Verena Alberti assevera que *das Lächerlichen* contrasta com o sério, visto que pressupõe a congruência entre *der Gedanke* (“o pensamento”) e *die Wirklichkeit* (“a realidade”). Com Jean Paul, o tema do risível se desloca para o domínio do *Verständnis* (“entendimento”). Portanto, como afirma Richter, o contraste com o sério não se estabelece mediante os objetos, mas mediante o sujeito do conhecimento ou, mais apropriadamente, mediante a sua percepção frente à matéria risível. Logo, o risível, ou cômico, não se encontra nesta matéria, mas no próprio sujeito que a representa a partir de sua intencionalidade. Em *Siebenkäs* e *O duplo* há situações ao longo da narrativa que o leitor, frente às circunstâncias de seus protagonistas, pode ou não considerar cômica as suas ações. Em Jean Paul, a conduta do advogado dos pobres diante do aparecimento do *Doppelgänger* Leibgeber, da permuta dos nomes e de sua falsa morte despertam mais a malícia irônica que a comicidade.

O mesmo desdém das burlescas farsas infantis da vida, a mesma hostilidade em relação aos mesquinhos, não obstante todo o cuidado com os pequenos, a mesma ira contra o infame egoísmo, a mesma risibilidade no belo manicômio que é a terra, a mesma surdez contra a voz das pessoas; porém, não contra a da honra; essas não foram nada mais que as primeiras similaridades que eles fizeram dela uma alma anexada à paróquia de dois corpos (RICHTER, 1963, I, p. 50).

Acerca da permuta, Jean Paul anuncia que seu “herói”, cujo nome é mais cômico que o de Leibgeber, chegou à Kuhschnappel com “seu familiarizado nome ladrão no interesse de seu nome leal” (RICHTER, 1963, I, p. 52). Portanto, que ele não pode fornecer outro em seus capítulos e prosseguir como Firmian Stanislaus Siebenkäs. Todavia, autor alemão não se priva de seu humor satírico quando ele expressa sobre o matrimônio, este “doce equívoco” da fugaz felicidade de uma ilusão.

– ah, vede como eles penduram, hoje, os pomos da discórdia e da beleza do matrimônio apenas ao lado do ensolarado amor, tão vermelho e tão tenro. Porém, ninguém observa os lados verde e ácido da maçã escondidos na sombra (RICHTER, 1963, I, p. 44).

Portanto, sobre o risível, no início do século XIX, Jean Paul publica uma de suas obras capitais: *Vorschule der Ästhetik*. Escrita em um curto período, entre outubro de 1803 e julho de 1804 e reeditada em 1812, a *Vorschule* compreende 15 capítulos, subdivididos em tópicos, os quais o escritor alemão os denomina “Programas”. Por exemplo:

VI. Programa – *Sobre o risível*: §26. Definições do risível; §27. Teoria do sublime; §28. Exame do risível; (...) VII. Programa – *Sobre a poesia humorística*: §31. Conceito de humor; §32. Totalidade humorística (...) VIII. Programa – *Sobre o humor épico, dramático e lírico*: § 36. Confusão de todos os gêneros; § 37. A ironia: a seriedade de sua aparência; § 38. A matéria irônica (...) IX. Programa – *Sobre o Witz*: § 42. Definições; § 43. *Witz*, sagacidade, profundidade; § 44. *Witz* não metafórico<sup>175</sup>.

Trata-se de uma teorização estética das formas artísticas no contexto poético-literário, ou seja, a *Vorschule* é uma teoria das formas de produção literária que reconhece no conceito de ironia o elemento fundamental do gênero literário moderno, em contraposição ao gênero clássico, cuja poesia Jean Paul a denomina de *plastischen Poesie* (poesia plástica). É por essa razão que o Romantismo é uma tentativa de resposta à querela entre os antigos e os modernos. Portanto, uma síntese entre as antíteses Antiguidade e modernidade, entre a serenidade e a sentimentalidade.

‘Clássico’ indica a poesia plástica, objetiva, ideal, quieta e serena dos gregos, enquanto ‘romântico’ se refere à poesia cristã, na qual o belo é expresso sem limitação, o ‘belo infinito’. Jean Paul, como diversos outros autores contemporâneos a ele, dedica muitas páginas ao tema da ironia e suas possíveis variações: o cômico, o humor e a argúcia (ou o dito espirituoso). A ironia (...) é para Jean Paul, por um lado, o que pode se opor à visão niilista do mundo, tornando-a verdadeira, e, por outro, aquilo que identifica o gênero literário moderno, romântico, em oposição ao clássico (STORACE, s/d, p. 8).

A plasticidade e a objetividade, juntamente com as ideias de belo, serenidade, graça, equilíbrio, fazem com que o artista compreenda as várias gradações do belo para

<sup>175</sup> „VI. Programm – *Über das Lächerliche*: § 26. Definitionen des Lächerlichen; § 27. Theorie des Erhabenen; § 28. Untersuchung des Lächerlichen (...); VII. Programm – *Über die humoristische Poesie*: § 31. Begriff des Humors; § 32. Humoristische Totalität (...); VIII. Programm – *Über den epischen, dramatischen und lyrischen Humor*: § 36. Verwechslung aller Gattungen; § 37. Die ironie, der Ernst ihre Scheins; § 38. Die ironische Stoff (...); IX. Programm – *Über den Witz*: § 42. Definitionen; § 43. *Witz*, Scharfsinn, Tiefsinn; § 44. Der unbildliche *Witz*“, e assim por diante. No *VI. Programm*, Jean Paul define o risível e explica a causa do *Vergnügen* (prazer), qual Kant, que ele suscita. Ele ainda antecipa que a verdadeira estética deve ser redigida pelo poeta e filósofo, visto que os filósofos ainda não apreenderam, definitivamente, a definição de risível; pois “a sensação do risível possui uma pluralidade inesgotável de formas” (ALBERTI, 2002, p. 166).

reproduzi-lo adequadamente. Na poesia romântica, o belo se expressa sem quaisquer restrições ou limitações através das categorias do risível, do humor e do *Witz*. Concomitantemente, a narrativa romântica é pictórica e musical, visto que está intimamente relacionada ao infinito. Além disso, as categorias que caracterizam o romântico e as suas origens são tão derivadas da religião cristã que a poesia romântica é denominada *Christliche Poesie*.

Jean Paul assevera no primeiro parágrafo do *VI. Programm* que o conceito de risível, esse *Proteu* que urdi conforme as suas artimanhas e metamorfoses, já é analisado pelos filósofos desde a Antiguidade, mas que nunca apreenderam a sua definição, *ausgenommen unwillkürlich* (“exceto involuntariamente”), pois esta mesma definição reveste de tantas formas quantas “não formas” ou deformidades conceituais, visto que se trata de *ein unerschöpflich Stoff* (“uma matéria inesgotável”), ou seja, a percepção acerca do risível reveste de uma pluralidade inesgotável de formas e sensações, o qual Jean Paul o metaforiza devido a sua *Anzahl der krummen Linien* (“quantidade de linhas sinuosas”). Mesmo Cícero e Quintiliano já consideram que o risível resiste a qualquer descrição. Para Richter, a definição de risível dos filósofos é, portanto, demasiado vaga, pois ela pode ser a resolução de uma expectativa do nada, ou seja, quando nada se espera, algo inusitado acontece. Ri-se quando a expectativa de um nada leva e encerra em alguma coisa. O risível, concomitantemente, consiste na resolução da expectativa de alguma coisa séria em uma coisa cômica.

Esses comentários refletem a crítica de Jean Paul às definições anteriores para elaborar a sua, ou seja, às de Aristóteles, de Kant, do historiador literário Karl Friedrich Flögel (1729-1788), que estuda teologia com Siegmund Jakob Baumgarten (1706-175) e filosofia com Christian Wolff (1679-1754), de Schiller, de Schelling, dentre outros. Por conseguinte, Jean Paul, para definir o risível, questiona qual seria o oposto dessa percepção sensível e afirma que o arqui-inimigo do risível não é senão o sublime.

Procura-se, de preferência, uma sensação, quando se interroga pelo seu contrário. Qual é o oposto da aparência do risível? Nem o trágico nem o sentimental o são, pois as palavras demonstram uma comédia tragicômica e chorosa. (...) Em resumo, o inimigo hereditário do sublime é o risível e o poema épico cômico, é uma antinomia e deve se chamar de epopeia cômica. Por conseguinte, o risível é o infinito pequeno; e em que consiste essa pequenez ideal? (RICHTER, 1996, *VI. Programm*, §26)<sup>176</sup>.

<sup>176</sup> No original: „Man holet eine Empfindung am besten aus, wenn man sie um ihre entgegengesetzte befragt. Welche ist nun der Gegenschein des Lächerlichen? Weder das Tragische, noch das Sentimentale ist es, wie schon die Wörter tragi-komisch und weinerliche Komödie beweisen. (...) Kurz der Erbfeind des Erhabenen ist das Lächerliche und komisches Heldengedicht ist ein Widerspruch und sollte heißen

O risível só é o infinitamente pequeno mediante sua posição opositora ao sublime, o infinitamente grande, que suscita a admiração. Porém, se o sublime ocasiona a admiração, que *Empfindung* (“percepção, sensação”) o risível suscita? Segundo Jean Paul, o infinitamente pequeno não se encontra na alçada da moralidade, pois o sentimento moral gera a estima de si e dos demais. É, portanto, no reino do entendimento e não entendimento que o risível deve ser observado. Todavia, para que o entendimento ocasione uma sensação, deve-se observar que ele seja contemplado sensivelmente em *eine Handlung* (“uma ação”) ou em uma condição, *ein Zustand* (“uma situação”). A sensação ocasionada pelo que se contempla sensivelmente só é despertada, risivelmente, se a matéria do risível, ou seja, aquilo que se contempla, é percebido enquanto representação. Por essa razão, atribui-se à ação contemplativa ao próprio julgamento do contemplador e à sua maneira de ver e perceber. A imaginação, portanto, torna-se a faculdade intermediadora entre os mundos interior e exterior conforme a apreensão pelos sentidos; “portanto, de modo que o cômico, qual o sublime, jamais reside no objeto, mas no sujeito” (RICHTER, 1996, VI. *Programm*, §28)<sup>177</sup>, ou seja, o risível não se encontra no objeto, mas na contemplação subjetiva.

Para o infinitamente grande, que desperta a admiração, deve-se, igualmente, opor a pequena aparência que a sensação contrária suscita. No reino moral não há nada pequeno; pois a moralidade interior orientada produz a própria e estranha atenção e sua falta de desprezo; e para que desperte, externamente, o amor e a falta de ódio. Para o desprezo, o risível é demasiado irrelevante e demasiado bom para o ódio (RICHTER, 1996, VI. *Programm*, §28)<sup>178</sup>.

Porém, o que é o sublime? Conforme a expressão do poeta e filósofo Friedrich von Schiller, mencionada por Jean Paul, o sublime deriva entre o quantitativo e o qualitativo, o externo e interno, ou seja, o que está além da pura compreensão, portanto, intuitivo e o que instiga as percepções sensíveis. Ele é a manifestação do infinito no particular, a comunicação do infinito por meio da imaginação e da percepção sensível. O sublime é um infinito que os sentidos e a imaginação almejam exprimir e

---

das komische Epos. Folglich ist das Lächerliche das unendliche Kleine; und worin besteht diese ideale Kleinheit?<sup>177</sup>“.

<sup>177</sup> No original: „(...) so daß also das Komische, wie das Erhabene, nie im Objekte wohnt, sondern im Subjekte“.

<sup>178</sup> No original: „Dem unendlich Großen, das die Bewunderung erweckt, muß ein ebenso Kleines entgegenstehen, das die entgegengesetzte Empfindung erregt. Im moralischen Reiche gibt es aber nichts Kleines; denn die nach innen gerichtete Moralität erzeugt eigen und fremde Achtung und ihr Mangel Verachtung, und die nach außen gerichtete weckt Liebe und ihr Mangel Haß; zur Verachtung ist das Lächerliche zu unwichtig und zum Hasse zu gut“.

compreender, enquanto a razão é capaz de criar. Ressalta-se, contudo, que o risível é a inversão do sublime.

O risível, portanto, faz parte da representação e o sublime da admiração. Ele que outrora fez parte do “infinitamente pequeno”, adquire uma nova definição. E como o melhor modo para perscrutar uma sensação é interrogar acerca do seu antagonismo, logo, uma espécie de desdobramento do sublime é, exatamente, o risível: “o risível é, para Jean Paul, a inversão do sublime” (ALT *apud* STORACE, s/d, p. 140, nota 100)<sup>179</sup>.

Situado do terreno do não entendimento e necessariamente contemplado pelo sujeito, ele se torna um ‘não entendimento infinito sensivelmente contemplado’ (*sinnlich angeschauten unendliches Unverstand*), ou, se for possível simplificar, uma ‘insensatez infinita contemplada pelos sentidos’ – porque *Unverstand* significa também insensatez, ou falta de juízo (ALBERTI, 2002, p. 169).

Ao lado do risível, a poesia cômica se distingue. Assim como o conceito de risível reveste tantas formas devido às diversas interpretações, o cômico também deve ser analisado a partir de uma definição da natureza do que é, efetivamente, cômico: oferecer diversão, embora ele seja o sentimento de uma imperfeição. O cômico e em particular a comédia é, portanto, a expressão da liberdade ideal infinita ou das faculdades infinitas de determinação e de livre arbítrio ao inverter a realidade. Para alguns escritores, o cômico seria a intuição da discórdia e da vitória entre a necessidade e a liberdade.

Contudo, a polêmica sobre a definição de determinada categoria é aceita quando ela se adequa às próprias características do que, realmente, é cômico e risível. As definições comuns do risível, afirma Jean Paul, incluem uma simples contradição real: o ser ou matéria risível ou sua ausência risível implica na simples aparência de liberdade. O homem pode se rebaixar, mesmo sendo um dos mais elevados e nobres, e atingir o absurdo e o disparate. Na comédia, ele pode se colocar acima da vida e de suas causas, transformando-as em baixeza suas ações e razões. “Daí, o risível cresce com o entendimento da pessoa risível” (RICHTER, 1996, *VI. Programm*, §28)<sup>180</sup>.

Para finalizar sua análise acerca do risível, Richter anuncia *die drei Bestandteile des Lächerlichen* (“os três componentes do risível”), ou seja, os três elementos considerados risíveis em relação à infinita percepção dos sentidos e ao intelecto: a) a contradição entre a ação e o hábito de ser risível com a correspondência conhecida pela

<sup>179</sup> No original: „Das Lächerliche ist für Jean Paul die Umkehrung des Erhabenen“.

<sup>180</sup> No original: „Daher wächst das Lächerliche mit dem Verstande der lächerlichen Person“.

percepção, denomina-se contraste objetivo, b) esta correspondência, Jean Paul a denomina contraste sensível e c) a contradição que se vincula à matéria risível proveniente da alma e da maneira de pensar, Jean Paul a denomina contraste subjetivo (cf. RICHTER, 1996, VI. *Programm*, §28).

Os três componentes determinam as espécies de comédia antiga, clássica e romântica. Por essa razão, distingue-se a sátira da comédia, não obstante o reino da sátira esbarrar no reino da comédia (RICHTER, 1996, VI. *Programm*, §29)<sup>181</sup>, da ironia e do humor. A sátira é uma composição em que suas expressões líricas denunciam uma indignação séria e moral contra o vício, cujo fim seria contrastar o amargor e o riso. O cômico, ao contrário, exerce seu jogo poético sobre a pequenez da falta de inteligência e sobre as pequenas coisas insensatas, tornando o espectador livre e sereno. A própria linguagem já coloca em contradição o sarcasmo, a zombaria, o riso zombeteiro, o escrito mordaz etc.

Em relação ao humor na poesia romântica, Jean Paul se questiona sob a relação entre o infinito e o finito, entre o mundo ideal e o objetivo, ou seja, entre *die subjektive und objektive Kontraste* (“os contrastes subjetivo e objetivo”) na comédia. Se a razão e a percepção do mundo objetivo são finitas, como apreender o infinito? Como o cômico poder se tornar romântico, já que ele consiste no contraste entre o finito e o infinito? Conforme, portanto, a resolução entre a finitude do sujeito e o mundo objetivo. Esse e o entendimento não reconhecem senão o finito. Porém, o próprio finito deve ser admitido em sua totalidade.

O humor, na poesia romântica, expressa a possibilidade de rir da finitude humana sem, contudo, romper com a unidade desta mesma realidade finita. O humor representa, segundo Jean Paul,

(o) instrumento capaz, a partir de um horizonte de referência estética, de mover o pensamento do homem do finito para o infinito - essa oposição por último, que, entre outras coisas, estabelece tradicionalmente as bases filosóficas e poéticas do movimento romântico, das quais Jean Paul herda uma visão dualista da realidade, entendida essencialmente como o fruto da divisão entre mundo antigo e mundo moderno (STORACE, s/d, p. 146ss).

Observa-se no capítulo IX de *Siebenkäs*, no subtítulo denominado *Kartoffelkriege mit Weibern – und mit Männern* (“Guerras de batata com mulheres – e com homens”), cujos temas são as crises do casal e as constantes discussões, a digressão do autor-narrador ao precisar que o advogado dos pobre, por meio da sátira, dissimula

<sup>181</sup> No original: „Das Reich der Satire stößet an das Reich des Komus“.

seu coração generoso com uma máscara grotesca e cômica. Trata-se de uma visão consciente de mundo, mas acima de tudo, de uma visão irônica de seu próprio mundo burguês.

A partir daí, o escritor alemão apresenta *die vier Bestandteile des Humors* (“os quatro componentes do humor”): a) sua universalidade; b) seu aniquilamento ou sua ideia infinita; c) sua subjetividade e d) sua sensibilidade, ou seja, a individualização cômica por meio dos nomes próprios, da paráfrase e da percepção. Acerca da universalidade ou *Totalität* do humor, Jean Paul considera que o humorista prefere salvaguardar a tolice ou *die einzelne Torheit* (“a insensatez individual”) e ir contra, e com severidade, a tolice ou insensatez humana, por extensão, a insensatez universal, e as associa aos seus protagonistas Leibgeber e Siebenkäs.

Não é senão nos puros derramamentos líricos, os quais o espírito contempla a si mesmo, que Leibgeber retrata seu humor universal, que jamais se refere e repreende o singular, como seu amigo Siebenkäs ousa muito mais, a quem eu, portanto, gostaria de atribuir mais capricho que humor (RICHTER, 1996, VII. Programm, §32)<sup>182</sup>.

O risível, sinteticamente, é o absurdo do entendimento ou a negação do entendimento. A representação ou expressão desse absurdo parte da apreensão das percepções sensíveis do indivíduo. Ri-se não do *real Unsinn* (“absurdo real”), ou do acontecimento propriamente dito, mas do *hypothetischer Unsinn* (“absurdo hipotético”) ou imaginário que incita, impele ou afeta aquele que observa o acontecimento propriamente dito. Ressalta-se a cena em que o Sr. Goliádkin “original” encontra seu usurpador no restaurante. Ao pagar, coloca a “moedinha” para a cobrança de um “pastelzinho”. Todavia, o valor a cobrar é sobre onze pasteis. “Eu palavra, parece que peguei apenas um pastel”, diz Goliádkin ao espantado vendedor.

Súbito, foi como se algo tivesse picado o senhor Golyádkin; ele levantou a vista e – num instante decifrou o enigma, compreendeu toda a bruxaria; num instante resolveram-se todas as complicações... à porta que dava para a sala contígua, quase bem às costa do caixa e de frente para o senhor Golyádkin, à porta que, aliás, até então nosso herói confundira com um espelho, estava um homem – estava ele, estava o próprio senhor Golyádkin, não o primeiro senhor Golyádkin, não o herói de nossa história, mas o outro senhor Golyádkin, o novo senhor Golyádkin (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 133s).

O risível não se encontra no objeto em si, mas na intencionalidade daquele que observa esse mesmo objeto. “De acordo com ele, nós rimos não de um absurdo real,

---

<sup>182</sup> No original: „In bloßen lyrischen Ergießungen, worin der Geist sich selber beschauet, malet Leibgeber seinen Welt-Humor, der nie das Einzelne meint und tadelt, was sein Freund Siebenkäs viel mehr tut, welchem ich daher mehr Laune als Humor zuschreiben möchte“.

mas de um absurdo hipotético que nós emprestamos a um indivíduo, nele pressupondo nossa maneira de ver” (BÜCHNER, DUMONT *in* RICHTER, 1862, II, p. 364).

Há, portanto, dois sentimentos: o espiritual e o risível. O prazer deste diz respeito ao que se sente quando “o entendimento” apreende, concomitantemente, duas relações opostas. No primeiro, o prazer do *geistig* (“espiritual”) diz respeito ao prazer que o entendimento tem em descobrir uma relação entre duas coisas distantes. Nessas perspectivas, em que o risível é deslocado para o domínio do *Verständnis* (“entendimento”), observa-se o compartilhamento com o *Witz*, tema para o próximo tópico e cujo objeto de investigação pertence à terminologia filosófica literária romântica.

#### 4.4. Do *Witz*

O que é, então, o *Witz*? Pelo menos uma força que não realiza sua própria descrição. Alguns dizem em comparação aos antigos, a saber, que ele seja uma capacidade em encontrar semelhanças distantes. Aqui nem ‘distante’ é determinado e nem ‘semelhança’ é verdadeiro, visto que a semelhança distante é traduzida de forma figurada por uma dessemelhança, ou seja, uma contradição.

Jean Paul Friedrich Richter (1763-1825)

Não obstante Jean Paul já relacionar o *Witz* com o risível, a ironia e todas as faculdades cômicas no *VI. Programm: Über das Lächerlich (Sobre o risível)*, é no *IX. Programm: Über den Witz (Sobre o Witz)* que o escritor alemão se ocupa de modo mais detalhado sobre sua possível definição, ou seja, ele se debruça sobre o *Witz* enquanto força (ou faculdade) que não descreve a si mesma conforme a afirmativa da tradição romântica que o apresenta como “a faculdade de encontrar semelhanças distantes”<sup>183</sup>. Argumenta Jean Paul que se a semelhança for distante, débil ou aparente, por conseguinte, a igualdade é somente parcial e esta, em si mesma, não pode admitir níveis de aparência ou debilidade. A igualdade tem como característica inata a própria proporcionalidade equivalente. Contudo, o *Witz* possui a perspicácia em instituir a igualdade na dessemelhança.

Por isso vem a palavra *Witz* como força para *wissen*, daí *witzigen*. Por isso ele (Schlegel) querer dizê-la outrora para todo o gênio. Daí chega a vários idiomas múltiplas denominações-do-eu como *Geist, esprit, spirit, ingenuosus*. Assim como o *Witz* – apenas com elevado esforço – compara a sagacidade para encontrar a diferença, e a profundidade para estabelecer a igualdade (RICHTER, 1996, *IX. Programm*, §43 [grifo meu])<sup>184</sup>.

Para Jean Paul há, além do *Wortspiel*, das correspondências com o verbo *wissen* (“saber”) e com as “várias denominações subjetivas”, dois gêneros de *Witz* que ele os denomina *witzig Zirkel* (círculo espirituoso/chistoso) e *logisch Zirkel* (círculo lógico). Estes círculos do *Witz* são utilizados pelos *neuern Identität-Philosophen* (“novos filósofos da identidade”) para algumas de suas composições (RICHTER, 1996, *VI.*

<sup>183</sup> No original: „Was ist nun Witz? Wenigstens keine Kraft, die ihre eigne Beschreibung zustande bringt“ (“O que é, então, o *Witz*? Pelo menos nenhuma força que realiza sua própria definição”) (RICHTER, 1996, *IX. Programm*, §42).

<sup>184</sup> No original: „daher kommt das Wort Witz, als die Kraft zu wissen, daher »witzigen«, daher bedeutete er sonst das ganze Genie; daher kommen in mehren Sprachen dessen Ich-Mitnamen Geist, esprit, spirit, ingeniosus. Allein ebensosehr als der Witz – nur mit höherer Anspannung – vergleicht der Scharfsinn, um die Unähnlichkeit zu finden, und der Tiefsinn, um Gleichheit zu setzen“.

*Programm*, §42). Trata-se de expressões em que há igualdades (ou proximidades) semânticas que apresentam sentidos diferentes descobertos pelo *Witz*, ou melhor, pelos *Scharfsinn* (“sagacidade, perspicácia, clarividência”) e *Tiefsinn* (“profundidade”) devido à rapidez de sua manifestação e à faculdade de comparação generalizada. “(A) sagacidade encontra a relação da dessemelhança. (...) a profundidade, não obstante, encontra todo o brilho da completa igualdade” (RICHTER, 1996, *IX. Programm*, §43)<sup>185</sup>. Diz ele ainda em relação a alguns autores: “a sagacidade de um Sêneca, Bayle, Lessing, Bako esmagam, visto que ela é rapidamente representada com todo o *Blitz* do *Witz*” (RICHTER, 1996, *IX. Programm*, §42)<sup>186</sup>. A sagacidade e a profundidade são, segundo Jean Paul, a segunda e a terceira potências do *Witz*.

Quando a antologia – diferenciando sujeito e objeto – diz: ungir o unguento; ou Lessing: condimentar o condimento: então há aqui o *Witz*, porém sem qualquer semelhança distante, e sim o idêntico se torna meramente diferente. Assim, é também o *Witz* francês repercutindo ordinariamente: ‘o prazer em receber um ou em oferecer um – a amiga de sua (amiga) etc’. Da mesma forma, não há distância nos jogos de palavras, por exemplo, ‘uma troca de carta com letras de câmbio’ (RICHTER, 1996, *IX. Programm*, §42 [grifo meu])<sup>187</sup>.

No seguinte fragmento da citação “(...) não há distância nos jogos de palavras, por exemplo, ‘uma troca de carta com letras de câmbio’”, há vários sentidos hermenêuticos para a expressão “*ein Brief-Wechsel mit Wechsel-Briefen*”. O substantivo *der Wechsel* significa “mudança, reviravolta, alternância”, mas também “troca, câmbio ou a própria letra de câmbio”.

Um dos *Witz* (enquanto jogo de palavras entre os termos *Non-mousseux* e *Moussiert*) contido em *Siebenkäs* se encontra no primeiro capítulo, no contexto denominado *Schüsseln-Quintette in zwei Gängen* (*Pratos-Quintette em dois percursos*) quando da chegada do *Doppeltgänger* na festa matrimonial. Os convidados à mesa, frente ao banquete, em que não se serviu apenas uma “entrada”, *sondern ein zweiter, ein Doppelgänger*, iniciam seus discursos e conversas de todos os tipos, principalmente em relação ao champanhe: “Portanto, certamente, *Non-mousseux* (não espumoso)?”,

<sup>185</sup> No original: „der Scharfsinn findet das Verhältnis der Unähnlichkeit. (...) der Tiefsinn findet trotz allem Scheine gänzliche Gleichheit“.

<sup>186</sup> No original: „Der Scharfsinn wie der eines Seneka, Bayle, Lessing, Bako schlägt, weil er kurz dargestellt wird, mit dem ganzen Blitze des Witzes“.

<sup>187</sup> No original: „Wenn die Anthologie – Ob-Subjekt differenzierend – sagt: die Salbe salben; oder Lessing: das Gewürz würzen: so steht hier Witz, aber ohne alle ferne Ähnlichkeiten, ja mehr bloß das Gleiche wird unähnlich gemacht. So ist auch z. B. der gewöhnliche französische rückwärtsschlagende Witz: ‚das Vergnügen, eines zu nehmen oder zu geben – die Freundin der seinigen etc.‘ Ebenso fehlet den Wortspielen die Ferne, z. B. ‚ein Brief-Wechsel mit Wechsel-Briefen“.

replicou Leibgeber interrogativamente. – O diretor escolar (...) respondeu (...): *Moussert es nicht* ‘(se ele não espuma), que seja, eu juro que quero bebê-lo sozinho’ – As garrafas apareceram” (RICHTER, 1963, I, p.62)<sup>188</sup>. A junção entre as potências do *Witz* (sagacidade e profundidade) corresponde à percepção de que *Moussiert* foi conjugado verbalmente para a concordância da terceira pessoa.

Portanto, toda a tradição romântica confronta o conceito de *Witz* que, segundo Schlegel, é definido como “a possibilidade de criar semelhanças entre os objetos, que são totalmente independentes, diferentes e diversos e, por isso, conectar a unidade com o que é mais múltiplo, mais diferente: é o espírito combinatório” (SCHLEGEL *apud* STORACE, s/d, p. 163s). O *Witz* se torna o vocábulo fundante para Jean Paul, cuja finalidade pressupõe a possibilidade de apreender o real não no conceito, mas na variedade de significados que este conceito proporciona. Relaciona-se, portanto, não com a coleta do conceito propriamente dito, mas com os diversos sentidos hermenêuticos que o *Witz* oferece ao intérprete. Em Jean Paul, o *Witz*, não obstante asseverá-lo como indescritível, compreende além da força de criar semelhanças ou da capacidade de colher semelhanças, compreende igualmente a faculdade de estabelecer e eleger comparações através da *Kürze* (“brevidade”) e da *Freiheit* (“liberdade”) do intelecto. Escreve D’Angelo:

Em sentido estrito, o *Witz* não é simplesmente a capacidade de colher vagamente semelhanças, mas a faculdade de instituir comparações entre grandezas, à primeira vista, incomensuráveis; como quando se realiza uma ordem das coisas físicas àquelas espirituais; (o *Witz*) colhe a relação entre as coisas, enquanto o cômico ou o risível se dirige, preferencialmente, às relações entre as pessoas. A marca exterior mais evidente no *Witz* é a brevidade, já que a analogia por ser eficaz deve saltar em um só traço adiante da intuição e, para isso, um exemplo típico do *Witz* é encarnado no jogo de palavra, nos quais a comparação é invocada, frequentemente, na pequeníssima diferença entre dois termos próximos. Porém, o *Witz*, esse ‘padre travestido que consegue se casar com cada casal’, pode agir, seja através de imagens e, então, opera na lei da fantasia, seja sem elas, deixando campo para o intelecto; daí resultam, nos diversos casos, diferentes tipos de figuras retóricas: a metáfora e a alegoria, por exemplo, são exemplos de *Witz* que passam pela imagem (STORACE, s/d, p. 164s [grifo meu]).

Os conceitos de liberdade e brevidade se inserem na perspectiva do *Witz*. A liberdade se desvincula de toda a regra e produz um juízo deliberado (*Geistes-Freiheit*, “liberdade de pensamento”). A “liberdade dá o *Witz* (assim com a igualdade), e o *Witz*

<sup>188</sup> No original: „Also gewiß Non-mousseux?’ versetzte fragweise Leibgeber. – Der Schulrat (...) antwortete (...): ‚Moussiert er nicht, nun gut, so schwör’ ich, daß ich ihn allein austrinken will‘ – Die Flaschen erschienen“.

dá a liberdade” (RICHTER, 1996, IX. Programm, §54)<sup>189</sup>. A “brevidade é o corpo e a alma do *Witz* (RICHTER, 1996, IX. Programm, §45)<sup>190</sup>.

Por brevidade compreende-se que no *Witz* não há necessidade de muitas palavras nem de uma argumentação lógica. O *Witz* diz o que tem a dizer sem demasiadas palavras, mas com “palavras poucas demais”. Essas espécies de laconismo e reducionismo são fundamentais para o *Witz*. A brevidade do *Witz* é, de acordo com Freud em *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*,

frequentemente o resultado de um processo particular que deixa um segundo vestígio na verbalização do chiste – a formação de um substituto. Pela utilização do procedimento de redução, que procura fazer esse peculiar processo de condensação, verificamos também que o chiste depende inteiramente de sua expressão verbal tal como estabelecida pelo processo de condensação (FREUD, 1969, p. 42).

Todavia, o que é o *Witz*?

No dicionário etimológico dos irmãos Grimm (1854-1861), encontram-se três verbetes para o vocábulo *Witz*. Enquanto interjeição, refere-se as seguintes explicações: “WITZ, interj., s, witsch; witz protinus, ocyus, celeriter; witz wie der blitz subito instar fulminis WACHTER gloss. 1920” (GRIMM, 1854-1861, Bd. 30, p. 861). O termo *witsch* (intraduzível) se relaciona com *wutsch*, *husch!* (*huschen*: deslizar, escorregar, mover rapidamente) para caracterizar um “movimento rápido, ágil e fulminante”. *Witz* no sentido de *protinus*, *ocyus*, *celeriter* corresponde à “imediatez, imediatamente, prontamente, celeridade, célere, rapidez, rapidamente”. Por essa razão, o *Witz* como *Blitz*, este “subito instar fulminis”. O substantivo masculino (*der*) *Witz* tem como sinônimo os seguintes termos: *Verstand* (“entendimento, inteligência, intelecto”), *Klugheit* (“inteligência, prudência, sabedoria, astúcia, esperteza”), *kluger Einfall* (“ideia, incidência, invasão bastante inteligente”), *Scherz* (“brincadeira, gracejo, piada”) (GRIMM, 1854-1861, Bd. 30, p. 861s). Observa-se a associação com o verbo *witzeln* (“gracejar, pilheriar”) e o adjetivo *witzig* (“espirituoso, chistoso, engraçado”).

Um dos momentos da utilização de *Scherz* em *Siebenkäs* consta no décimo segundo capítulo, denominado *das wichtigste Gespräch in diesem Werk (a conversa mais espirituosa/chistosa nesta obra)*, quando Leibgeber instiga Siebenkäs a “morrer”, permitindo-lhe desaparecer e, posteriormente, “ressuscitar” com sua verdadeira identidade: Hoseas Heinrich Leibgeber. O advogado dos pobres lhe diz. “Esta é a

<sup>189</sup> No original: „Freiheit gibt Witz (also Gleichheit mit), und Witz gibt Freiheit“.

<sup>190</sup> No original: „Kürze ist der Körper und die Seele des Witzes“.

primeira vez, querido Heinrich’, ele replicou, ‘que eu não compreendo uma palavra de tua piada’” (RICHTER, 1963, II, p. 672)<sup>191</sup>. E, para evitar qualquer tipo de comoção, o autor-narrador relata sobre a ironia sarcástica de Leibgeber: “Agora (...) começaram suas piadas sobre morrer” (RICHTER, 1963, II, p. 906s)<sup>192</sup>. De fato, “Leibgeber nunca podia em tais casos cessar plenamente com o *Witz*” (RICHTER, 1963, II, p. 910)<sup>193</sup>.

Posteriormente, quando o médico, a quem o assiste, recebe a notícia da falsa morte de Siebenkäs através das artimanhas e das contestações cáusticas de Leibgeber, diz-lhe. “‘Bem, ele também fez uma coisa para esse efeito, e uma longa, a hipocrática’, retrucou o médico, não sem *Witz*” (RICHTER, 1963, II, p. 872)<sup>194</sup>, ou seja, a utilização de expressões irrisórias com finalidades satíricas e sarcásticas.

As questões primaciais para o *Witz*, em *Siebenkäs*, são a permuta dos nomes, o matrimônio e a “morte”, basta observar o subtítulo da obra, *Ehstand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs (matrimônio, morte e núpcias do advogado dos pobres F. St. Siebenkäs)*. Na análise de Fleming, a questão concernente sobre quem se casou com quem é uma das *key jokes* (“piadas chaves”, *Scherz*) em *Siebenkäs*, visto que Siebenkäs se torna um outro “não Siebenkäs”, mas seu amigo Leibgeber e vice-versa. “Para sua boa, porém, simples esposa, não é a rendição da herança que é desastrosa, mas, acima de tudo, a dubiedade de seu presente nome; pois ela não sabe se é casada com um Siebenkäs ou um Leibgeber” (FLEMING, 2006, p. 126)<sup>195</sup>.

Na terceira referência ao verbete, os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm acrescentam diversas assertivas sobre o *Witz* em distintos autores: Goethe, Schiller e o próprio Jean Paul.

Em outra variante, na tentativa de fornecer uma definição satisfatória do humor enquanto *Fluid* (“fluido”) e *Wit* (“espírito, sagacidade”) e sua relação com o cômico, o chiste, o riso, o ridículo e a ironia, Louis François Cazamian (1877-1965) em *The Development of English Humor* (1950), segundo Robert Escarpit em *L’humor* (1972),

<sup>191</sup> No original: „Das ist das erstemal, lieber Heinrich’, versetzte er, ‚daß ich kein Wort von deinem Scherze verstehe“.

<sup>192</sup> No original: „Jetzo (...) fingen nun seine Scherze über das Sterben an“.

<sup>193</sup> No original: „– Er konnte in einem solchen Fall voll Witz nie aufhören“.

<sup>194</sup> No original: „Nu, er hat auch eins dazu gemacht, und ein langes, das hippokratische’, versetzte nicht ohne Witz der Arzt“.

<sup>195</sup> No original: „(...) am meisten über die Zweifelhaftigkeit ihres jetzigen – *Namens*, da sie nicht wisse, sei sie an einen Siebenkäs oder an einen Leibgeber verheiratet“ (“(...) a maior parte, sobre a dubiedade de seu atual – *Nome*, que ela não saberia se ela era casada com um Siebenkäs ou um Leibgeber”) (RICHTER, 1963, I, p. 176).

apresenta a sua genealogia. Ele é filho do *Esprit* (*Wit*) e de *Gaieté* (“alegria”); neto do *Bom Sens* (“bom senso”) e bisneto da *Vérité* (“verdade”). Em outra variante, ele é filho ou do *Esprit* (*Wit*) e de *Amour*, ou do *Esprit* e de *Rire* (“riso”).

O humor é, então, o mais jovem dessa ilustre família e, descendendo de pais com disposições tão diferentes, ele é de temperamento inconstante e diverso. Às vezes, vemo-lo fazer ares sérios e comportamento solenes, às vezes, fá-lo desenvolver e se vestir com extravagância, de sorte que ele, algumas vezes, parece sério como um juiz. Em outras vezes, comediante como um saltimbanco. Porém, ele tem muito de sua mãe e, seja qual for seu estado de alma, ele jamais deixa a companhia de fazer rir (ESCARPIT, 1972, p. 38).

Na análise de Jolles,

(o) *Witz* é um vocábulo derivado do alto alemão e, além de gracejo, piada, chiste, dito de espírito, tem ainda outro significado; mas em baixo alemão e holandês é *grap*, de etimologia incerta; em inglês temos o *joke*; em francês o *bon mot*, em italiano o *scherzo*. Contudo, o alemão possui termos específicos para designar as variedades de *Witz*, como *Kalauer*, proveniente do francês *calembourg* (trocadilho), *Zote*, provavelmente derivada do francês *sotie* (sátira); em inglês há o *pun*, em irlandês o *bull* e assim por diante. O chiste é, por conseguinte, a forma que melhor permite entender como, para uma dada disposição mental, uma forma se atualiza de modos diferentes, segundo os povos, as épocas e os estilos (JOLLES, 1976, 205s).

O *Witz*, enquanto correspondente de *wissen* (saber) e em associação ao substantivo *der Blitz* (“relâmpago, raio, *flash*”), torna-se o liame que une as camadas do conhecimento. O *Witz* (*wissen/Blitz*) é o *insight* freudiano? É a reflexão que ascende o senso comum e abarca a unidade? É a perspicácia intelectual que elucida, num átimo, alguma ideia outrora obscura? O *Witz* é a intuição intelectual livre e breve que supera o saber discursivo por ser um entendimento súbito que se manifesta num átimo à consciência, qual relâmpago quando ilumina subitamente a escuridão tempestiva, vale dizer, qual a instantaneidade de um raio. É, portanto, o saber que emerge subitamente, como um relâmpago, que ilumina a obscuridade do entendimento.

Em seu artigo “*Witz/Blitz*, fagulhas de luz na arte romântica segundo Walter Benjamin”, Elisa Ortigão articula os dois substantivos quando refere sobre a intraduzibilidade do termo. Ela comenta que em alguns fragmentos da *Athenäum*, *Lyceum* e *Ideen* dos Schlegel, o termo *Witz* ou *witzigen Einfall* (ideia, incidência chistosa) surge diversas vezes. A relação *Witz/Blitz* é, portanto, indissociável que “por um lado, deve permanecer a relação diacrônica entre *wissen* e *Witz*; e, ao mesmo tempo, deve manter o jogo performático entre *Witz* e *Blitz* como par sintagmático” (ORTIGÃO,

2015, p. 25s). Por conseguinte, a autora cita a concepção de Márcio Suzuki sobre o *Witz*. Concepção esta que remete à Freud: *Witz* enquanto chiste<sup>196</sup>.

(...) tal é a outra acepção de *Witz*: a palavra que designa a “engenhosidade”, a “espirituosidade” do homem, também pode ser igualmente bem usada como a expressão, a verbalização, o ato linguístico que revela esta capacidade. É assim que o *Witz* também pode ser entendido como chiste, gracejo, piada, ou seja, como aquilo que manifesta a ironia (SUZUKI apud ORTIGÃO, 2015, p. 26).

Ainda na trilha do artigo de Ortigão, mediante o dicionário *The American Heritage*, o significado de *Witz* “remete aos seguintes termos, que também surgem na definição alemã de *Witz*: inteligência, rapidez de pensamento, e habilidade para se encontrar relações invisíveis entre objetos distintos” (ORTIGÃO, 2015, p. 26).

Louis Philbert, em *De l'esprit, du comique, du rire* (1876), determina os vários significados de *Witz*: inteligência, qualidade da alma, genialidade, razão engenhosa, dito espirituoso.

Etimologicamente e em seu sentido mais amplo, o espírito quer dizer tudo aquilo que em nós não é nosso corpo; o espírito é o que há de mais imaterial e mais ativo; é a respiração, isto é, o ar no estado de movimento, *spiritus*, *anima*, *animus*, *anemos*; portanto, ele não compreende apenas inteligência, ele compreende ainda a sensibilidade a vontade; porém, ele se restringe, também, somente à inteligência” (PHILBERT, 1876, p. 14).

Em contrapartida, seguem as diferentes acepções para *l'Esprit*: “Há a ironia, o *persiflage*, a causticidade entre presente ou ausente; porém, há, também, o sarcasmo indignado e generoso, atacando o crime, a injustiça triunfante, a opressão” (PHILBERT, 1876, p. 36). Em relação ao cômico, *l'Esprit* é diferente, até mesmo contraditório. Ele tem a perspicácia sutil e penetrante, visto consistir em uma ideia, enquanto o cômico se distancia dessa fineza.

O cômico não é outra coisa senão um engano/lapso, uma enormidade, um erro grosseiro. Em relação ao espírito, há toda uma distância da fineza, da perspicácia sutil e penetrante, à parvoíce/bobagem/estupidez/insensatez, à cegueira. Esses são dois antípodas. Na arte, é a representação desses enganos que constitui o cômico e para fazer uma boa distribuição das palavras, talvez seja necessário aplicar o ridículo às extravagâncias dos homens, e reservar as da comédia às produções dos poetas cômicos. O cômico é propriamente o ridículo da imitação; é, ainda, se se deseja, o ridículo tão completo que é julgado digno das honras da cena; da mesma forma, chama-se trágico um evento terrível” (PHILBERT, 1876, p. 47).

Freud, na supracitada *Der Witz* (1905), descreve as suas características e relaciona-o às manifestações oníricas, à comicidade e à ironia. Para ele, os chistes são negligenciados pela atividade filosófica. Alguns escritores, dentre eles Jean Paul,

<sup>196</sup> Todorov utiliza *mot d'esprit* em lugar de *Witz* enquanto chiste (TODOROV, 2018, p. 436).

inclinam-se para o problema do *Witz*, porém, periféricamente, visto que a investigação sobre o termo se relaciona com o cômico e o risível e não com a sua própria estrutura, ou seja, com a estrutura que faz com que o *Witz* seja efetivamente denominado *Witz*. Portanto, o *Witz* sempre se liga ao cômico, ao humor e ao risível? Em Freud, o *Witz* (“chiste”), o cômico e o humor tem algo de libertador, algo como uma defesa do sujeito contra o trauma. Porém, o humor possui alguma grandeza e elevação,

que faltam às outras duas maneiras de obter prazer da atividade intelectual. Essa grandeza reside claramente no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego. O ego se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra, na verdade, que esses traumas para ele não passam de ocasiões para obter prazer. Esse último aspecto constitui um elemento inteiramente essencial do humor (FREUD, 1974, p. 190).

Para o filósofo alemão Theodor Lipps (1851-1914), segundo Freud, o *Witz* (“chiste”) é algo cômico a partir da subjetividade intencional de cada indivíduo – aqui remete a Jean Paul visto a liberdade de juízo e a brevidade. Consequentemente, é o sujeito quem o produz e recepiona-o conforme a sua própria atitude e intencionalidade. O efeito que algo lhe causa, que se denomina *Witz*, é qualquer recordação consciente do que se vivencia e considera-se como cômico.

Em todos os casos, o processo psicológico que o comentário chistoso nos provoca, e sobre o qual repousa o processo cômico, consiste na imediata transição dessa atribuição de sentido, dessa descoberta da verdade, dessa concessão de consequências, à consciência ou impressão de relativa nulidade (LIPPS *apud* FREUD, 1969, p. 24s).

O resultado do *Witz* (“chiste”) depende da reação de seus ouvintes, sendo ela idêntica ou não, conforme o propósito e a intenção de quem narra algo *witzig* (“espíritoso/chistoso”).

É fácil adivinhar a característica dos chistes de que depende a diferença na reação de seus ouvintes. Em um caso, o chiste é um fim em si mesmo, não servindo a um objeto particular; em outro caso, o chiste serve a um fim – torna-se *tendencioso*. Apenas os chistes que têm um propósito correm o risco de encontrar pessoas que não querem ouvi-lo (FREUD, 1969, p. 109).

Todavia, segundo Freud, o *Witz* (“chiste”) não pode ser tratado como uma “subespécie do cômico”, pois, “socialmente, o cômico se comporta diferentemente dos chistes” (FREUD, 1969, p. 207). O cômico pode se contentar com duas pessoas: quem narra e a quem corresponde o objeto da narrativa – não necessariamente este objeto é um sujeito. A terceira pessoa, aquela que recebe o que é narrado, portanto, o receptor, intensifica esse processo, mas não lhe acrescenta nada.

No chiste, esta terceira pessoa é indispensável para a completação do processo de produção de prazer; entretanto, a segunda pessoa pode estar ausente, exceto quando se trata de um chiste tendencioso, agressivo. Um chiste se faz, o cômico se constata – antes de tudo, nas pessoas; apenas por uma transferência subsequente, nas coisas, situações, etc. No que toca aos chistes, sabemos que as fontes do prazer, que há de ser fomentado, residem no próprio sujeito, e não em pessoas externas. Verificamos também que os chistes podem eventualmente reabrir fontes do cômico tornadas inacessíveis e que o cômico frequentemente serve como fachada ao chiste, substituindo o prazer preliminar que, de outro modo, seria produzido pela técnica conhecida (FREUD, 1969, p. 207).

Por conseguinte, partindo da análise de Freud sobre os *Witze* (“chistes”), existem técnicas para defini-los.

Os critérios e as características dos chistes apresentados por esses autores (Theodor Lipps, Theodor Vischer, Kuno Fischer, Jean Paul), e acima coligidos – a atividade, a relação com o conteúdo de nossos pensamentos, as características do juízo lúdico, a conjugação de coisas similares, as ideias contrastantes, o ‘sentido no *nonsense*’, a sucessão de desconcertos e esclarecimento, a revelação do que estava escondido, e a peculiar brevidade do chiste –, tudo isso, é verdade, parece-nos à primeira vista tão estritamente adequado e tão facilmente confirmável pelos exemplos, que não podemos correr qualquer risco de subestimar tais concepções (FREUD, 1969, p. 27 [grifo meu]).

Para Freud, a técnica do *Witz* (“chiste”) consiste: a) “no fato de que uma e mesma palavra – o nome – apareceu *usada de duas maneiras*, uma vez como um todo, e outra vez segmentada em sílabas separadas qual uma charada” (FREUD, 1969, p. 45). Exemplo: Rousseau e *Roux* (ruivo) e *Sot* (tolo): *Rouxsot*, b) na associação do termo, em si mesmo, e a unificação de vocábulos. Exemplo: *Eifersucht* (ciúme) com *Eifer sucht* (avidez procura) e *Leidenschaft* (paixão) com *Leiden shaftt* (causa dor), c) nos casos de duplo sentido. Exemplo: *Napoleon Buonaparte* e *buona parte*; *vol*, no sentido de voo e roubo; c.1) “nos casos de duplos sentidos de um nome e de uma *coisa* por ele denotada” (FREUD, 1969, p. 51). Exemplo: *Banko*: personagem amigo de Hamlet e “dinheiro bancário”; *Hof*: namoro e uma das praças de Viena – também uma cidade alemã –, e *Freiung*: casamento e uma das praças de Viena e c.2) nos casos de duplo sentido “procedendo dos significado literal e metafórico de uma palavra”.

Dentre os *Witze*, há o irônico. A técnica presente no *Witz* irônico é aquela que representa o contrário: representação do oposto. Quando se assevera um argumento, espera-se que se interprete, nas entrelinhas, o seu contrário. Exemplo: diz-se de um cidadão que afirma incisivamente que se banha anualmente, quer precise ou não. De fato, ao afirmar insistentemente o banho anual, ele confirma precisamente a sua imundície diária.

Portanto, o *Witz* se torna um “método de derivar prazer dos processos psíquicos” (FREUD, 1969, p. 163). Porém, somente alguns espíritos são capazes de proporcionar os *Witze*:

A elaboração do chiste não está ao dispor de todos e apenas alguns dispõem dela consideravelmente; estes últimos são distinguidos como tendo ‘espírito’ (*Witz*). O ‘espírito’ aparece nessa conexão como uma capacidade especial – mais que como uma das velhas ‘faculdades’ mentais; parece emergir inteiramente independente das outras, tais como a inteligência, a memória, etc. Devemos, portanto, presumir, nessas pessoas ‘espirituosas’, a presença de disposições especiais herdadas ou de determinantes psíquicos que permitem ou favorecem a elaboração do chiste (FREUD, 1969, p. 163).

Ambrose Bierce (1842-1914), no seu *Dicionário do diabo* (1911), apresenta chistosamente o conceito de chiste (*witticism*). “Observação contundente e esperta, normalmente citada, e em que dificilmente se presta atenção; aquilo que o filisteu gosta de chamar ‘piada’” (BIERCE, 2018, p. 58).

Para encerrar os apontamentos sobre o *Witz*, reporta-se ao breve registro de Walter Benjamin (1892-1940) em *Der Begriff der Kunstskritik in der Deutschen Romantik* (*O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*, 1917-19). Esta obra, sua tese de doutorado, não é somente uma reflexão filosófica sobre o *Frühromantik* e a concepção do eu fichteano, é, igualmente, uma crítica enquanto “crítica da obra de arte” que, em Schlegel, é a própria poesia e se, a partir desta crítica, os *Frühromantiker* perseguem “interesses sistemáticos em seus pensamentos” e por que razão estes pensamentos sistemáticos se encontram “enunciados em um discurso tão evidentemente obscuro, quando não mistificador” (BENJAMIN, 1999, p. 49). Para tanto, o conceito de reflexão, *Reflexionsmedium* (“medium-de-reflexão”) torna-se pressuposto fundamental para os *Frühromantiker*.

A reflexão é o tipo de pensamento mais frequente nos primeiros românticos; sustentar esta tese implica remeter a seus fragmentos. Imitação, maneira e estilo, três formas que se deixam de bom grado aplicar aos românticos, encontram-se cunhadas no conceito de reflexão (BENJAMIN, 1999, p. 29).

Eis, portanto, a importância do pensamento reflexivo do eu fichteano, ou seja, as “maneiras-de-ação infinitas do Eu, a saber, além da reflexão, ainda o pôr” (BENJAMIN, 1999, p. 332).

Todavia, é em “III. Sistema e conceito” que Benjamin atribui o *Witz* como uma terminologia mística devido à sua apreensão súbita e à capacidade combinatória (*Witz* enquanto *Blitz*: “relâmpago, aparição, *subito instar fulminis*”) do conceito e sistema. Diz ele.

Aqui está presente a pressuposição de um contexto medial contínuo, de um medium-de-reflexão dos conceitos. No *Witz* este medium conceitual aparece como no termo místico, com um relâmpago. (...) Se o *Witz* é caracterizado ora como 'sociabilidade lógica', ora como 'espírito [...] químico', como 'genialidade fragmentada', ou como 'faculdade profética' (...) tudo isto é dito do movimento dos conceitos em seu próprio medium, que opera no *Witz* e é indicado no termo místico (BENJAMIN, 1999, p. 56s).

#### 4.5. Da sátira

Este planeta parece-me um purgatório para espíritos divinais que foram assaltados por pensamentos pecaminosos. Sinto que nosso mundo tornou-se uma imensa Negação, e que tudo o que é nobre, belo e divino transformou-se em sátira.

Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski (1821-1881)

Críticos e teóricos literários, de um modo geral, que têm por objeto de investigação a sátira, além de divergirem quanto ao primeiro escritor a utilizá-la em suas composições, divergem concomitantemente quanto à sua definição única e unânime, visto à abrangência semântica de seu significado e à sua correspondência com a ironia, o paradoxo, o humor cáustico, mordaz, com o *Witz*, a paródia, a crítica aos vícios, as extravagâncias e imoralidades humanos, mas, acima de tudo, à sua correspondência com a responsabilidade social que o autor satírico deve ter diante da realidade com a qual ele deseja compor suas críticas. Nesses parâmetros, equivale ao *Lampoon*, ou seja, ao monólogo (verso ou prosa) ou diálogo cuja finalidade é criticar alguém ou alguma coisa.

No monólogo, o satirista ou aparece e se dirige pessoalmente ao leitor ou mediante uma máscara, mas sem se ocultar. “Ele declara sua visão de um problema, cita exemplos, critica os oponentes e empreende para impor seu ponto de vista para o público” (HIGHET, 1962, p. 13). O monólogo satírico pode ser tanto introvertido quanto extrovertido, pois ele cobre quase todos os temas o qual evoca o escárnio e provoca protestos.

Na Antiguidade, os gregos e os romanos utilizam o eu lírico para expressar suas ideias e, uma das variantes mais sutis do monólogo satírico é a expressão do satirista através da máscara. Esta máscara é a ironia, o que pode representar uma linguagem cruel e mordaz de qualquer tipo.

Atrás da máscara, sua face pode estar sombria de fúria ou se retorcendo de desprezo. Porém, a voz é calma, às vezes, sobriamente sincera, às vezes, levemente entretida. Os lábios de sua máscara e seus aspectos são persuasivos, quase reais, perfeitamente controlados. Alguns daqueles que escutam sua voz e veem os suaves lábios dos quais ela emite, são persuadidos de que ela é a declaração da verdade e que o orador acredita em todas as coisas que diz (HIGHET, 1962, p. 55).

A voz deste orador (o próprio autor ou porta-voz do autor, ou seja, o protagonista) pode ser uma grosseria exagerada ou uma falsidade absoluta. Porém, mesmo sabendo deste exagero e desta falsidade, o satirista a anuncia como uma verdade séria. Por essa razão, a perspectiva persuasiva. Os ouvintes a tomam como uma verdade

e creem nessa possível falácia. “Em outra variação, o próprio satirista é questionado ou criticado, e responde. Porém, a maioria da sátira é colocada na boca de seu crítico. Isso significa que a sátira é uma repreensão sustentada, a qual o satirista, aparentemente, tenta responder, mas sem sucesso” (HIGHET, 1962, p. 65).

A sátira, enquanto recurso literário para criticar alguns indivíduos ou o ambiente social, torna-se um *Doppeltgänger* mimético ao imitá-los troceira e sarcasticamente. Segundo Soethe, sátira

pode referir-se a qualquer obra que procure a punição ou ridicularização de um objeto através da troça e da crítica direta; ou então, a meros elementos de troça, crítica ou agressão, em obras de qualquer tipo. A partir desse último significado, ainda bastante amplo, é que a teoria da literatura atribui um sentido mais específico à sátira, qual seja o de representação estética e crítica daquilo que se considera errado (contrário à norma vigente). Isso implicaria, na obra, a intenção de atingir determinados objetivos sociais (SOETHE, Jan-Jun/1998, p. 9).

A agressão, o *Wortspiel* e o julgamento, elementos constitutivos da sátira, correlacionam-se. A aversão do satirista diante da sociedade ou de grupos sociais, de uma instituição ou organização, é externada através do ataque verbal direto ou indireto. O *Wortspiel* é frequentemente utilizado pelos satiristas para mascarar ou moderar a sua ira e indignação em relação ao objeto de sua sátira. Por essa razão, o julgamento de valor corresponder ao alvo satírico. Ressalta-se a aversão de Jean Paul ao asseverar sobre os concidadãos da “execrável” Hof: covil de maledicências, ganância e hipocrisia, em que é uma honra não ser compreendido por eles, mas que isso também é a maior da humilhação se, de fato, o for (cf. p. 30 desta Tese). Diz ele que “(...) a cólera moral da sátira tem que se dirigir contra os dois sacramentos do diabo, contra o dualismo moral, ou seja, contra o desamor e a desonra (RICHTER, 1996, VI. *Programm*, § 29)<sup>197</sup>.

Todavia, o próprio Jean Paul assevera ainda na *Vorschule* que “(até) mesmo a sátira se torna mais afiada mediante a suavidade que através da cólera, assim como o vinagre avinagra mais fortemente através dos talos de uvas passas, mas se transforma mediante o lúpulo amargo” (RICHTER, 1996, I. *Programm*, § 3)<sup>198</sup>.

Em Dostoiévski, as cenas cômico-trágicas tanto do senhor Goliádkin “Sênior” ao visitar o médico cirurgião Khrestian Ivanovitch Rutiénchpits quanto da dança com a filha do conselheiro Klara Olsúfiévna são as próprias representações satíricas das

<sup>197</sup> No original: „(...) der moralische Zorn der Satire sich gegen die beiden Sakramente des Teufels, gegen den moralischen Dualismus, nämlich gegen die Lieblosigkeit und gegen die Ehrlosigkeit zu kehren hat“.

<sup>198</sup> No original: „selber die Satire wird durch Milde schärfer als durch Zorn, so wie Essig durch süße Rosinenstiele stärker säuert, durch bitterm Hopfen aber umschlägt“.

versões igualmente satíricas de Niekrássov e Turguiéniev sobre o autor russo, denominado por eles de “cavaleiro da triste figura” quando do primeiro encontro com Bielínski e sua paixão pela esposa de Panáiev (cf. página 93 desta Tese).

Em Dostoiévski, a primeira concepção para a composição d’*Os demônios* – lembra-se que as suas primeiras obras estão permeadas de discursos paródicos e satíricos – é escrevê-la em forma de “romance-panfleto” em que se externa toda a sua cólera satírica contra os niilistas, os anti-eslavófilos e toda a sua antipatia em relação a alguns “colegas” escritores radicais em tom zombeteiro e derrisório.

A partir do assassinato real do estudante da Academia de Agricultura de Petróvski de Moscou e membro de um grupo de conspiradores radicais, Ivan Ivanov, liderado por Serguei Netcháiev, Dostoiévski apresenta sua crítica mordaz contra os integrantes desses ideais revolucionários radicais. Dois contemporâneos de Dostoiévski são caricaturados nos célebres retratos dos protagonistas: o perverso e ímpio Nikolai Vsiévolodovitch Stravóguin e o literato Karmázinov: respectivamente são o aristocrata, proprietário de terras, ativista e integrante do grupo de Mikhail Vassiliévitch Butachévski-Pietrachévski (1821-1866) Nikolai Alieksándrovitch Spechniéev (1821-1882) e o também aristocrata e escritor Ivan Sergueiévitch Turguiéniev.

Importante ressaltar igualmente um conto fantástico inacabado de 1865, Крокодил (*Krokodíl, O crocodilo*), publicado na revista *Época* dos irmãos Dostoiévski. Trata-se de uma crítica pungente de Fiódor Mikháilovitch, ridicularizando os ideais radicais de dois publicistas igualmente radicais: Nikolai Gravílovitch Tchernichévski (1828-1889) e Mikhail E. Saltikov-Chtchédrin (1826-1889) na década de 1860. O conto grotesco-satírico *O crocodilo* (lembra os contos de Gógol, principalmente *O nariz*) parte de um acontecimento real: a exposição de um crocodilo de propriedade de um alemão, na *Passagem*, em São Petersburgo, local de conferências e exibições, em visita à cidade. A partir daí Dostoiévski narra a (des)aventura do pretensioso burocrata Ivan Matviêievitch, cujos argumentos são progressistas e sua esposa fútil e dúbia em relação aos namoricos, que é engolido literal e acidentalmente pelo crocodilo<sup>199</sup>. No primeiro momento, assusta-se com tal infortúnio, mas percebe que o interior do animal é aconchegante e passa a tê-lo como seu capital e residência, visto que ele compartilha socialmente com o ovíparo e deve-se respeitar os princípios da economia e a lógica da

---

<sup>199</sup> O crítico e biógrafo Joseph Frank revela que é possível “suspeitar também que alguns traços da esposa se referiam à sra. Tchernichévskaja, cujo caráter volúvel era bem conhecido e contrastava fortemente com o austero marido” (FRANK, 2002, p. 493).

utilidade. “Dessa posição segura, cujo isolamento lhe permite concentrar-se em suas ideias, decide proclamar um novo conjunto de normas para a melhoria da humanidade no futuro” (FRANK, 2003, p. 199s). Logo, almeja se tornar o novo Charles Fourier (1772-1837).

O próprio crítico contemporâneo de Dostoiévski, Vissarion Bielínski, manifesta que tanto a sátira quanto a comédia, seja novela, conto ou romance, pressupõem a correção de um corrupto ou uma situação, visto que os compositores da sátira e da comédia abrem os olhos da sociedade para si mesma,

capacitando o despertar da consciência dela, cobrem o corrupto de desprezo e vergonha. Não é a toa que muitos entre nós não podem ouvir o nome de Gógol sem ódio e chamam *O inspetor geral* de composição imoral, que devia ser proibida (BIELÍNSKI *apud* GOMIDE, 2013, p. 120).

Jean Paul e Dostoiévski são, nessas perspectivas, satíricos. Por um lado, o escritor alemão examina irônica e irrisoriamente o ambiente burguês da cidade Hof e seus habitantes mediante os protagonistas da vila do Império Kuhschnappel. Através de Siebenkäs, seu porta-voz e seu *Doppeltgänger* narrativo, Jean Paul fá-lo compor a sua obra satírica, cujos temas centrais são a documentação do advogado dos pobres acerca da herança pecuniária, da vida matrimonial e do ensejo ao ideal poético. A primeira referência à *Auswahl aus des Teufels Papieren* em *Siebenkäs* encontra-se no capítulo terceiro sob o subtítulo *Flitterwochen Lenettens – Bücherbräuerei – der Schulrat Stiefel – Mr. Everard – Vor-Kirmes – die rote Kuh – Michaelis-Messe – the Beggars’ Opera – Versuchung des Teufels in der Wüste oder das Männchen von Ton – Herbstfreuden – neuer Irrgarten* (“Lua-de-mel de Lenette – Livros de cervejaria – O inspetor escolar Stiefel – Mr. Everard – Pré-quermesse – A vaca vermelha – Feira de São Michael – The Beggars’ Opera – Tentação do diabo no deserto ou o homenzinho da voz – Alegrias de outono – Novo labirinto”).

Os capítulos *X. Der ironische Anhang* (*O apêndice irônico*) e *XII. Witziger Anhang* (*XII. Apêndice mais espirituoso*) da *Auswahl* são bastante sugestivos e apropriados para mencionar brevemente este tópico 4.5. Trata-se de vários temas introduzidos em um só capítulo. O próprio Jean Paul declara em *Vorerinnerung der sämtlichen für die Leser Werke* (*Pré-recordação das obras completas para o leitor*) – também contida na *Auswahl* –, que não obstante o livro não conter senão *nichts als Scherze* (“nada além de piadas”), há também seções sérias para as transições e composições de suas futuras obras. No décimo segundo capítulo, por exemplo, o autor exprime sobre o bom escritor.

Um bom escritor sempre quer dizer mais do que *aquilo* que sabe, e buscará espremer mais de sua cabeça do que pode estar aí dentro; como em alguém que vomita, o esforço da natureza para dar alguma coisa bem *digerida*, embora ainda continue quando ele não tem mais nada lá dentro” (RICHTER, 1789, *XII. Witziger Anhang*)<sup>200</sup>.

E, posteriormente, acerca dos elementos exteriores que fazem os homens a levar uma vida triste.

Pessoas que levam uma vida deprimida e que, à cada alegria do destino primeiramente pode ter sido obtido com a luta amarga, estão, quando não rastejando, sempre encurvadas, tais quais os que habitam nas regiões montanhosas, sempre caminham com os dorsos arqueados (RICHTER, 1789, *XII. Witziger Anhang*)<sup>201</sup>.

Montandon, em seu artigo *O Imaginário do livro em Jean Paul*, revela a relação que Jean Paul enfatiza sobre a literatura e o estômago, visto que um dos grandes temas de suas primeiras sátiras é de salientar que uma das motivações mais essenciais dos autores reside no preenchimento do vácuo estomacal.

O estômago é o primeiro cérebro de um autor e as sátiras tais como, *Sobre a minha má alimentação* (1785) ou *A cervejaria de meus sucos estomacais* (1790), insistem sobre essa redução materialista da disenteria do escritor: Jean Paul redescobre as metáforas swiftianas para evocar a literatura como excremento (MONTANDON, 1984, p. 38).

Em contrapartida, Dostoiévski além de analisar a máquina de engrenagem da esfera burocrática dos funcionários públicos, avalia as conseqüências que este mesmo universo social repercute na constituição psíquica dos *tchinóvniki*. Conforme a assertiva da página 89 desta Tese, as figuras dos *tchinóvniki* se tornam emblemas literários de histórias satíricas, paródicas e burlescas, cuja tradição remete primeiramente a Gógol.

Portanto, como ilustração descritiva, apresenta-se um percurso histórico acerca do conceito e etimologia do termo. As tradições grega e romana consideram cinco autores como os principais representantes dessa forma literária: Menipo de Gádara (Jordânia, 310-255 a.C.), Bión de Boristenes (325-250 a.C.) através de suas diatribes (diálogos populares com fundo ético), Marcus Terentius Varro (Varrão, 116-27 a.C), discípulo confesso de Menipo, Gaius Lucilius (Lucílio, 180-102 a.C.), Quintus Horatius

---

<sup>200</sup> No original: „Ein guter Schriftsteller will allemal mehr sagen als er in der *That* weis, und wird mehr aus seinem Kopfe herauszupressen suchen, als darin sein mag; wie bei einem, der sich erbricht, die Anstrengung der Natur, etwas gut *Verdauetes* von sich zu geben, auch noch fortwähret, wenn er gar nichts mehr darinnen hat“ (Disponível em <https://www.projekt-gutenberg.org/jeanpaul/teufel/teufel.html>).

<sup>201</sup> No original: „Leute, die ein gedrücktes Leben führen und jede Freude dem Schicksale erst mit sauerem Kampfe abgewinnen mussten, sind, wenn nicht kriechend doch gebückt, wie solche die in bergigten Gegenden wohnen, immer mit gebognen Rücken gehen“ (Disponível em <https://www.projekt-gutenberg.org/jeanpaul/teufel/teufel.html>).

Flaccus (Horácio, 65-8 a.C.). Todavia, o helenista alemão Werner Jaeger (188-1961), em “A comédia de Aristófanes”, argumenta sobre as importâncias das sátiras do poeta e soldado Arquíloco (680-645 a.C.) devido à “elevada arte do ataque pessoal dirigido até mesmo às pessoas de mais alto posto na hierarquia do Estado” (JAEGER, 1995, p. 418) e do exemplar Aristófanes (447-385 a.C.), considerado o principal representante da comédia antiga.

Utilizando a parábase e o diálogo, Aristófanes compõe as suas troças contra os políticos, filósofos – principalmente Sócrates (469-399 a.C.) –, sofistas e os “homens de bem” que administravam a coisa pública. Contudo, a crítica aristofânica a Sócrates é devido ao seu reconhecimento sobre toda a trajetória prestigiosa e valorosa do filósofo ateniense. Próximo ao início d’*As nuvens*, o velho Estrepsíades, preocupado com as dívidas e o pagamento dos juros, e seu filho Fidípides, praticante de equitação, debocham “das almas sábias”.

Fidípides – Mas quem são eles?

Estrepsíades – Não sei ao certo seu nome. São pensadores meditabundos, gente de bem!

Fidípides – Ah! Já sei, uns coitados! Você está falando desses charlatães, pálidos e descalços, entre os quais o funesto Sócrates e Querefonte.

Estrepsíades – Eh! Silêncio! Não diga tolices! Mas se você se preocupa um pouco com o pão de seu pai, por favor, renuncie à equitação e torne-se um deles.

Fidípides – Não, por Dioniso, não poderia, nem que você me desse os faisões de Leógoras (ARISTÓFANES, 1996, p. 220).

A utilização da parábase na comédia de Aristófanes e, por extensão, na comédia grega, implica o momento em que o coro se converge para a audiência, dirige-se para o auditório e profere certos comentários irônicos ou satíricos sobre a obra.

Paulo Soethe, em seu artigo sobre a sátira, este “Proteus da literatura” que não se deixa definir ou descrever sistematicamente visto a sua capacidade de assumir diferentes formas quando questionado, apresenta suas inferências sobre o termo.

A palavra remete, em primeiro lugar, a um gênero histórico, definido já a partir da tradição clássica (com desdobramentos até a era moderna) — seja pela vertente lucílica (também denominada romana), seja pela vertente menipeia (ou luciânica). Em rápidas palavras, a sátira de tradição lucílica caracteriza-se pela utilização regular de hexâmetros e pela finalidade moralizadora dos textos; nela o riso é utilizado como meio de denúncia dos vícios da humanidade. Os romanos a consideravam uma invenção sua. Já a tradição menipeia, de origem grega, foi introduzida na literatura latina por Varrão. Ele se dizia continuador do grego Menipo, que figurava como personagem em seus textos. Nessa tradição, há nas obras uma miscelânea de diferentes metros, inclusive de prosa e verso em um mesmo texto. O riso é sua marca distintiva, sem assumir, no entanto, o caráter exclusivamente moralista da tradição romana (SOETHE, Jan-Jun/1998, p. 156).

O filósofo Menipo de Gádara é um dos mais famosos e mais influentes da escola cínica helenística. Outrora escravo de origem síria (ou fenícia), conquista sua liberdade e eventualmente o título de cidadão da nobreza tebana. Usurário que exige altos juros adquire enorme riqueza, o que motiva uma conspiração que o espolia de todos os bens. Consequentemente, enforca-se (cf. REALE, 1994, p. 44). Ele é considerado aparentemente como o primeiro escritor de sátiras não dramático em que predominam os espíritos derrisório e burlesco, as mesclas entre o sério e o lépido. Atribui-se a ele a *Venda de Diógenes* e *Mundo subterrâneo*<sup>202</sup>. Afirma Reale que as composições de Menipo “tornar-se-ão verdadeiros modelos literários (Luciano inspirar-se-á neles); a própria sátira latina de Lucílio e Horácio inspirar-se-á nas características fundantes dos escritos cínicos, os quais, justamente *ridendo castigants mores*” (REALE, 1994, p. 45). O historiador e crítico literário Gilbert Highet (1906-1978), em *The anatomy of satire* (1962), discorre sobre ele.

Ele é chamado de σπουδογέλοιος, ‘o piadista sobre as coisas sérias’ por excelência; [...]. Ele é, também, famoso por inventar um novo padrão para a sátira: prosa mezclada com fragmentos de versos – um padrão o qual pode ser semítico na origem, ao invés de grego. (...) Sua linguagem era tão rica em vulgarismos, arcaísmos, neologismos e imagens arrojadas e seus interlúdios métricos tão habilidosos e tão variados (HIGHET, 1962, p. 36s)<sup>203</sup>.

Na visão de Bakhtin, a sátira menipeia se converte em um dos principais recursos para a noção de carnavalização na literatura, pois a) o cômico se insere nela, b) é um gênero livre de quaisquer exigências formais e c) em sua essência, a fantasia, a ironia e a combinação do fantástico com o simbolismo se mesclam com o diálogo filosófico. Esclarece ele.

A particularidade mais importante do gênero da *menipeia* consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar *situações extraordinárias* para provocar e experimentar uma ideia filosófica. (...) A mais descomedida fantasia da aventura e a ideia filosófica estão aqui em unidade artística orgânica e indissolúvel (BAKHTIN, 1997, p. 114).

O diálogo filosófico se caracteriza mediante dois procedimentos cruciais: a síncrize e a anácrize. Pelo primeiro, compreende-se a confrontação dos dicotômicos pontos de vista acerca de determinado tema ou objeto. Por anácrize, compreende-se “os

<sup>202</sup> Νέκυια (*Nékyia*): “sacrifício para a evocação dos mortos” (ISIDRO PEREIRA, 1969, p. 386).

<sup>203</sup> Σπουδογέλοιος (*Spoudogéloios*), junção dos advérbios σπουδαίως (*spoudaiôs*: cuidadosamente, com seriedade) e γελοίος (*geloiôs*: risível, engraçado, ridículo) ou γελοίως (*geloiôs*: de maneira ridícula, risível) (ISIDRO PEREIRA, 1969, p. 112 e 526).

métodos pelos quais se provocaram as palavras do interlocutor levando-o a externar sua opinião e externa-la inteiramente” (BAKHTIN, 1997, p. 110)<sup>204</sup>. Socraticamente, relaciona-se ao processo dialético maiêutico em que se faz a partir de dois momentos: da função irônica do não saber à aquisição da parturição das ideias.

A combinação orgânica do diálogo filosófico, do elevado simbolismo, do fantástico da aventura e do naturalismo de submundo constitui uma extraordinária particularidade *menipeia*, que se mantém em todas as etapas posteriores da evolução da linha dialógica da prosa romanesca de Dostoiévski (BAKHTIN, 1997, p. 115).

Bakhtin afirma que elementos na sátira *menipeia* e essa noção de carnavalização se encontram em todas as primeiras obras de Dostoiévski, ou seja, até 1849, sobretudo sob a influência das tradições do gênero de Gogol e Hoffmann (cf. BAKHTIN, 1997, p. 265). Em Goliádkin, sua desintegridade e sua imperfeição são facilitadas através de seu dialogismo interior impregnado de desdobramento de personalidade face a si mesmo. Todavia, não obstante a ironia e a sátira serem manifestações de expressões de desacordo, discordância ou descontentamento de um discurso ou da própria realidade, ambas servem de carnavalização, cujas intenções, conforme Aguirrezábal, em *Sátira contra ironía o la sinceridade de la ficción literária: una dialéctica romántica* (2002), “é destruir processos retóricos, desvelar falsidades, indagar sobre a rigidez literária. Unidas ou, em ocasiões, associadas à paródia, compõem a base dos chamados contra gêneros devido à sua faculdade de duvidar da verdade das obras e desvelar o convencionalismo” (AGUIRREZÁBAL, 2002, p. 281).

Na sátira *menipeia* surgem, ainda, a modalidade específica do fantástico (Rabelais e Swift são os representantes fundamentais) e as experimentações moral e psicológica, isto é, representações de diversos e inusitados estados psicológicos “normais e anormais” do homem.

A sátira *menipeia*, ao longo dos tempos, também é recurso literário utilizado por escritores e filósofos romanos, medievais e modernos.

A ‘sátira *menipeia*’ exerceu uma influência muito grande na literatura cristã antiga (do período antigo) e na literatura bizantina (e através desta, na escrita russa antiga). Em diferentes variantes e sob diversas denominações de gênero, ela continuou a desenvolver-se também nas épocas posteriores: na Idade Média, nas épocas do Renascimento e da Reforma e na Idade Moderna. Em essência, sua evolução continua até hoje (BAKHTIN, 1997, p. 113).

<sup>204</sup> O substantivo ἀνάκρισις (*anákrisis*) é réplica, objeção, investigação, instrução judicial, crítica (ISIDRO PEREIRA, 1969, p. 40).

Conforme Highet, remonta-se ao grego Bión, discípulo de Krátes (365-285 a.C), este discípulo de Diógenes (413-323 a.C.), filho de um escravo e uma meretriz que, assim como Menipo, outrora escravo de um orador que ao morrer deixou-lhe os bens, o diálogo satírico denominado diatribe. O substantivo feminino διατριβή (*diatribé*) significa “ocupação, trabalho, passatempo, permanência, residência etc” (ISIDRO PEREIRA, 1969, p. 139) e relaciona-se com o verbo διατρίβω (*diatribô*: arrancar, consumir, destruir, perder etc) (ISIDRO PEREIRA, 1969, p. 139). Portanto, a diatribe equivale ao discurso mordaz, cuja amargura e hostilidade estão presentes, utilizados como passatempo para empreender suas críticas e “destruir” padrões e regras convencionais. A diatribe se torna uma das técnicas da sátira para denunciar situações dolorosas ou absurdas ou pessoas ou grupos ímprobos, maus, iníquos ou condutas imorais. A παρρησία (*parresía*, “liberdade de falar, franqueza absoluta, confiança”) (ISIDRO PEREIRA, 1969, p. 441), torna-se a característica primacial para a “melhor sátira”.

Portanto, o gênero literário satírico tem a sua designação clássica relacionada aos filósofos Menipo e Bión. Todavia, a denominação específica e determinante da sátira propriamente dita, é introduzida pelo escritor e erudito romano Marcus Terentius Varro que denomina sua sátira de *saturæ menippea*. No entanto, o próprio Gilbert Highet aponta o poeta Gaius Lucilius como o descobridor, inventor e o verdadeiro explorador da sátira.

Segundo Highet, o vocábulo *saturæ* vem da palavra latina *satura* e pode ter relação ao vocabulário alimentício: uma salada denominada *satura*: “um prato pleno de primeiros frutos misturados oferecidos aos deuses era chamado *lanx satura*” (HIGHET, 1962, p. 231). *Satura* significa principalmente *full* (completo, amplo, repleto) e, posteriormente, passa a significar *a mixture full of different things* (“uma miscelânea repleta de coisas diferentes”) (HIGHET, 1962, p. 231). Portanto, seguindo as assertivas de Highet, “para sua derivação original e sua primeira concepção, uma sátira deve ser variada, deve ser suficientemente grande para preencher o prato e ser grosseira e cordial” (HIGHET, 1962, p. 231). Por fim, o nome não se relaciona, em nada, com os sátiros gregos, parte criatura humana parte animal: σάτυρα<sup>205</sup>.

Segundo Jolles,

---

<sup>205</sup> Σάτυρος (*Sátiros*): espécie de macaco (ISIDRO PEREIRA, 1969, p. 513).

(a) sátira é uma zombaria dirigida a um objeto que se repreende ou se reprova e que nos é estranho. Recusamo-nos a ter algo em comum com o objeto dessa reprovação; opomo-nos a ele rudemente, por conseguinte, desfazemo-lo sem simpatia nem compaixão. A ironia, por sua vez, troça do que repreende, mas sem opor-se-lhe, manifestando antes simpatia, compreensão e espírito de participação. Por isso é que ela se caracteriza pelo sentido de solidariedade. O trocista tem em comum o objeto de sua troça o fato de ser afetado por aquilo de que zomba; ele próprio o conhece, mas reconhecendo a sua insuficiência, e mostra-o a quem não parece conhecê-lo. É essa a razão por que a solidariedade tem aqui significado mais profundo. Sente-se, na ironia, um pouco da intimidade e da familiaridade entre o superior e o inferior. É justamente nessa solidariedade que reside o imenso valor pedagógico da ironia. A sátira destrói, a ironia ensina (JOLLES, 1976, p. 211).

Entende-se por zombaria o dito que desfaz o repreensível a partir de sua insuficiência ou por sua natureza insuficiente. O zombador zomba satírica ou ironicamente. Ressalta-se que o verbo *witzeln über* (“troçar de, gracejar sobre”) tem relação direta com a zombaria. A paródia é certa forma de zombaria a partir da imitação. “Elas repetem aquilo de que zombam, mas sublinhando, pelo cômico, o que continha os germes de um desenlace; repetem-no de uma maneira que o desfaz como um todo” (JOLLES, 1976, p. 214). O *Doppeltgänger* de Siebenkäs é um zombador. Quando Leibgeber aparece na cerimônia de casamento, o narrador os relaciona caracteristicamente. Eles estavam vestidos identicamente. “Bem, nem sequer a mera dessemelhança de seus pólos antagônicos (visto que Siebenkäs perdoa, Leibgeber, preferencialmente, castiga; aquele era mais uma sátira horaciana e esse mais uma modinha aristofanesca com uma têmpera poética ou não poética) decidiu sobre o vestir” (RICHTER, 1963, I, p. 50)<sup>206</sup>.

Não obstante a crítica literária deixar à margem a investigação sobre a sátira no *Frühromantik* (ou no Romantismo de um modo geral), um contemporâneo de Jean Paul reflete sobre a linguagem satírica em *Über naive und sentimentalische Poesie (Poesia ingênua e sentimental, 1795)*, especificamente no tópico *Satirische Dichtung (Poesia satírica)*. Esta obra, um dos últimos escritos filosóficos de Friedrich Schiller, é uma reflexão sobre a arte e a cultura de seu tempo, em que se discorre sobre as composições poéticas antiga e moderna, ou seja, as composições clássicas e objetivas dos antigos e românticas e subjetivas dos modernos.

Conforme Schiller, no início da obra, a experiência de uma espécie de amor e respeito, em certo momento da vida, pela Natureza, devido à sua espontaneidade, a

---

<sup>206</sup> No original: „Ja nicht einmal die bloße Unähnlichkeit ihrer ungleichnamigen Pole (denn Siebenkäs verzieht, Leibgeber bestrafte lieber, jener war mehr eine horazische Satire, dieser mehr ein aristophanischer Gassenhauer mit unpoetischen und poetischen Härten) entschied ihr Anziehen“.

“subsistência das coisas por si e humana, a existência segundo as leis próprias e imutáveis” (SCHILLER, 1991, p. 43) e pela natureza humana são consagrados pelo próprio fato de ser *natureza*.

Esta espécie de interesse pela natureza, no entanto, só ocorre sob duas condições. Em primeiro lugar, é de todo necessário que o objeto que o inspira seja *natureza* ou ao menos assim considerado por nós; em segundo lugar, que seja (no significado mais amplo da palavra) ingênuo, isto é, que natureza esteja em contraste com a arte e a envergonhe. Só quando esta condição se junta a primeira e não antes, é que a natureza vem a ser ingênuo (SCHILLER, 1991, p. 43).

O conceito de ingênuo interessa ao poeta moderno em contemplar a natureza, mas é o conceito de sentimental que define a arte poética moderna. Explica Soethe sobre a oposição entre os poetas ingênuo e sentimental.

Em síntese, o primeiro é identificado com os poetas da Antiguidade, permanece integrado à natureza e não está contaminado pela razão reflexiva; possui, portanto, uma maneira natural ou instintiva de criar. Já o poeta sentimental caracteriza-se por um processo criativo eminentemente reflexivo e, portanto, moderno; tem percepção de sua alteridade em relação à natureza. Segundo Márcio Suzuki, o poeta sentimental sabe-se não mais ingênuo e puro como a criança. Mas intui, a partir do exemplo de ‘perfeição finita’ que a criança constitui, ‘algo ainda mais sublime: a plenitude infinita a que o homem moral deve aspirar’. Por isso, nas palavras do próprio Schiller, ele “sempre tem de lidar com duas representações e sensações conflitantes, com a realidade enquanto limite e com sua Idéia enquanto infinito, e o sentimento misto que desperta sempre testemunhará essa dupla fonte.” (SCHILLER, 1991, p. 64) Uma das formas de expressão desse poeta sentimental é justamente a forma *satírica* (SOETHE, Jan-Jun/1998, p. 11).

Seguem algumas reflexões de Schiller sobre o poeta satírico. Este deve

evitar posições extremas e encontrar o equilíbrio entre a apresentação de contradições morais – que tocam muito fundo o coração e podem por isso comprometer a liberdade dos sentimentos – e a apresentação de contradições racionais – que interessam pouco ao coração, e que podem portanto afastar o poeta de sua ligação necessária com a natureza e o ideal (SOETHE, Jan-Jun/1998, p. 11).

Espera-se que a seguinte definição ilustre e esclareça de algum modo o escopo deste tópico. Reconhece-se que é difícil definir a sátira, assim como o humor e o *Witz*. Todavia, a agudeza, a perspicácia e a sagacidade engenhosa são essência da sátira. Esta é uma forma literária em que o satirista utiliza de recursos linguísticos e filosóficos cuja finalidade é criticar violenta, agressiva ou sutilmente a realidade social e as condutas imorais dos indivíduos.

Recorda-se que no terceiro capítulo de *Siebenkäs*, Jean Paul narra a lua-de-mel e a vida conjugal de Siebenkäs e Lenette, juntamente com seus infortúnios e a obediência filial da esposa em *die Flitterwochen Lenettens*. Diz Carlyle sobre a esposa: “Lenette é

de uma natureza íntegra; porém, comum e limitada. Assídua, até mesmo excessiva, em varredura e lavagem: de coração verdadeiro, religioso à sua maneira, embora cheio de descontentamento, suspeitas e caprichos obstinados” (CARLYLE, 1870, p. 203b).

É nesse ambiente familiar que Siebenkäs decide, para aliviar as misérias domésticas, compor *ein Opus*.

Não conheço maior tumulto intelectual – dificilmente doce – em um jovem, como quando ele sobe e desce na sala e toma a ousada decisão de pegar um livro de documentos conceituais e fazer um manuscrito com isso – (...) Siebenkäs, uma vez que tinha decidido escrever uma *Antologia dos papéis do diabo*, devia sair de casa e caminhar pela vila três vezes para sacudir as circulantes ideias móveis através das pernas cansadas outra vez mais apertadas nas circulações certas. Ele retornava cansado de sua queimadura interior, verificando se havia papel branco suficiente para manuscritos e correu em direção à bordadeira de toucas e a beijou tão rápido que ela mal conseguia puxar o alfinete dos lábios – o último espinho nessas rosas. Sob o beijo, ela ficou estrabicamente para baixo, calmamente o alfinete em uma fita em uma asa da touca. ‘Alegra-te então’, diz ele, ‘dance comigo – eu escrevo, amanhã, um *Opus*, um livro’ (RICHTER, 1963, I, p. 130)<sup>207</sup>.

Vale lembrar que aproximadamente no mês de junho de 1797, um ano após a primeira publicação de *Siebenkäs*, a saúde de Jean Paul se abala devido aos ininterruptos trabalhos de composição e escrita. Para se abster e recuperar de um estado de espírito hipocondríaco, ele escapa para as estações de água em Eger, Saxônia. Porém, na mesma época, a saúde da mãe caminha, gradualmente, para o declínio devido à longa existência opressora e mísera. E, com o “coração sangrando”, juntamente com o remorso por sua ausência, Richter retorna à Hof.

A sátira, portanto, corresponde à descrição de uma situação corruptiva, dolorosa ou absurda, de uma pessoa tola, corrupta ou má, ou um grupo, tão vividamente quanto possível. Seus recursos são o paradoxo, a crítica, paródia, ironia, violência, exagero, vivacidade etc. Conforme Highet, “(o) escritor satírico acredita que a maioria das pessoas é obtusa, insensível, talvez anestesiada pelo hábito, pela obtusidade e pela resignação. Ele deseja fazê-los ver a verdade – ao menos aquela parte da verdade em que eles, habitualmente, ignoram” (HIGHET, 1962, p. 18s).

---

<sup>207</sup> No original: “Ich kenne keinen größern geistigen Tumult – kaum einen süßern – in einem jungen Menschen, als wenn er in der Stube auf- und abgeht und den kühnen Entschluß fasset, ein Buch Konzeptpapier zu nehmen und ein Manuskript daraus zu machen – (...) Siebenkäs mußte, da er eine Auswahl aus des Teufels Papieren zu schreiben beschlossen, zum Hause hinaus und dreimal um den Marktflecken laufen, um die rollenden beweglichen Ideen durch müde Beine wieder fester in die rechten Fugen einzuschütteln. Er kam, müde vom innern Verglühen, zurück – sah nach, ob genug weißes Papier zu Manuskripten da sei – und lief auf seine ruhige Haubensteckerin zu und küßte sie so schnell, daß sie kaum die Stecknadel aus den Lippen – den letzten Dorn an diesen Rosen – ziehen konnte. Unter dem Kusse befestigte sie, hinunterschielend, ganz ruhig mit der Nadel ein Band an einem Haubenflügel. ‘Freu dich doch’, sagt er, ‘tanze mit mir herum – ich schreibe morgen ein *Opus*, ein Buch’”.

#### 4.6. Da paródia

Dostoiévski sempre mostrara gosto e talento para a sátira e a paródia; mesmo em seu primeiro romance, o sentimental e humanitário *Pobre gente*, encontramos paródias dos gêneros literários predominantes na época.

Joseph Frank (1918-2013)

Diz Aristóteles que Hegêmon de Thaso é o primeiro a escrever paródias (ARISTÓTELES, 1973, 1448a 9-16, p. 444). Os verbetes gregos sugerem várias interpretações que se concatenam. Os substantivos femininos Παρωδία (*Parodía*) e Πάροδος (*Párodos*: canto do coro ao entrar em cena) se associam ao advérbio Παρά (*Pará*) que, dependendo do caso (genitivo, dativo ou acusativo) significam “cerca de, junto a, de parte de, em casa de, entre, ao longo de, durante, contra, fora de, além de, em comparação de, por uma diferença de” e aos também substantivos Ὀδή (*Odí* [*Ode*]: canto, ação de cantar) Ὀδός (*Odós*: cantor; associa à *aedos*, cantores, poetas ambulantes) (ISIDRO PEREIRA, 1969, p. 440s, 427 e 639 respectivamente). Portanto, a paródia é um “canto” em que o “cantor” apresenta uma diferença em comparação ao texto, obra ou trama original. É, de fato, uma transfiguração da ode originária.

Sob a ótica do humor, a paródia, uma das formas da sátira, é a *mimesis* de quaisquer comportamentos, fatos, protagonistas, discursos etc., cuja finalidade é proporcionar “diversão” ou, conforme a narrativa, deboche ou escárnio, visto a agressividade em tom de *Scherz*. “A paródia é aquele procedimento segundo o qual imita, acolhe, mas distorce os elementos de outra obra para produzir humor e às vezes também criticar o que nela é valorizado” (NETO *in* PETRÔNIO, 2016, p. 8). Seja ela um monólogo ou qualquer narrativa, a paródia deve ser considerada caricaturesca, pois imita-se características existentes naquele em que se parodia ao atentar para as percepções de incongruência moral ou situacional sobre os mesmos. Hutcheon afirma que para Quintiliano, “a paródia deve ser considerada pejorativa em intenção e ridicularizadora no seu ethos ou resposta pretendida” (HUTCHEON, 1989, p. 70).

Na Antiguidade, Aristófanes, como mencionado, exalta sua sátira política n’*As nuvens*, mas o poeta cômico igualmente parodia, com a sutileza do sarcasmo, a elegância dos discursos sofistas, conferencistas itinerantes, cuja finalidade é relativizar os argumentos apresentando-os como fracos. Segue o diálogo entre pai e filho n’*As nuvens*.

Estrepsíades – Vá, eu imploro! Você, a mais querida das criaturas, vá aprender!

Fidípides – E que irei aprender para seu bem?

Estrepsíades – Dizem que no meio deles os raciocínios são dois: o forte, seja ele qual for, e o fraco. Eles afirmam que o segundo raciocínio, isto é, o fraco, discursando, vence nas curvas mais injustas... Ora, se você me aprender esse raciocínio injusto, do dinheiro que agora estou devendo por sua culpa, dessas dívidas eu não pagaria nem um óbolo a ninguém...

Fidípides – Não poderia obedecer-lhe. Pois não suportaria olhar para os Cavaleiros, com as minhas cores raspadas... (no caso, irônica e em tom de escárnio, os “Cavaleiros” são Sócrates e seus discípulos) (ARISTÓFANES, 1996, p. 221 [grifo meu]).

De fato, o casuísmo relativista dos sofistas é princípio para definir o justo e o injusto, o bom ou o mau, o útil e o inútil etc., mediante a análise da situação concreta, de sua ocorrência efetiva e de sua apreciação imediata. Protágoras de Abdera (481-411 a. C.), ao afirmar que “o homem é a medida de todas as coisas”, demonstra o critério para entender a relativização de todas as coisas, pois é o juízo do indivíduo que promove o relativismo: a cada argumento existe um outro raciocínio que o contrapõe. O homem é o proclamador ou a norma do juízo de todos os fatos da vida. Assim, poderia negar o critério absoluto e legítimo da verdade (cf. REALE, 1993, p. 200-209).

Portanto, ao longo d’*As nuvens*, Aristófanes ridiculariza-os, parodiando seus discursos capciosos. Ademais, quando Estrepsíades encontra com Sócrates, “o sacerdote de tolices sutilíssimas” (ARISTÓFANES, 1996, p. 237), para “aprender a falar”, o filósofo ateniense conclama as *Nuvens*, estas augustíssimas divindades, para mostrar-lhe suas elevadas magistraturas. Em seguida, o *Párodos* das *Nuvens* com as partes líricas (estrofe e antístrofe). Os trovões troam.

(Estrofe) Nuvens inesgotáveis, levantemo-nos, visíveis em nossa natureza orvalhada e brilhante! Longe do pai, o ribombante Oceano, vamos aos cimos nas altas montanhas, encabelados de árvores. (...) Eia, dissipemos a chuvosa névoa de nossa forma imortal e, com um olho que de longe vê, contemplemos a Terra (ARISTÓFANES, 1996, p. 232).

Estrepsíades, questionado por Sócrates sobre os estrondos do trovão, com tremelico diz em tom de deboche: “Sim, eu vos venero, ó augustíssimas, tanto que desejo responder com peidos aos vossos trovões. (...) Por Zeus, Sócrates, eu lhe peço diga-me quem são essas que proferiram esse canto venerável? Serão por acaso alguma assombração?” (ARISTÓFANES, 1996, 232s).

Segundo Hight, o parodista – aqui ele associa à máscara do satirista e o nomina

—

pega uma obra de literatura existente, a qual foi criada com um propósito sério, ou uma forma literária na qual alguns livros e poemas reputáveis foram escritos. Ele, então, faz a obra, ou a forma, parecerem ridículas, insuflando-

as com ideias incongruentes, ou exagerando seus projetos estéticos; ou ele faz as ideias parecerem disparatadas colocando-as em uma forma inapropriada; ou ambos (HIGHET, 1962, p. 13).

Todavia, a paródia não é uma simples imitação.

Se a cópia diverte seus ouvintes e leitores e os satisfaz com a exatidão de sua imitação, mas os deixam bem inabaláveis em sua admiração pelo original, não sentindo desdém por ele e não observando fraqueza que eles não tinham visto antes; então não é paródia e não é satírica. Porém, se ela fere o original (embora ligeiramente), salientando as falhas, revelando afetações ocultas, enfatizando fraquezas e diminuindo forças; então, é paródia satírica (HIGHET, 1962, p. 68).

Portanto, a paródia é uma das principais formas assumidas pela sátira, devido também ao uso da ironia. Pode-se defini-la como um “contracanto” entre textos, ou uma “comparação e diferença” ao longo do texto, um contraste comparativo intertextual, visto que a narrativa parodiada é “encarada” como uma narrativa própria e real. Ela é uma imitação sutil e perspicaz que, através da distorção, da incongruência e do exagero, convoca tanto o entretenimento e a diversão, quanto o escárnio, o risível, a zombaria e, às vezes, o desprezo e o desdém. Hutcheon vê a paródia como “uma repetição com distância crítica” (HUTCHEON, 1989, p. 17), como uma relação dialógica “formal ou estrutural entre dois textos” (HUTCHEON, 1989, p. 34). A paródia se torna um desdobramento textual, pois além dela espelhar auto reflexivamente a obra original, a imitação desta sugere o louvor e o labor do parodista em compor seu trabalho. Logo, ele se converge no *Doppeltgänger* do autor original.

Hutcheon a define da seguinte maneira.

(a) paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença (Deleuze 1968); é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de ‘transcontextualização’ e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial (HUTCHEON, 1989, p. 54).

Ainda nos excertos da autora mencionada, ela cita o *Oxford English Dictionary* para a definição de paródia.

Uma composição em prosa ou em verso em que os estilos característicos do pensamento e fraseado de um autor, ou classe de autores, são imitados de maneira a torná-los ridículos, em especial aplicando-os a temas caricatamente impróprios; imitação de uma obra tomando, mais ou menos como modelo o original, mas alterado de maneira a produzir um efeito ridículo (*in* HUTCHEON, 1989, p. 48).

Jean Paul e Dostoiévski são parodista, nesses sentidos. Em *Siebenkäs*, na vila do Império Kuhschnappel (paródia da execrável Hof), a trigésima segunda cidade no banco das trinta e umas vilas da Suábia, a estupidez, a mesquinharia, o tédio e os interesses

reinam entre seus muros e da qual é cercada. Siebenkäs, de sua própria janela, não observa senão a continuidade e permanência dessas inépcias. Com sua constituição aristocrática, Jean Paul parodia os habitantes de Hof, principalmente o ganancioso e falso devoto Heimlicher von Blaise e o velho sedutor inoportuno Rosa von Meyern. O próprio Siebenkäs faz figura de *pseudo* aristocrata entre os artesãos, barbeiros, bêbados e demais figurantes perseguidos pela miséria. Em sua “Introdução”, diz Jalabert sobre o cenário de *Siebenkäs* e seus habitantes.

Jean Paul se resguarda de idealizar esse universo humilde, acessível na empedernida (zombeteira) esposa do barbeiro às tentações passageiras do pecado. Finalmente, bem abaixo da escala social, as pessoas mendigas se encontram em Kuhschnappel, os dias da quermesse para distribuir seus males com uma complacência divertida. Imagem de uma ordem injusta e cruel, um lugar de suplício, que tantos infanticídios banharam com seus sangues inocentes, erige nos portões de cada vila (JALABERT in RICHTER, 1963, I, p. 24).

Nos seus projetos de escritor, a relação com a estrepitosa esposa ocupada com os serviços domésticos, Siebenkäs não recorre senão à viagem à Baireuth ao encontro de Leibgeber e à paródia da falsa morte após a relação com Natalie, mulher ideal e idealizada. Seria Natalie uma paródia de Natalie, a mulher ideal em *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*?<sup>208</sup>.

Além disso, as imagens da morte constituem um verossímil contraponto a não realização da vida real e sentimental de Siebenkäs. Verifica-se o acontecimento do dia 15 de novembro de 1790, em que Jean Paul vê a si mesmo e sofre um profundo abalo existencial e espiritual devido à visão de sua própria morte. Esta, aos olhos de Jean Paul, é o caminho para a realização eterna, a imortalidade da alma.

É no cemitério que Siebenkäs, após a farsa de sua morte, tenta se conciliar com Natalie. No capítulo IX, no contexto entre *der Dezemberspaziergang* (“O passeio de dezembro”) e *die schmerzhafteste Abendmusik* (“A dolorosa música noturna”), após os atritos domésticos com seu humor satírico – diz o autor-narrador que “[u]m humorista mais ativo é somente um improvisador satírico”) (RICHTER, 1963, II, p. 506)<sup>209</sup> –, Siebenkäs se senta à janela, ao crepúsculo, vê passar o funeral de uma criança, que lhe envolve de todos os sentimentos obscuros. Todavia, é no capítulo XX que se estende o nível da representação da paródia da morte. Jean Paul intitula-o da seguinte maneira:

<sup>208</sup> Como mencionado na página 34 desta Tese, entre 1795-1798, aparece a *Vida do divertido professorzinho Maria Wutz em Auenthal: uma espécie de idílio*, em que Jean Paul elabora uma paródia de *Wilhelm Meister Lehrjahre*, obra considerada a referência universal do *Bildungsroman*.

<sup>209</sup> No original: „Ein handelnder Humorist ist bloss ein satirischer Improvisatore“.

*Der Schagfluss – der Obersanitättrat – der Landschreiber – das Testament – der Rittersprung – der Frühprediger Reuel – der zweite Schagfluss* (“A apoplexia – O conselheiro de saúde – O escrivão do país – O testamento – O salto do cavaleiro – O primeiro capelão Reuel – A segunda apoplexia”) (RICHTER, 1963, II, p. 840). Por fim, atenta-se igualmente para a “Primeira peça de flores”, ou seja, *Discurso do Cristo morto do alto do edifício do mundo, que nenhum Deus existe* (cf. anexo 2 desta Tese). Trata-se da angústia cristã em relação à morte de Cristo, a crença na imortalidade da alma e a inexistência divina. Expressa Jean Paul em nota.

Se, uma vez, meu coração estivesse tão infeliz e extinguido, que em todo o seu sentimento afirmasse que a existência de Deus estivesse destruída; então, eu me comoveria com este ensaio e – ele me curaria e, a mim, devolveria os meus sentimentos (RICHTER, 1963, I, p. 448)<sup>210</sup>.

Dostoiévski parodia ao mesmo tempo em que louva Gógol alguns de seus protagonistas. Evidencia-se que o senhor Goliádkin tem os trejeitos e as mesmas características que o assessor de colegiatura Platon Kuzmítch Kovaliów, d’*O nariz*, e o *tchinóvnik* Aksiénti Ivanovitch Popríchin de *Diário de um louco* que sofrem de “mania de perseguição” dos supostos inimigos. Tanto o assessor Kovaliów quanto o funcionário da repartição Goliádkin almejam ascender socialmente. O primeiro se autodenomina *major* e objetiva se tornar vice-governador. Goliádkin quer ascender socialmente junto ao seu chefe da repartição Andriéi Filíppovitch, pai de Klara Olsúfiévna. O próprio Makár Diévuchkin, o também miserável funcionário público de *Pobre gente*, é o desdobramento de Akaki Akakiévitch, de *O capote*. São, portanto, todos eles *Doppeltgänger*.

Gógol – inspirado em E. T. A. Hoffmann, cujo humor visionário em seus escritos é tema fundante no gênero literário fantástico –, por meio de um narrador, expõe a história extraordinária do órgão saliente do assessor de colegiatura caucasiano Kovaliów, que se desprende de seu dono e age independentemente, adquirindo autonomia e *status*. Sem seu saliente *objeto*, o nariz, busca-o, frenética e ininterruptamente, e obriga-o a se reagrupar no rosto, junto aos demais órgãos, visto que ele é seu dono.

Narrador relata que na manhã do dia 25 de março, São Petersburgo seria palco de um fato extraordinariamente estranho: o barbeiro cínico e beberrão Ivan

<sup>210</sup> No original: „Wenn einmal mein Herz so unglücklich und ausgestorben wäre, dass in ihm alle Gefühle, die das Dasein Gottes bejahen, zerstört wären; so wurd’ ich mit diesem meinem Aufsatz erschüttern und – er wurde mich heilen und mir meine Gefühle wiedergeben“.

Iákovlevitch, cujo nome de família inexistente, morador da Avenida Vosnesiênski, levanta-se para desjejuar junto à esposa quando, ao cortar seu pão em duas metades, observa um objeto duro e esbranquiçado. Assustado, percebe que este não é senão o nariz de seu cliente, de quem faz a barba às quartas e aos domingos.

Espantado com esse inusitado acontecimento e, principalmente, com as imprecações da esposa, que o chama de beberrão, ladrão, desastrado, patife, canalha, mulherego, Ivan decide se livrar rapidamente desse infortúnio matinal...

Kovalióv, ao perceber a inexistência de seu nariz, persuade-se de que a culpada de tudo isso é a inimiga de seus infortúnios, a senhora Aleksandra Grigoriévna Podtótchin, esposa do oficial do Estado-Maior, que deseja casá-lo com a filha. Porém, com sua recusa, a esposa do oficial almeja vingar. A ideia fixa de que Goliádkin tem de seus inimigos é a mesma de Kovalióv e, lamentando, este se expressa.

Meu Deus! Meu Deus! Por que toda essa desgraça? (...) mas desapareceu assim, sem mais nem menos, desapareceu de graça, a troco de nada! Mas não, não pode ser, (...). É inacreditável que o nariz tenha desaparecido; é completamente inacreditável. Isto, provavelmente, ou se passa em sonho, ou é simples alucinação; pode ser que, por engano, em vez de beber água, eu tenha bebido a vodca que costumo passar após a barba. O besta do Ivan não pegou e com certeza a peguei (GÓGOL, 2004, p. 202).

Um primeiro paralelismo paródico que se observa nas duas obras se dá logo no início do texto de Dostoiévski, ou seja, ao acordar por volta das oito da manhã, o senhor Goliádkin abre a boca, espreguiça-se e abre os olhos.

Durante dois minutos continuou deitado sem fazer um movimento, como alguém que não sabe bem se ainda dorme ou se já está acordado, se já está rodeado do mundo real ou se continua a sonhar. Em breve, porém, o senhor Goliádkin sentiu claramente que lhe voltavam as impressões habituais. (...) Porém, minutos depois, saltou da cama. Tinha sem dúvida apanhado o fio que ligava os sonhos incoerentes que sonhara. Mal saiu da cama e pegou num pequeno espelho redondo que estava em cima da cômoda. Refletido no espelho, o seu rosto ensonado, de olhos semicerrados, um tanto gasto, era daqueles que passam despercebidos. Todavia, o senhor Goliádkin estava indubitavelmente muito satisfeito com a imagem que o espelho lhe oferecia. ‘Seria bem desagradável – disse baixinho para si próprio – seria bem desagradável, se hoje qualquer coisa corresse mal, se me aparecesse, por exemplo, um furúnculo ou qualquer outra coisa aborrecida. Felizmente, por enquanto tudo está correndo bem, muito bem até...’ (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 287).

E em Gógol.

O assessor de colegiatura Kovalióv acordou bastante cedo e fez brr... com os lábios, coisa que sempre fazia ao despertar, embora ele mesmo não soubesse explicar por qual motivo. Kovalióv espreguiçou-se e ordenou que lhe trouxessem um pequeno espelho que estava sobre a mesa. Só queria dar uma olhada na espinhazinha que tinha aparecido em seu nariz na noite anterior; mas, para sua imensa surpresa, viu que em vez de nariz havia uma superfície

completamente lisa. Assustado, Kovaliów pediu água e esfregou os olhos com uma toalha: de fato, o nariz não estava lá. Começou a palpar com a mão para se certificar de que não estava dormindo: não, não estava. O assessor de colegiatura Kovaliów pulou da cama e estremeceu: nada de nariz!... (GÓGOL, 2004, p. 191).

Contudo, antes do encontro com seu nariz, após perceber a inexistência de seu órgão olfativo, Kovaliów ordena imediatamente suas roupas para ir “voando direto para a chefatura de polícia”. Porém, “para sua desgraça, não aparecia na rua nenhum cocheiro, e ele teve de ir a pé, envolto em sua capa, cobrindo o rosto com um lenço, fingindo que estava sangrando” (GÓGOL, 2004, p. 193). Nesse ínterim, verifica se realmente seu nariz não se encontra em seu devido lugar. Não seria uma alucinação? Entra numa confeitaria. Não há ninguém e diante do espelho nota somente aquela superfície plana: “Argh, que horror! (...) Se houvesse ao menos alguma coisa no lugar do nariz. Mas não há nada, nada, nada” (GÓGOL, 2004, p. 18).

Nestas breves cenas, há elementos paródicos entre Dostoiévski e Gógol. Observa-se, igualmente, como o diálogo tem uma grande importância no universo dostoiévskiano, pois, ele se torna um dos fundamentos para a criação do texto escrito.

Conforme exposto na Introdução desta Tese (p. 16), Dostoiévski, entre os anos 1846-1848, elabora as suas peças paródicas, uma delas *O senhor Prokhártchin* e, pós Sibéria, *O sonho do titio* e a novela paródica satírica social *Село Степанчиково и его обитатели* (*Sieló Stiepántchikogo i egó obitátieli*, *A aldeia Stiepántchikov e seus habitantes*, 1859). O primeiro conto é a descrição fisiológica do avarento. O segundo é uma descrição paródica da obra de Balzac. Já *A Aldeia Stiepántchikov* é uma crítica satírica em que os protagonistas são parodiados pelo autor russo. Aí convivem personagens mesquinhos, frágeis, humanitários, humilhados, interesseiros, hipócritas etc, cujas ambições são atingidas conforme os meios mais apropriados utilmente, principalmente do malévolo, bufão e ocioso “mentor” Fomá Fomitch Opískin, sujeito de “estatura baixa, cabelo louro grisalho, nariz aquilino, rosto coberto de pequenas rugas. Tinha uma verruga grande no queixo” (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 93). Diz o narrador acerca da influência quase mística de Fomá Fomitch nada vida dos Krakhótkin e dos Rostaniov.

Fomá Fomitch apareceu na casa do general Krakhótkin como um simples agregado, em busca de nada mais nada menos que um pedaço de pão. De onde ele surgiu – está envolto nas trevas do mistério. (...) Justamente a partir daquele dia começou toda essa incompreensível, desumana e despótica influência de Fomá Fomitch sobre meu tio (DOSTOIÉVSKI, 201, p. 12s).

Posteriormente, Dostoiévski parodia a si mesmo. A distinção que o homem do subsolo, a partir de seu (*hiper*) solilóquio, elabora sobre os homens simples e diretos e os homens de consciência, sugere os mesmos argumentos do senhor Goliádkin acerca dos homens de ação e os de falação. Logo, o homem de consciência difere do homem de ação. Vale lembrar que na condição de funcionários públicos, ambos têm o mesmo chefe de repartição, Anton Antônovitch Sietótchkin. O soliloquista do subterrâneo é ainda uma paródia do protagonista da personagem de Tchernichévski em *O que fazer?*. Tzvetan Todorov, n' *Os gêneros do discurso*, faz referência à associação paródica de Dostoiévski.

Lopoukhov, no romance de Tchernychevski, tem por costume jamais ceder a passagem, exceto para mulheres e velhos; quando uma personagem grosseira também não dá a vez, Lopoukhov, homem de grande força física, simplesmente o joga na vala. Outra personagem, Kirsanov, encontra uma prostituta e, por seu amor, retira-a de sua condição (ele é estudante de Medicina, assim como o pretendente de Lisa) (TODOROV, 2018, p. 220).

Afirma-se que Siebenkäs e o senhor Goliádkin são, respectivamente, criações paródicas de seus próprios autores, visto que a vida, a conduta e as percepções do advogado dos pobres e do funcionário público se aproximam dos aspectos da vida privada tanto de Jean Paul quanto de Dostoiévski.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mediante a assertiva do título, “*Doppelgänger/Doppeltgänger: topoi* em *Siebenkäs* (1796), de Jean Paul Friedrich Richter e *O duplo* (1846), de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski”, infere-se que os conceitos românicos *Doppelgänger* (em relação tanto à própria etimologia quanto ao “segundo prato” após a entrada ou uma segunda refeição no casamento de Siebenkäs e Lenette) e *Doppeltgänger* (“Assim se chamam as pessoas que veem a si mesmas”) correspondem e são considerados *koinoi topoi* para a análise das obras em questão e das condutas dos protagonistas. Os substantivos *das Doppel* e *das Doppelte com Gang, Gänger*, juntamente com двойник (*dvoinik*) e двойной (*dvóinoi*: “duplo, dobrado, duplicado”), representam a imitação de todas as condutas e ações das personagens principais, com suas respectivas distinções: Leibgeber é real, Goliádkin Segundo, não obstante o “original” vê-lo, é fruto imaginário. Ressalta-se o fragmento de Dostoiévski acerca dos dois Goliádkins. “O amigo noturno não era senão ele mesmo – o próprio senhor Golyádkin, outro senhor Golyádkin, mas absolutamente igual a ele –, era, em suma, aquilo que se chama o seu duplo, em todos os sentidos” (DOSTOIÉVSKI, 1956, p. 257, cf. p. 98 desta Tese).

Esta Tese se concentra contextualmente no período entre o final do século XVIII até a década de 1840, ou seja, no período em que se balizam o *Frühromantik* e o *Spätromantik*, entre o Primeiro romantismo alemão e o tardio. Atenta-se, sobretudo, que o *Spätromantik* difere do *Frühromantik* sob os pontos de vista teórico e literário, não obstante as referências folclóricas e culturais estarem presentes. Acerca disso, assevera Dieguez:

O romantismo alemão tardio concentrou suas preocupações sobre a magia e o ocultismo, o eu, a psicopatologia, a psicologia e o simbolismo no tema do duplo, o qual foi logo seguido por desenvolvimentos semelhantes no mundo anglo-saxão vitoriano, no *fin-de-siècle* da França, e na inclinação dos escritores russos para o absurdo (DIEGUEZ, 2013, p. 83).

Acerca do tema do *Doppeltgänger* e suas origens, observa o mesmo autor.

A enorme diversidade de histórias, incluindo uma ocorrência ou outra de fenômenos ‘duplos’, levou a tentativas de distinguir e classificar diferentes tipos de duplos literários: (...). O segundo eu pode ser real ou ilusório (por exemplo, sobrenatural ou psicológico), consciente ou inconsciente, interno ou externo, físico ou mental, dividido ou duplicado, e assim por diante (DIEGUEZ, 2013, p. 80s).

Jean Paul e Dostoiévski traçam, desde suas juventudes, todos os sentimentos poéticos, literários e críticos, depositando-os em seus escritos. As características peculiares da infância e da adolescência são determinantes para o processo de suas

criações literárias. Para além dos jogos linguístico-discursivos e neologismos, dos jogos com a ironia, a paródia, a sátira, o romance de Jean Paul é signo de uma nova *Weltanschauung* (“concepção de mundo”) que caracteriza sua época com o *Frühromantik*. O romance de Dostoiévski é uma correspondência entre o universo das repartições públicas e seus funcionários.

Walther Harich (1888-1931), em sua obra *Jean Paul*, analisa-o desde seu nascimento, contextualizando historicamente a Paz de Hubertusburg, em 15 de fevereiro de 1763, encerrando a “Guerra dos Sete Anos”, atravessando sua trajetória literária e perscrutando as mais importantes obras de Jean Paul. Seu livro é publicado cem anos após a morte de Jean Paul, 1925. Em seu prefácio, ele assevera sobre o escritor alemão. “Jean Paul é um mundo. Quem não compreende seu centro, deve apresentar-se sobrecarregado, disperso, barroco. Para quem o compreendeu, tem a riqueza das formas do gótico e a universalidade do amor” (HARICH, 1925, “Prefácio”, s/p)<sup>211</sup>. Esta citação cabe à Dostoiévski. Este é igualmente um mundo que abarca tanto o micro quanto o macrocosmos. O micro visto que ele penetra nos recônditos da consciência e psicologia humanas. O macro porque ele analisa o universo social, econômico e político de seu tempo e as consequências que este mesmo universo exerce nos indivíduos.

Nas primeiras obras de Jean Paul, o ambiente familiar e a vida doméstica, ou seja, a vida humilde e pobre nas residências paternas em Joditz, Schwarzenbach an der Saale e Hof, são registrados repetidas vezes em suas obras. Observa-se a mesma relação doméstica entre Siebenkäs e a esposa Lenette e Jean Paul e sua mãe quando de seu retorno à Hof, em 1784. Por essa razão, Jean Paul é considerado pelos próprios alemães como “Jean Paul, *der Einzige* (“o único”). Com efeito, a vida de Jean Paul, principalmente em Schwarzenbach an der Saale, exerce uma relevante influência em sua mente e em seus futuros estudos. Seu único desejo, para suprir todos os tipos de carências, é acumular conhecimentos de diversas áreas mediante sua *Kopfbibliothek* (“biblioteca de cabeça”): astrologia, religião, meteorologia, da natureza, literatura, filosofia etc. Trata-se do processo de composição segundo seu próprio método familiar: reescrever e reler todos os seus esboços, rascunhos, anotações e excertos antigos, que os reúne ao longo de sua atividade literária (cf. p. 150 desta Tese).

---

<sup>211</sup> „Jean Paul ist eine Welt. Wer ihr Zentrum nicht erfäßt, dem muß er überladen, zerstreut, barock erscheinen. Wer ihn begriffen hat, für den hat er den Formenreichtum der Gotik und das Allumfassende der Liebe“.

Um vigoroso gênio, mais cedo ou mais tarde, recuperará a completa harmonia de sua natureza, mas, que Richter lesionou a faculdade da criação poética através do preenchimento de sua mente com as ciências, certamente, do maravilhoso autoengano com que ele expressa a sua dúvida, quer ele não fosse criado para um filósofo em vez de um poeta. Apenas em Goethe, a completa harmonia de todos os seus poderes parece, desde sua tenra idade, nunca ter sido perturbada (LEE, 1864, p. 99).

Quando esses dois gênios se retiram de suas respectivas pátrias para coabitarem os espaços infinitos cósmico e humano, não obstante o autor de Wunsiedel ter sido esquecido durante longos tempos pelos próprios alemães, ambos os escritores deixam uma suntuosa herança literária. O drama da consciência que se inicia desde a infância e que se aprofunda, assim, pouco a pouco, na forma de uma obsessão da compreensão da morte em Jean Paul, e na forma de uma obsessão da compreensão da alma russa em Dostoiéski, não chega à crise decisiva senão graças aos choques repetitivos e terríveis. O ano de 1790 para Jean Paul, portanto, é o da luta no interior desse eu: o centro sensível da natureza de Jean Paul, que se revela para si mesmo, com dor ante o pensamento da morte.

A melancolia infinita e *die Empfindsamkeit*, ou seja, a corrente literária caracterizada pela sensibilidade exacerbada, delicada e deleitosamente dolosa, são próprias da essência romântica, ou seja, as aspirações do absoluto a partir da melancolia e da inspiração símile invocam o peculiar espírito do gênio criador. De fato, consoante Andrew Webber em *The Doppelgänger: Double Visions in German Literature* (1996), o *Doppeltgänger* de Jean Paul, ao surgir no universo ficcional do Romantismo, faz parte das reconstruções retroativas da literatura do *Empfindsamkeit* (cf. WEBBER, 2003, p. 10). Ressalta-se que Jean Paul seria “inclassificável” no contexto literário, não obstante o embate teórico acerca de seus escritos: Jean Paul é romântico ou não? *Siebenkäs* tem o *topos* no final da *Empfindsamkeit*? Segundo Jean Marie Paul, no artigo *Amour de l'autre, amour du double et amour de soi dans Siebenkäs de Jean Paul*, expressa que a *Empfindsamkeit*

é o reino das efusões transbordantes, da comiserção e das lágrimas que lastimamos, de boa vontade, conosco mesmo, de preferência em um cemitério, à luz do luar. Ela restitui a sensibilidade e o sentimento que proclamam sua prevalência sobre a razão. Klopstock é, talvez, o representante o mais puro dessa sentimentalidade invasora. Jean Paul tem a sensibilidade da *Empfindsamkeit*, da qual sua obra constitui, simultaneamente, o apogeu e o fim. Os caminhos de seu coração estão tão atormentados quanto às intrigas de seus romances (PAUL, 1988, p. 75).

Com as próprias categorias, o Romantismo expressa sobre a arte, a filosofia e a poesia.

Mediante a análise da obra do filósofo russo Nikolai Alieksándrovitch Berdiáiev (1874-1948), corrobora-se os seus pensamentos acerca do entendimento sobre Dostoiévski. Compreendê-lo, integralmente, é apreender certa parte essencial da alma russa e decifrar, em certa medida, o segredo da própria Rússia. Diante de todas as antinomias e contradições do espírito russo, com suas características nacionais autodestrutivas e consensuais, Dostoiévski exprime, em suas obras, as irrupções desenfreadas e o dinamismo tumultuoso da natureza humana. Compreender, portanto, Jean Paul e Dostoiévski, é franquear os limites da vida psíquica e associá-los às profundezas espirituais. Apreender Jean Paul e Dostoiévski é buscar o que se tem de mais profundo e penetrar nas raízes mais secretas do homem. É, finalmente, explorar o abismo do próprio eu para explorar o de Jean Paul e de Dostoiévski.

Os romances de Dostoiévski, quais os de Jean Paul, são todos construídos em redor de uma figura central, seja que os personagens secundários convirjam para ela, seja que, pelo contrário, ela irradie em relação aos personagens secundários. Essa figura essencial representa sempre um enigma que cada um se esforça por desvendar. Em *O duplo*, o enredo e a trama caminham em função de Goliádkin. “Os demais personagens não tem outra finalidade, outra tarefa do que descobrir seu segredo, o segredo de uma personalidade, seu estranho destino” (BERDIÁIEV, 1921, p. 42).

Dostoiévski passa sua carreira explorando ‘as profundezas’ da psicologia humana enquanto cria apenas fragmentos de personagens humanos reforçados em tensão dialética, o que equivale ao problema do “conteúdo interior” e da multidimensionalidade do eu (cf. CORRIGAN, 2013, p. 80).

Em *Siebenkäs*, igualmente. Tudo gira ao redor da relação ao advogado dos pobres, juntamente com seu *Doppeltgänger* Leibgeber. No entanto, o *leitmotiv* para que tudo se concentre em Goliádkin, é a sua “entrada de penetra” e sua “expulsão vexaminosa” na festa de aniversário de Klara Olsúfiévna. Em *Siebenkäs*, essa concentração é o requerimento da herança pecuniária e sua pseudo morte.

Experiências da vida são ficcionadas nas obras *Siebenkäs* e *O duplo*. Ambos os autores narram a si mesmos e alguns eventos de suas respectivas vidas. Por essa razão, o advogado dos pobres Siebenkäs e o conselheiro titular Goliádkin, juntamente com seus respectivos *Doppeltgänger*, serem os desdobramentos de seus criadores. Realidade e ficção se amalgamam na composição textual de Jean Paul e Dostoiévski. Infere-se, portanto, que os conceitos românticos de *Doppelgänger* e *Doppeltgänger* são *koinoi topoi* para investigar as duas obras supracitadas.

Em relação aos ambientes sociais alemão e russo e suas influências sobre ambos os autores, Harich indica um paralelismo.

Nós utilizamos a literatura russa como comparação. Assim como o contato da cultura ocidental com o mundo russo, a longa série de romances de Dostoiévski e Tolstói sussurrou ao longo da ampla orla desse contato. Assim, as obras quase ilimitadas de Jean Paul acompanham seu crescimento nas correntes espirituais da época” (HARICH, 1925, “Infância e primeira juventude”, s/p)<sup>212</sup>.

A leitura das biografias de Jean Paul e Dostoiévski tem importância fundamental para a crítica literária, visto que em algumas biografias a emissão de críticas e juízos de valor exteriorizados pelos próprios biógrafos, enriquecem a composição e análise de ambos os autores. A finalidade dessa leitura é perscrutar os paralelos e correspondências entre as vidas pessoais dos escritores alemão e russo e suas produções literárias. Seguem dois fragmentos asseverados por Jorge Luis Borges (1899-1986) acerca da relação entre vida e obra. “Toda literatura é autobiográfica, em última instância. Tudo é poético na medida em que confessa um destino, na medida em que nos dá um vislumbre dele” (BORGES *apud* WILLIAMSON, 2011, p. 13). E no parágrafo seguinte, ele diz.

Senti [os contos] muito profundamente. Tão profundamente que os contei, digamos, usando símbolos estranhos, de maneira que as pessoas possam não perceber que eles eram todos mais ou menos autobiográficos. Os contos eram sobre mim mesmo, minhas experiências pessoais (BORGES *apud* WILLIAMSON, 2011, p. 13).

De fato, analisando *Siebenkäs* e *O duplo*, ambas as obras são Jean Paul e Dostoiévski respectivamente. Ao criarem suas composições, os escritores criam a si mesmos. Os períodos de crises e as manifestações artísticas se convergem em criação literária e, desta conversão, a vida do escritor se reverte em objeto de pesquisa para que se transforme, em última instância, em vida literária.

Em relação à contextualização histórica e ao futuro desenvolvimento literário, observa-se o paralelismo entre os ascendentes de ambos os autores. Trata-se, aqui, de informações biográficas descritivas que suscitam e contribuem para as formações psicológica e intelectual de Jean Paul e, respectivamente, de Dostoiévski.

Verifica-se que tanto a religião e o ambiente domiciliar quanto a distância do contato com outras crianças de suas respectivas idades são predeterminantes para a construção de suas obras. Alguns eventos de suas vidas são recontados ficcionalmente

<sup>212</sup> „Wir zogen die russische Literatur als Vergleich heran. Wie unter der Berührung der westlichen Kultur mit der russischen Erde die langen Romanreihen Dostojewskis und Tolstois längs des breiten Saums dieser Berührung aufrauschten, so begleiteten Jean Pauls fast unübersehbare Werke sein Hineinwachsen in die geistigen Strömungen der Zeit“.

em suas criações, principalmente aqueles em que Jean Paul o chama de “a tarde mais importante de minha vida”, ou seja, a tarde do dia 15 de novembro de 1790 em que vê a si mesmo e descreve-a em seu *Diário íntimo* em 1818, e em que o autor alemão, ao entrar em contato com seu antigo “benfeitor literário” e patrono paternal Erhard Friedrich Vogel, instrui-se através de sua biblioteca. O acontecimento do dia 15 de Novembro tem significação metafísica, o vislumbre da essência do eu que, acondicionado na gaveta do inconsciente, vem à luz quando da criação poética e dos conceitos românticos *Doppelgänger* e *Doppeltgänger*

Conclui-se que Jean Paul e Dostoiévski são escritores obrigatórios para aqueles que almejam instruir-se e pesquisar acerca tanto do *Frühromantik* quanto do *Spätromantik*, tanto dos conceitos *Doppelgänger* e *Doppeltgänger*, em suas distintas interpretações, quando dos desdobramentos do eu e do outro-eu.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### BIBLIOGRAFIA BÁSICA

ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. Двойник, Петербургская поэма. In: \_\_\_\_\_ . *Собрание Сочинение, I*. Москва: Художественной литературы, 1956 (DOSTOIEVSKI, Fiódor Mikháilovitch. Dvoíník: Pietierbúrgskaia poema. In. \_\_\_\_\_ . *Sobrânie Sotchinênie, I*. Moskvá: Khudojestviênoi literatúry, 1956 [Obras reunidas]).

\_\_\_\_\_. *O duplo*: poema petersburguense. Tradução (de) Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2011a.

\_\_\_\_\_. O duplo. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas* Tradução (de) Natália Nunes. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1963, vol. 1.

\_\_\_\_\_. *Obras completas*. Tradução (de) Natália Nunes. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1963 (4 volumes).

RICHTER, Jean Paul Friedrich. „Siebenkäs“. In: \_\_\_\_\_. *Jean Paul werke in drei Bänden, Band I*. Herausgegeben von Norbert Miller, Nachwort von Walter Höllerer. München: Carl Hanser Verlag, 1986 (Disponível também em Projekt Gutenberg: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/siebenkas-3215/1>).

\_\_\_\_\_. *Siebenkäs*. Introduction, traduction, notes par Pierre Jalabert. Paris: Aubier, éditions Montaigne, 1963, Tome I-II (Collection Bilingue des Classiques Étrangers).

\_\_\_\_\_. *Flower, fruit, and thorn pieces; or the wedded life, death, and marriage of Firmian Stanislaus Siebenkaes, parish advocate in the burgh of Kuhschnappel*. Translated from the German by Alexander Ewing. London: George Bell & sons, 1897 (Disponível em <https://www.gutenberg.org/files/36164/36164-h/36164-h.htm>). Acesso em 15/05/2016.

### BIBLIOGRAFIA GERAL

AGUIRREZÁBAL, Mercedes Comellas. “Sátira contra ironía o la sinceridad de la ficción literária: uma dialéctica romántica”. In: FÉRNANDEZ, José Enrique M. *et alli* (Eds.). *Estudios de literatura comparada: norte y sur, la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales*. Léon: Universidad de Léon, 2002.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ARALDI, Clademir Luís. *Do romantismo a Nietzsche: rupturas e transformações na filosofia do século XIX*. Pelotas: UFPel, 2017 (Série *Dissertatio*-Filosofia) (Disponível também em <http://nepfil.ufpel.edu.br>). Acesso em 07/07/2019.

ARISTÓFANES. “As nuvens”. In: PLATÃO. *A defesa de Sócrates*. Tradução (de) Jaime Bruna, Líbero Rangel de Andrade e Gilda Maria Reale Strazynski. São Paulo: Nova cultural, 1996 (Coleção Os pensadores).

ARISTÓTELES. *Tópicos*. Tradução (de) Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Abril cultural, 1973, vol. IV (Coleção Os pensadores).

\_\_\_\_\_. “Poética”. In: \_\_\_\_\_. *Tópicos*. Tradução (de) Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Abril cultural, 1973, vol. IV (Coleção Os pensadores).

BAKHTIN, Mikhail Mikháilovitch. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução (de) Paulo Bezerra. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.

\_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 3ª ed. Tradução (de) Yara Frateschi. São Paulo/Brasília: Hucitec/UnB, 1996.

BÄR, Gerald. “Perceptions of the Self as the Other: Double-Visions in Literature and Film”. In: SCHÖNFELD, Christiane; RASCHE, Hermann (Eds.). *Processes of Transposition: German Literature and Film*. Amsterdam/New Jersey: Rodopi, 2006, pp. 89-117 (Disponível em [https://www.academia.edu/13095870/\\_Perceptions\\_of\\_the\\_Self\\_as\\_the\\_Other\\_Double\\_Visions\\_in\\_Literature\\_and\\_Film](https://www.academia.edu/13095870/_Perceptions_of_the_Self_as_the_Other_Double_Visions_in_Literature_and_Film)). Acesso em 27/11/2020.

BÉGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre o romanticismo alemán y la poesia francesa*. Traducción (de) Mario Monteforte Toledo; revisada por Antonio y Margit Alatorre. Colombia: Fondo de cultura económica, 1994.

BEISER, Frederick C. *The Romantic Imperative: The concept of Early German Romanticism*. Cambridge/Massachusetts. Harvard University Press, 2003.

BELLEMIN-NÖEL, Jean. *Psicanálise e literatura*. Tradução (de) Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Cultrix, 19--.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, introdução e notas (de) Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.

\_\_\_\_\_. “16: Béguin, L’âme Romantique”. In: \_\_\_\_\_. *O capitalismo como religião*. Organização (de) Michael Löwy, tradução (de) Nélio Schneider e Renato Ribeiro Pompeu. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 167-171 (Col. Marxismo e literatura).

BERDIÁIEV, Nikolai. *O espírito de Dostoiévski*. Tradução (de) Otto Schneider. Rio de Janeiro: Panamericana, 1921.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2ª ed. Tradução (de) Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1983.

BERLIN, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*. Traducción (de) Silvina Marí. Edición (de) Henry Hardy. Madrid: Taurus, 1999.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução (de) Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

BIERCE, Ambrose Gwinnet. *O dicionário do diabo*. 2ª ed. Tradução e apresentação (de) Rogerio W. Galindo. São Paulo: Carambaia, 2018.

BORGES, Jorge Luis. “O outro”. In: \_\_\_\_\_. *O livro de areia*. Tradução (de) David Arriguicci Jr. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

DIEGUEZ, Sebastian. “Doubles Everywhere: Literary Contributions to the Study of the Bodily Self”. In: BOGOUSSLAWSKY J., DIEGUEZ S. (eds.). *Literary Medicine: Brain Disease and Doctors in Novels, Theater, and Film*. Front Neurol Neurosci. Basel: Karger, 2013, vol. 31, pp. 77-115 (Disponível em <https://www.karger.com/Article/Abstract/345912>). Acesso em 05/11/2020.

BOURMEYSTER, Alexandre. “Le Double de Dostoievski”. In: PÉROUSE, Gabriel-A. *Doubles et dédoublement en littérature*. France: Publications de l’Université de Saint-Étienne, 1995. p. 121-132 (Edição com páginas limitadas – Disponível em [https://books.google.com.br/books?id=SebHsScoOvgC&pg=PA27&hl=pt-BR&source=gbs\\_toc\\_r&cad=4#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=SebHsScoOvgC&pg=PA27&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false)). Acesso em 07/09/2016.

BRAVO, Nicole Fernandez. “Duplo”. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução (de) Carlos Sussekind *et alii*. 3ª ed. Brasília: UNB; Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

BRION, Marcel. *La Alemania romántica II: Novalis, Hoffmann, Jean-Paul*. Barcelona: Barral editores, 1973.

BURY, Henri Blaze de. “Jean Paul Richter: sa vie littéraire – ses œuvres”. In: \_\_\_\_\_. *Les écrivains modernes de l’Allemagne*. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires éditeurs, 1868.

CARLYLE, Thomas. *Critical and Miscellaneous Essays in four volumes*. Third Edition. London: Chapman and Hall, vol. II, 1847 (Disponível em [https://books.google.com.br/books/about/Critical\\_and\\_Miscellaneous\\_Essays.html?id=yeaAAAIAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.com.br/books/about/Critical_and_Miscellaneous_Essays.html?id=yeaAAAIAAJ&redir_esc=y)). Acesso em 21/05/2017.

\_\_\_\_\_. “Jean Paul Friedrich Richter”. In: \_\_\_\_\_. *Critical and Miscellaneous Essays – Complete in one volume*. New York: D. Appleton & CO., 1870.

CARPEAUX, Otto Maria. *A história concisa da literatura alemã*. Posfácio (de) Willi Bolle. 2ª ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

\_\_\_\_\_. *História da literatura ocidental III*. 3ª ed. Brasília: Senado Federal, Conselho editorial, 2008 (Edições do Senado Federal – Vol. 107-C).

CHAMISSO, Adelbert von. *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*. 2ª ed. Tradução (de) Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

CHIAMPI, Irlomar (Org.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

CISBANI, Valentina. *Umorismo e sublime in Jean Paul Richter*. Roma: Edizione Nuova Cultura, 2012 (Edição com páginas limitadas – Disponível em [https://books.google.com.br/books/about/Umorismo\\_e\\_sublime\\_in\\_Jean\\_Paul\\_Richter.html?id=RdWMBKJZk3AC&redir\\_esc=y](https://books.google.com.br/books/about/Umorismo_e_sublime_in_Jean_Paul_Richter.html?id=RdWMBKJZk3AC&redir_esc=y)). Acesso em 17/05/2016.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução (de) Cleonice Paes B. Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CORNELSEN, Elcio. “Os caminhos do Golem pela literatura”. In: NAZÁRIO, Luiz; NASCIMENTO, Lyslei. *Os fazedores de golens*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

CORRIGAN, Yuri. “Amnesia and the Externalized Personality in Early Dostoevskii”. In: *Slavic Review*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, vol. 72, Issue 1, pp. 79-101 (Disponível em <https://doi.org/10.5612/slavicreview.72.1.0079>). Acesso 05/11/2020.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e idade média latina*. 2ª ed. Tradução (de) Teodoro Cabral. Brasília: Instituto nacional do livro, 1979.

D’ANGELI, Concetta; PADUANO, Guido. *O cômico*. Tradução (de) Caetano Waldrigues Galindo. Curitiba: UFPR, 2007.

D’ANGELO, Paolo. *L’estética del romanticismo*. Traducción (de) Juan Días Aauri. Madri: Visor Dis. S.A., 1999.

ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. Подросток. In: \_\_\_\_\_. *Собрание Сочинение, 8*. Москва: Художественной литературы, 1956a (DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikháilovitch. *Podróstok*. In: \_\_\_\_\_. *Sobrânie Sotchinênie, 8*. Moskvá: Khudojestviênoi literatúry, 1956a [Obras reunidas]) (Disponível em <https://rvb.ru/dostoevski/01text/vol8/33.htm>). Acessos em 09/12/ 2020.

\_\_\_\_\_. *O adolescente*. Tradução e prefácio (de) Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (Obras completas e ilustradas).

\_\_\_\_\_. *O eterno marido*. 2ª ed. Tradução (de) Costa neves. São Paulo: José Olympio, 1951 (Coleção fogos cruzados, 40).

\_\_\_\_\_. *A aldeia de Stiepántchikov e seus habitantes*. Tradução (de) Klara Gourianova. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

\_\_\_\_\_. *Correspondências 1838-1880*. Tradução (de) Robertson Frizero. 2ª ed. Porto Alegre: 8Inverso, 2011b.

DOYLE, Arthur Conan. *O signo dos quatro*. Tradução (de) Maria Luiza X. A. Borges. Edição e notas (de) Leslie S. Kingler. São Paulo: Zahar, 2010, vol. 7.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte/São Paulo: PUC Minas/Alameda, 2006.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. 2ª ed. Tradução (de) Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

EICHENDORFF, Joseph Freiherr von. *Da vida de um imprestável*. Tradução (de) Fernando Miranda. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014 (Disponível em [pt.scribd.com/read/405825712/Da-vida-de-um-imprestavel](http://pt.scribd.com/read/405825712/Da-vida-de-um-imprestavel)). Acesso em 11/05/2020.

ERB, Andreas. *Schreib-Arbeit Jean Pauls Erzählen als Inszenierung ‘freier’ Autorschaft*. Wiesbaden: Deutscher Universität Verlag, 1996 (Edição com páginas limitadas – Disponível em [https://books.google.com.br/books?id=VYjvBgAAQBAJ&pg=PA61&lpg=PA61&dq=andreas+erb+jean+paul&source=bl&ots=CMwt9tlzXC&sig=1P2jFC\\_sUXWs2WQJenYhrKSAdYg&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwi45Zu6h9fbAhUCNZAKHfNRDN8Q6AEIXTAN#v=onepage&q&f=true](https://books.google.com.br/books?id=VYjvBgAAQBAJ&pg=PA61&lpg=PA61&dq=andreas+erb+jean+paul&source=bl&ots=CMwt9tlzXC&sig=1P2jFC_sUXWs2WQJenYhrKSAdYg&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwi45Zu6h9fbAhUCNZAKHfNRDN8Q6AEIXTAN#v=onepage&q&f=true)). Acesso em 16/01/2017.

ESCARPIT, Robert. *L'humor*. 5ª édition. Paris: Presses Universitaires de France, 1972 (Que sais-je? Le point de connaissances actuelles, n° 877).

FERRAZ, Maria de Lourdes A. *A ironia romântica: estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

FICHTE, Johann Gottlieb. *A doutrina da ciência de 1794 e outros escritos*. Seleção de textos, tradução e notas (de) Rubens R. Torres Filho. São Paulo: Abril cultural, 1980 (Coleção Os pensadores).

\_\_\_\_\_. “A determinação do ser humano”. In: *Revista USP, Rapsódia 10*. Tradução (de) Lucas Nascimento Machado. São Paulo: USP, s/d, p. 229-271 (Disponível em <http://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/127360/124518>). Acesso em 15/09/2020.

FICHTE, Johann Gottlieb; SCHELLING, Friedrich von. *Escritos filosóficos*. Tradução (de) Rubens R. Torres Filho. São Paulo: Abril cultural, 1973, vol. XXVI (Coleção Os pensadores).

FIFE, Robert Herndon. *Jean Paul Friedrich Richter and E. T. A. Hoffmann: A study in relations of Jean Paul to Romanticism*. Modern Language Association Stable, vol. 22, n° 1, 1907, pp. 1-32 (Disponível em <https://www.jstor.org/stable/456660>). Acesso em 22/05/2020.

FLEMING, Paul. “Chapter four: Disparate pleasures (*Siebenkäs*)”. In: \_\_\_\_\_. *The pleasures of abandonment: Jean Paul and life of humor*. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH, 2006 (Edição com páginas limitadas – Disponível em <https://books.google.com.br>). Acesso em 19/01/2018.

FRANK, Joseph. *Dostoiévski: as sementes da revolta, 1821-1849*. Tradução (de) Vera Pereira. São Paulo: EDUSP, 1999a.

\_\_\_\_\_. *Dostoiévski: os anos de provação, 1850-1859*. Tradução (de) Vera Pereira. São Paulo: EDUSP, 1999b.

\_\_\_\_\_. *Dostoiévski: os efeitos da libertação, 1860-1865*. Tradução (de) Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 2002.

\_\_\_\_\_. *Dostoiévski: os anos milagrosos, 1865-1871*. Tradução (de) Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 2003.

FRANK, Manfred. *The philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Translate by Elizabeth Millán-Zaibert. Albany, New York: State University New York Press, 2004 (SUNY Serie, Intersections: Philosophie and Critical Theory).

FREUD, Sigmund. “O estranho”. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas – Edição Standart Brasileira, vol. XVII (1919)*. Tradução (de) José Octávio Aguiar Abreu sob a direção de Jayme Salomão e notas (de) James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. “Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen”. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas – Edição Standart Brasileira, vol. IX (1906-1908)*. Tradução (de) José Octávio de Aguiar Abreu sob a direção de Jayme Salomão e notas (de) James Strachey. Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. “O chiste e sua relação com o inconsciente”. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas – Edição Standart Brasileira, vol. VIII (1905)*. Tradução (de) Margarida Salomão sob a direção de Jayme Salomão e notas (de) James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 1974a.

\_\_\_\_\_. “O humor”. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas – Edição Standart Brasileira, vol. XXI (1927-1931)*. Tradução (de) José Octávio de Aguiar Abreu sob a direção de Jayme Salomão, comentários e notas (de) James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 1974b.

\_\_\_\_\_. “Um distúrbio de memória na Acrópole”. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas – Edição Standart Brasileira, vol. XXII (1932-1936)*. Tradução (de) José Luís Meurer sob a direção de Jayme Salomão, comentários e notas (de) James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 1974c.

GARCÍA, Flávio; MOTTA, Marcus Alexandre (Org.). *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: UERJ, 2009 (Coleção Clepsidra 7).

GIRARD, René Noël Théophile. *Dostoiévski: do duplo à unidade*. Tradução (de) Robert Mallet. São Paulo: É Realizações editora, 2011.

\_\_\_\_\_. *A crítica do subsolo*. Tradução (de) Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Tradução (de) Sílvio Meira. São Paulo: Círculo do livro, 1995.

GÓGOL, Nikolai Vassiliévitch. *Almas mortas*. Tradução (de) Tatiana Belinky. São Paulo: Abril cultural, 1972 (Coleção Os imortais da literatura universal, nº 42).

\_\_\_\_\_. *O nariz, seguido de Diário de um louco*. Tradução (de) Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2010, vol. 201 (Col. L&PM Pocket).

\_\_\_\_\_. *O capote, seguido de O retrato*. Tradução (de) Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2000, vol. 202 (Col. L&PM Pocket).

\_\_\_\_\_. *Dois contos: diário de um louco e a briga dos dois Ivans* (Disponível em <http://lelivros.love/book/baixar-livro-dois-contos-nicolai-gogol-em-pdf-epub-mobi-ou-ler-online/>). Acesso em 12/07/2015.

\_\_\_\_\_. “O nariz”. In: CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das letras, 2004. p. 187-212.

GOMIDE, Bruno Barretto (Org.). *Antologia do pensamento crítico russo (1802-1901)*. Tradução (de) Cecília Rosas *et alii*. São Paulo: Editora 34, 2013 (Coleção Leste).

GOSTWICK, Joseph; HARRISON, Robert. *Outlines of german literature*. London/Edinburgh: Williams and Norgate, 1873 (Disponível em <https://archive.org/details/outlinesofgerman00gostiala>). Acesso em 09/11/2017.

GROSSMAN, Leonid. *Dostoiévski artista*. Tradução (de) Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

GUINSBURG, Jacó. (Org.). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005 (Stylus, 13).

HAGEL, Ulrike. *Elliptische Zeiträume des Erzählens: Jean Paul und die Aporien der Idylle*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005 (Edição com páginas limitadas – Disponível em <https://books.google.com.br/books?id=eCjDF4-YFzUC&pg=PA113&lpg=PA113&dq=andreas+erb+jean+paul&source=bl&ots=zLzQYptAsO&sig=PvUw akEFNs5WQnDOPbeEIskH1z8&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwi45Zu6h9fbAhUCN ZAKHfNRDN8Q6AEIVDAL#v=onepage&q&f=true>). Acesso em 16/01/2017.

HARICH, Walther. *Jean Paul*. Leipzig: H. Haessel Verlag, 1925 (Disponível em <https://www.projekt-gutenberg.org/harich/jeanpaul/chap010.html>). Acessos em 16/01/2017 e 01/12/2020.

HERDMAN John Macmillan. *The Double in Nineteenth-Century Fiction*. London: MacMillan Press, 1990 (Edição com páginas limitadas – Disponível em [https://books.google.com.br/books?id=\\_cGGDAAAQBAJ&pg=PA14&lpg=PA14&dq=a+second+self,+or+alter+ego,+which+appears+as+a+distinct+and+separate+being+apprehensible+by+the+physical+senses+\(or+at+least,+by+some+of+them\),+but+exists+in+a+dependent+relation+to+the+original&source=bl&ots=QCGBgWPsM6&sig=ACfU3U1xRJw\\_HcFcACvEsDpQQOGjVI8rkA&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwi8nZ\\_BztPtAhV3HbkGHbFRBAMQ6AEwCXoECACQAg#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=_cGGDAAAQBAJ&pg=PA14&lpg=PA14&dq=a+second+self,+or+alter+ego,+which+appears+as+a+distinct+and+separate+being+apprehensible+by+the+physical+senses+(or+at+least,+by+some+of+them),+but+exists+in+a+dependent+relation+to+the+original&source=bl&ots=QCGBgWPsM6&sig=ACfU3U1xRJw_HcFcACvEsDpQQOGjVI8rkA&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwi8nZ_BztPtAhV3HbkGHbFRBAMQ6AEwCXoECACQAg#v=onepage&q&f=false)). Acesso em 15/11/2020.

HESSE, Hermann. *O lobo da estepe*. Tradução (de) Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HIGHET, Gilbert. *The anatomy of satire*. New Jersey: Princeton University Press, 1962.

HOBBSAWM, E. J. *A revolução francesa*. 8ª ed. Tradução (de) Maria Teresa Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996 (Coleção Leitura).

HOFFMANN, E. T. A. *Les élixirs du diable: histoire du capucin Médard*. Traduit de l'allemand par Alzir Hella et Olivier Bournac. Édition du groupe, 1816 (Ebooks libres et gratuits).

\_\_\_\_\_. “Os elixieres do diabo”. In: \_\_\_\_\_. *Contos fantásticos*. Tradução (de) Cláudia Cavalcanti. Rio de Janeiro, 1993.

\_\_\_\_\_. *Reflexões do gato Murr e uma fragmentada biografia do compositor Johannes Kreisler em folhas dispersas de rascunho*. Tradução, apresentações, notas (de) Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

\_\_\_\_\_. *O reflexo perdido e outros contos insensatos*. Organização, tradução e notas (de) Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

\_\_\_\_\_. *O pequeno Zacarias chamado Cinábrio*. Organização e tradução (de) Karin Volobuef. São Paulo: Hedra, 2009.

HUSSERL, Edmund. *Investigações lógicas*. Seleção e tradução (de) Željko Loparić e Andréa M. A. C. Željko Loparić. São Paulo: Nova cultural, 1996.

\_\_\_\_\_. *A ideia de fenomenologia*. Tradução (de) Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1989.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos da forma de arte do século XX*. Tradução (de) Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JOBIM, José Luís (Org.). *Introdução ao romantismo*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999 (Série Ponto de partida 1).

JOLLES, Johannes Andreas. “O chiste”. In: \_\_\_\_\_. *Formas simples*. Tradução (de) Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 205-216.

KANT, Immanuel. “Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung”. In: \_\_\_\_\_. *Werke, Band IV. Schriften von 1783-1788*. Herausgegeben von Dr. Artur Buchenau und Dr. Ernst Cassirer. Berlin: Bruno Cassirer, 1913 (Disponível em <https://www.gutenberg.org/files/30821/30821-h/30821-h.htm>). Acesso em 23/03/2021.

KAUFHOULZ, Eliane. “Jean Paul: Siebenkäs, elements pour un roman en question”. In: *Romantisme*, 1978, n° 20. Le romantisme allemand, pp. 53-60 (*Revue Française Persée*) (Disponível em [http://www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1978\\_num\\_08\\_20\\_5177](http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1978_num_08_20_5177)). Acesso em 19/01/2018.

KOCH, Max. *Historia de la literatura alemana, II*. 2ª edición. Traducción (de) Carlos Riba. Barcelona/Madrid: Editorial Labor S. A., 1940 (Colección Labor – Ciencias Literarias, N° 120).

KOTIELIÉVSKAIA, Vera Vladimírovna. “Jean Paul’s ‘Siebenkäs’ as an explicit and implicit intertext in Thomas Bernhard’s fiction”. In: *Advances in Social Science, Education and Humanities Research (ASSEHR)*, volume 122, 45th International Philological Conference (IPC 2016), Southern Federal University (SFEDU), Rostov on Don, Russia (Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/318766070\\_Jean\\_Paul's\\_Siebenkas\\_as\\_an\\_explicit\\_and\\_implicit\\_intertext\\_in\\_Thomas\\_Bernhard's\\_fiction](https://www.researchgate.net/publication/318766070_Jean_Paul's_Siebenkas_as_an_explicit_and_implicit_intertext_in_Thomas_Bernhard's_fiction)). Acesso em 03/05/2019.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução (de) Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LALO, Charles. *Esthétique du rire*. Paris: Flammarion, 1949 (Bibliothèque de Philosophie scientifique).

LEE, Eliza Buckminster. *Life of Jean Paul Frederic Richter, compiled from various sources preceded by his autobiography*. Third edition. Boston: Ticknor and Fields, 1864.

LELLIS, Marco Antônio Barbosa de. *O estranho para si mesmo: os desdobramentos do eu n’O duplo (1846)*, de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

LEWIS, Matthew Gregory. *O monge*. Tradução (de) Maria Aparecida Mello Fontes. São Paulo: Pedrazul, 2017.

LIÉRMONTOV, Mikhail Iúrievitch. *O herói do nosso tempo*. Tradução (de) Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MAUPASSANT, Guy de. *Obras de Guy de Maupassant: contos e novelas*. Edição organizada por Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983, 3 vol.

MEDEIROS, Constantino Luiz de. *A crítica literária de Friedrich Schlegel*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas da USP. São Paulo: USP, 2015.

\_\_\_\_\_. Friedrich Schlegel: *Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio*: tradução e estudo preliminar. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas da USP. São Paulo: USP, 2011.

MENNUCCI, Sud. *Humor*. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia., 1923.

MEYRINK, Gustav. *O Golem*. Tradução (de) Agatha M. Auersperg. São Paulo: Hemus, s/d (Enigmas e mistérios do realismo fantástico).

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução (de) Maria Elena O. Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

MONTANDON, Alain. “L’Imaginaire du livre chez Jean Paul”. In: *Romantisme*, 1984, nº 44. Le livre et ses mythes, pp. 35-48 (*Revue Française Persée*) (Disponível em [http://www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1984\\_num\\_14\\_44\\_4691](http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1984_num_14_44_4691)). Acesso em 19/01/2018.

MORAIS, Regis de. *Dostoiévski: o operário dos destinos*. 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: USP, 2000.

ORTIGÃO, Elisa Ramalho. “Witz/Blitz: fagulhas de luz na arte romântica segundo Walter Benjamin”. In: *Pandaemonium Germanicum*. São Paulo, jul/dez. 2015, vol. 18, nº 26, p. 21-45 (Portal de revista da USP – Literatura e cultura) (Disponível em <http://www.http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/108851/107288> ou <http://dx.doi.org/10.1590/1982-883718262245>). Acesso em 16/11/2019.

PASSAGE, Charles E. *Dostoevski the Adapter: A Study in Dostoevski’s Use of The Tales of Hoffmann*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1954.

PAUL, Jean-Marie. “Amour de l’autre, amour du double et amour de soi dans *Siebenkäs* de Jean Paul”. In *Romantisme*, 1988, nº 62. L’amour, pp. 75-87 (*Revue Française Persée*). (Disponível em [http://www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1988\\_num\\_18\\_62\\_5549](http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1988_num_18_62_5549)). Acesso em 19/01/2018.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Tradução (de) Maria Ermantina de Almeida P. Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PETRÔNIO. *Satíricon*. Tradução (de) Alessandro Zir. Porto Alegre: L&PM, 2016 (Coleção L&PM Pocket, vol. 1209).

PEYRE, Henri. *Introdução ao romantismo*. Lisboa: Publicações Europa-América, (s.d.).

PHILBERT, Louis. *De l'esprit, du comique, du rire*. Paris: Jules Claye, A. Quantin Successeur, 1876 (Disponível em <https://gallica.bnf.fr/>). Acesso em 07/02/2020.

PLAUTO. *Anfitrião*. Tradução, Introdução e notas (de) Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Edições 70, 1993, vol. 10 (Coleção clássicos gregos e latinos).

POE, Edgar Allan. "William Wilson". In \_\_\_\_\_. *Histórias extraordinárias*. Tradução (de) Brenno Silveira e outros. São Paulo: Nova Cultural, 1993.

PONTALIS, J. B; MANGO, Edmund Gómez. *Freud com os escritores*. Tradução (de) André Telles. São Paulo: Três estrelas, 2013.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução (de) Philadelpho Menezes. Campinas: UNICAMP, 1996 (Coleção Repertórios).

RANK, Otto. "The Double as immortal Self". In: \_\_\_\_\_. *Beyond psychology*. New York: Dover Publications, 1914.

\_\_\_\_\_. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Tradução (de) Erica S. L. F. Schultz *et alii*. Porto Alegre: Dublinense, 2014.

REALE, Giovanni. *História da filosofia antiga, vol. III*. Tradução (de) Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 1994 (Série História da filosofia).

REHM, Walther. *Jean Paul-Dostojewski. Eine Studie zur dichterischen Gestaltung des Unglaubens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1962.

RENAUX, Sigrid. *Dostoiévski: a duplicidade na estrutura narrativa de "O duplo"*. *Letras*, Curitiba, n. 25, p. 347-400, julho de 1976.

RICHTER, Jean Paul Friedrich. *Auswahl aus des Teufels Papieren nebst einem nöthigen Aviso vom Juden Mendel*, 1789 (Disponível em <https://www.projekt-gutenberg.org/jeanpaul/teufel/teufel.html>). Acesso em 09/08/2020.

\_\_\_\_\_. *Clavis fichtiana seu Leibgeberiana, Anhang zum I. komischen Anhang des Titans*, 1800 (Disponível em <https://www.projekt-gutenberg.org/jeanpaul/clavis/clavis.html>). Acesso em 17/09/2020.

\_\_\_\_\_. „Vorschule der Ästhetik“. In: *Sämtliche Werke, Band 5*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1996 (Disponível também em <https://gutenberg.spiegel.de/buch/vorschule-der-asthetik-3210/1>; <http://www.zeno.org/Literatur/M/Jean+Paul/Schriften/Vorschule+der+%C3%84sthetik> etc). Acesso em 19/10/2018.

\_\_\_\_\_. *Poétique ou introduction a l'esthétique: tome premier et seconde*. Traduction (de) Alexandre Büchner et Léon Dumont. Paris: Auguste Durand, libraire-éditeur, 1862.

\_\_\_\_\_. *Pensées de Jean Paul, extraites de tous ses ouvrages par le traducteur de 'Des Suédois a Prague'*. Paris: Firmian Didot Libraire, 1829 (Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k69376f>). Acesso em 10/03/2015.

\_\_\_\_\_. *Pensées de Jean Paul, extraites de tous ses ouvrages*. 2<sup>a</sup> edition. Traduit de l'allemand par M. le Mis de La Grange. Paris/Strasbourg: F. G. Levrault, 1836 (Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68552r>). Acesso em 10/03/2015.

\_\_\_\_\_. *Alba del nihilismo*. Edición bilingüe. Traducción (de) Jorge Pérez de Tudela e epílogo de Otto Pöggeler. España. Istmo/Titivillus, 2005 (Disponível em <https://pt.scribd.com/document/343344984/Alba-Del-Nihilismo-Jean-Paul#>). Acesso em 21/11/2018.

RING, Andrea. *Jenseits von Kuhschnappel: Individualität und Religion in Jean Pauls Siebenkäs – Eine systemtheoretische Analyse*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005 (Edição com páginas limitadas – Disponível em [https://books.google.com.br/books?id=zjRVcniKXD8C&pg=PA3&hl=pt-BR&source=gbsselected\\_pages&cad=2#v=onepage&q&f=true](https://books.google.com.br/books?id=zjRVcniKXD8C&pg=PA3&hl=pt-BR&source=gbsselected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=true)). Acesso em 17/01/2017.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. 2<sup>a</sup> ed. Tradução (de) Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SCHILLER, Friedrich von. *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1875 (Disponível em <https://www.projekt-gutenberg.org/schiller/naivsent/naivsent.html>). Acesso em 25/07/2020.

\_\_\_\_\_. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução e estudo (de) Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, Karl Wilhelm Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803), seguido de Conversa sobre poesia*. Tradução e notas (de) Constantino Luiz de Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: UNESP, 2016.

SCHLEGEL, August Wilhelm. *Doutrina da arte*. Apresentação, tradução e notas (de) Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2014.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Turbilhão e semente: ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

\_\_\_\_\_. *Dostoiévski: prosa poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SCHOLEM, Gershom. "A ideia do golem". In: \_\_\_\_\_. *A cabala e o simbolismo*. Tradução (de) Hans Borger e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978.

\_\_\_\_\_. "Golem". In: \_\_\_\_\_. *Judaica. Cabala*. Tradução (de) Hinda Burlamaqui et al. Rio de Janeiro; Koogan, 1989.

SÓFOCLES. *Édipo rei*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2002. (L&PM Pocket, 129).

SOETHE, Paul Astor. *Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60*. In: *Fragmentos*. Florianópolis: UFSC, Jan-Jun/1998, vol. 7, nº 2, p. 155-175 (Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/7685>). Acesso em 11/07/2020.

STORM, Hans Theodor Woldsen. „Ein Doppelgänger“. In: \_\_\_\_\_. *Sämtliche Werk. Siebenter Band*. Leipzig: im Insel-Verlag, 1920 (Disponível em <https://www.projekt-gutenberg.org/storm/bd7/chap003.html>). Acesso em 05/11/2020.

STAËL, Madame de. *De l'Allemagne*. Préface par M. X. Marmier. Paris: Charpentier et Cie, 1890 (Disponível em <https://warburg.sas.ac.uk/pdf/nde32b2287072.pdf> e, também, em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232882/f17>). Acesso em 20/01/2018.

STORACE, Erasmo Silvio. *L'estetica de Jean Paul Richter*. Tesi (Dottorato di Ricerca in Estetica e Teoria delle Arti - XX Ciclo) – Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi – Università degli Studi di Palermo. Palermo: Università degli Studi di Palermo, s/d.

SULLIVAN, J. P. *Satire: critical essays on Roman Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1968.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução (de) Silvia Delpy: Perspectiva, 1975 (Série debates).

\_\_\_\_\_. *Os gêneros do discurso*. Tradução (de) Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Unesp, 2018 (Disponível em <https://pt.scribd.com/read/438433121/Os-generos-do-discurso>). Acesso 01/09/2020.

TOLSTÓI, Liév Nikoláievitch. *O que é arte*. 2ª ed. Tradução (de) Bete Torii. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

\_\_\_\_\_. *Guerra e paz*. Tradução (de) Oscar Mendes. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008 (Grandes obras da cultura universal, 6).

TROYAT, Henri. *Dostoievski*. Tradução (de) Rosário Fusco. Rio de Janeiro: EPASA-Pan-Americana, 1943 (Série Redescobrimo o Homem).

VARDOULAKIS, Dimitris. *The Doppelgänger: literature's philosophy*. New York City: Fordham University Press, 2010 (Edição com páginas limitadas – Disponível em [https://books.google.com.br/books?id=TPg\\_AaPIKA0C&pg=PR7&hl=pt-BR&source=gbs\\_selected\\_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=TPg_AaPIKA0C&pg=PR7&hl=pt-BR&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false)). Acesso em 21/11/2019.

\_\_\_\_\_. “*The return of Negation: The Doppelgänger in Freud's ‘The Uncanny’*”. In: *Substance*. Wisconsin: Board of Regents, University of Wisconsin System, 2006, vol. 35, n.º. 2, p. 100-116 (Substance#110) (Disponível em <https://muse.jhu.edu/article/200421/pdf>). Acesso em 21/11/2019.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Tradução (de) Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia, Maria da Conceição M. Cavalcante. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

VOGÜÉ, Eugène-Melchior de. “Chapitre V: la religion de la souffrance – Dostoïevsky”. In: \_\_\_\_\_. *Le roman russe*. Paris: Librairie Plon, 1886, p. 249-322 (La bibliothèque russe et slave) (Disponível em <https://bibliotheque-russe-et-slave.com/Livres/Vogue%20-%20Le%20Roman%20russe.pdf>.) Acesso em 27/08/2018.

ZWEIG, Stefan. *Dostoiewski*. Tradução (de) Heitor Moniz. Rio de Janeiro: Guanabara/Waissman Koogan, 1935.

WALTY, Ivete Lara Camargos; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Textos sobre textos: um estudo da metalinguagem*. Belo Horizonte: Dimensão, 1999.

WEBBER, Andrew J. *The Doppelgänger – Double Visions in German Literature*. Oxford: Clarendon Press, 2003 (Edição com páginas limitadas – Disponível em <https://books.google.com.br/books?id=U46vXDlvKMgC&pg=PP4&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=true>). Acesso em 25/09/2020.

WILDE, Oscar. “O retrato de Dorian Gray”. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Tradução (de) Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1961.

## DICIONÁRIOS

ВОЙНОВА, Н. Я, *et alii*. *Русско-португальский словарь*. 2-е издание. Москва: Русский язык, 1989 (VOINOVA, N. Já, *et alii*. *Russko-portugálski slovár*. 2-e usdânie. Moskvá: Rússki Iazík, 1989 [*Dicionário russo-português*. 2. ed. Moskvá: Rússki Iazík, 1989]).

BURTIN-VINHOLES, S. *Dicionário francês-português, português-francês*. Colaboração (de) Laurence Curtenaz e Maria José Nonnenberg. 36ª ed. São Paulo: Globo, 1995.

DASTOLI, Carlo Alberto *et alii*. *Parola chiave: Dizionario di italiano per brasiliani*. Florença-Milão/São Paulo: Giunti Editore/Martins Fontes, 2006/2007.

EHLERS, Edel Helga Kick; EHLERS, Gunter. *Michaelis Tech: dicionário de economia e direito alemão-português, português-alemão*. São Paulo: Melhoramentos, 1995.

GRIMM. *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm auf CD-ROM und im Internet*. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961 (Disponível em <http://dwb.uni-trier.de/de/> e [http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui\\_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&lemid=GD03269#XGD03269](http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&lemid=GD03269#XGD03269) ou [http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui\\_py?sigle=DWB](http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB)).

HOUAISS, Antônio; CARDIM, Ismael. *Dicionário inglês-português atualizado*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

HOUAISS, Antônio; CARDIM, Ismael. *Novo Webster's: dicionário universitário inglês-português, português-inglês*. 4ªed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ISIDRO PEREIRA, S. J. *Dicionário grego-português e português-grego*. 4ª ed. Porto: Livraria do Apostolado da Imprensa, 1969.

KEDAITENE, E.; VERKHUCHA, V.; MITROKHINA, V. *Dicionário prático russo-português*. Moscovo: Língua Russa, 1983.

LANGENSCHIEDT. *Taschenwörterbuch Portugiesisch: Portugiesisch-Deutsch; Deutsch-Portugiesisch*. Berlin/München: Langenscheidt KG, 2011.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia. Tomo II (A-D)*. São Paulo: Loyola, 2000.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de filosofia. Tomo II (E-J)*. São Paulo: Loyola, 2001.

ROUSÉ, Jean; CARDOSO, Ersílio. *Dicionário francês-português*. Coligido do grande dicionário de Domingos de Azevedo. Coimbra/Venda Nova: Livraria Bertrand, 1986.

STARETS, S. M; VOINOVA, N. *Dicionário prático português-russo*. 4ª. ed. Moscou: Rússki Iazík, 1989.

VALDEZ, João Fernandez. *Nouveau dictionnaire français-portugais et potugais-français (Novo dicionário francês-português e português-francês)*. 5ª ed. Paris/Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro-Editor, 19--.

WILLIAMSON, Edwin. *Borges: uma vida*. Tradução (de) Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

## SITES

<http://context.reverso.net/traducao/>.

<https://dict.leo.org/>

<http://www.enzyklo.de>.

<https://www.jeanpaul-edition.de/person.html?id=JP-003050> (*Jean Paul: Sämtliche Briefe*). Acesso em 12/07/2019. Trata-se das breves correspondências com a mãe, os amigos, editores etc.

<http://gutenberg.spiegel.de/> (Projekt Gutenberg).

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>.

<https://www.literaturportal-bayern.de/themen?task=lpbtheme.default&id=1282>. Trata-se de breves biografias sobre contemporâneos que se relacionaram com Richter: a) Erhard Friedrich Vogel (1750-1823); b) Johann Samuel Völkel (1748-\*); c) Johann Adam Lorenz von Oerthel (1763-1786); d) Johann Bernhard Hermann (1761-1790); e) Georg Christian Otto (1763-1828); Emanuel (1766-1842); Paul Emil Thieriot (1780-1831) e Heinrich Voß (1779-1822). Acesso em 12/07/2019.

<http://www.merriam-webster.com/dictionary>.

<https://www.verbformen.de/konjugation/>.

<http://www.woxikon.de>.

<http://www.grammatik.woxikon.de>.

<https://www.duden.de>.

## ANEXOS

### 1. Erstes Blumentstück: *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei*<sup>213</sup>

#### Vorbericht

Das Ziel dieser Dichtung ist die Entschuldigung ihrer Kühnheit. Die Menschen leugnen mit ebensowenig Gefühl das göttliche Dasein, als die meisten es annehmen. Sogar in unsere wahren Systeme sammeln wir immer nur Wörter, Spielmarken und Medaillen ein, wie Geizige Münzkabinetter; – und erst spät setzen wir die Worte in Gefühle um, die Münzen in Genüsse. Man kann zwanzig Jahre lang die Unsterblichkeit der Seele glauben – – erst im einundzwanzigsten, in einer großen Minute, erstaunt man über den reichen Inhalt dieses Glaubens, über die Wärme dieser Naphthaquelle.

Ebenso erschrak ich über den giftigen Dampf, der dem Herzen dessen, der zum erstenmal in das atheistische Lehrgebäude tritt, erstickend entgegenzieht. Ich will mit geringern Schmerzen die Unsterblichkeit als die Gottheit leugnen: dort verlier' ich nichts als eine mit Nebeln bedeckte Welt, hier verlier' ich die gegenwärtige, nämlich die Sonne derselben; das ganze geistige Universum wird durch die Hand des Atheismus zersprengt und zerschlagen in zahllose quecksilberne Punkte von Ichs, welche blinken, rinnen, irren, zusammen- und auseinanderfliehen, ohne Einheit und Bestand. Niemand ist im All so sehr allein als ein Gottesleugner – er trauert mit einem verwaiseten Herzen, das den größten Vater verloren, neben dem unermeßlichen Leichnam der Natur, den kein Weltgeist regt und zusammenhält, und der im Grabe wächst; und er trauert so lange, bis er sich selber abbröckelt von der Leiche. Die ganze Welt ruht vor ihm wie die grosse, halb im Sande liegende ägyptische Sphinx aus Stein; und das All ist die kalte eiserne Maske der gestaltlosen Ewigkeit.

Auch hab' ich die Absicht, mit meiner Dichtung einige lesende oder gelesene Magister in Furcht zu setzen, da wahrlich diese Leute jetzo, seitdem sie als Baugefangene beim Wasserbau und der Grubenzimmerung der kritischen Philosophie in Tagelohn genommen worden, das Dasein Gottes so kaltblütig und kaltherzig erwägen, als ob vom Dasein des Kraken und Einhorns die Rede wäre.

Für andere, die nicht so weit sind wie ein lesender Magistrand, merk' ich noch an, daß mit dem Glauben an den Atheismus sich ohne Widerspruch der Glaube an

---

<sup>213</sup> Wenn einmal mein Herz so unglücklich und ausgestorben wäre, dass in ihm alle Gefühle, die das Dasein Gottes bejahen, zerstört wären; so wurd' ich mit diesem meinem Aufsatz erschüttern und – er wurde mich heilen und mir meine Gefühle wiedergeben.

Unsterblichkeit verknüpfen lasse; denn dieselbe Notwendigkeit, die in diesem Leben meinen lichten Tautropfen von Ich in einen Blumenkelch und unter eine Sonne warf, kann es ja im zweiten wiederholen; – ja noch leichter kann sie mich zum zweiten Male verkörpern als zum ersten Male.

\*

Wenn man in der Kindheit erzählen hört, daß die Toten um Mitternacht, wo unser Schlaf nahe bis an die Seele reicht und selber die Träume verfinstert, sich aus ihrem aufrichten, und daß sie in den Kirchen den Gottesdienst der Lebendigen nachäffen: so schaudert man der Toten wegen vor dem Tode; und wendet in der nächtlichen Einsamkeit den Blick von den langen Fenstern der stillen Kirche weg und fürchtet sich, ihrem Schillern nachzuforschen, ob es wohl vom Monde niederfalle.

Die Kindheit, und noch mehr ihre Schrecken als ihre Entzückungen, nehmen im Traume wieder Flügel und Schimmer an und spielen wie Johanniswürmchen in der kleinen Nacht der Seele. Zerdrückt uns diese flatternden Funken nicht! – Lasset uns sogar die dunkeln peinlichen Träume als hebende Halbschatten der Wirklichkeit! – Und womit will man uns *die* Träume ersetzen, die uns aus dem untern Getöse des Wasserfalls wegtragen in die stille Höhe der Kindheit, wo der Strom des Lebens noch in seiner kleinen Ebene schweigend und als ein Spiegel des Himmels seinen Abgründen entgegenzog? –

Ich lag einmal an einem Sommerabende vor der Sonne auf einem Berge und entschlief. Da träumte mir, ich erwachte auf dem Gottesacker. Die abrollenden Räder der Turmuhr, die eilf Uhr schlug, hatten mich erweckt. Ich suchte im ausgeleerten Nachthimmel die Sonne, weil ich glaubte, eine Sonnenfinsternis verhülle sie mit dem Mond. Alle Gräber waren aufgetan, und die eisernen Türen des Gebeinhauses gingen unter unsichtbaren Händen auf und zu. An den Mauern flogen Schatten, die niemand warf, und andere Schatten gingen aufrecht in der bloßen Luft. In den offenen Särgen schlief nichts mehr als die Kinder. Am Himmel hing in großen Falten bloß ein grauer schwüler Nebel, den ein Riesenschatte wie ein Netz immer näher, enger und heißer herein zog. Über mir hört' ich den fernen Fall der Lauwinen, unter mir den ersten Tritt eines unermeßlichen Erdbebens. Die Kirche schwankte auf und nieder von zwei unaufhörlichen Mißtönen, die in ihr miteinander kämpften und vergeblich zu einem Wohl laut zusammenfließen wollten. Zuweilen hüpfte an ihren Fenstern ein grauer Schimmer hinan, und unter dem Schimmer lief das Blei und Eisen zerschmolzen nieder. Das Netz des Nebels und die schwankende Erde rückten mich in den Tempel, vor

dessen Tore in zwei Gift-Hecken zwei Basilisken funkelnd brüteten. Ich ging durch unbekannte Schatten, denen alte Jahrhunderte aufgedrückt waren. – Alle Schatten standen um den Altar, und allen zitterte und schlug statt des Herzens die Brust. Nur ein Toter, der erst in die Kirche begraben worden, lag noch auf seinen Kissen ohne eine zitternde Brust, und auf seinem lächelnden Angesicht stand ein glücklicher Traum. Aber da ein Lebendiger hineintrat, erwachte er und lächelte nicht mehr, er schlug mühsam ziehend das schwere Augenlid auf, aber innen lag kein Auge, und in der schlagenden Brust war statt des Herzens eine Wunde. Er hob die Hände empor und faltete sie zu einem Gebete; aber die Arme verlängerten sich und löseten sich ab, und die Hände fielen gefaltet hinweg. Oben am Kirchengewölbe stand das Zifferblatt der *Ewigkeit*, auf dem keine Zahl erschien und das sein eigener Zeiger war; nur ein schwarzer Finger zeigte darauf, und die Toten wollten die *Zeit* darauf sehen.

Jetzo sank eine hohe edle Gestalt mit einem unvergänglichen Schmerz aus der Höhe auf den Altar hernieder, und alle Toten riefen: “Christus! ist kein Gott?”.

Er antwortete: “Es ist keiner”.

Der ganze Schatten jedes Toten erbebte, nicht bloß die Brust allein, und einer um den andern wurde durch das Zittern zertrennt.

Christus fuhr fort: “Ich ging durch die Welten, ich stieg in die Sonnen und flog mit den Milchstraßen durch die Wüsten des Himmels; aber es ist kein Gott. Ich stieg herab, soweit das Sein seine Schatten wirft, und schauete in den Abgrund und rief: ‘Vater, wo bist du?’ aber ich hörte nur den ewigen Sturm, den niemand regiert, und der schimmernde Regenbogen aus Wesen stand ohne eine Sonne, die ihn schuf, über dem Abgrunde und tropfte hinunter. Und als ich aufblickte zur unermesslichen Welt nach dem göttlichen *Auge*, starrte sie mich mit einer leeren bodenlosen *Augenhöhle* an; und die Ewigkeit lag auf dem Chaos und zernagte es und wiederkäuete sich. – Schreiet fort, Mißtöne, zerschreiet die Schatten; denn Er ist nicht!”.

Die entfärbten Schatten zerflatterten, wie weißer Dunst, den der Frost gestaltet, im warmen Hauche zerrinnt; und alles wurde leer. Da kamen, schrecklich für das Herz, die gestorbenen Kinder, die im Gottesacker erwacht waren, in den Tempel und warfen sich vor die hohe Gestalt am Altare und sagten: “Jesus! haben wir keinen Vater?”. – Und er antwortete mit strömenden Tränen: “Wir sind alle Waisen, ich und ihr, wir sind ohne Vater”.

Da kreischten die Mißtöne heftiger – die zitternden Tempelmauern rückten auseinander – und der Tempel und die Kinder sanken unter – und die ganze Erde und

die Sonne sanken nach – und das ganze Weltgebäude sank mit seiner Unermeßlichkeit vor uns vorbei – und oben am Gipfel der unermeßlichen Natur stand Christus und schauete in das mit tausend Sonnen durchbrochne Weltgebäude herab, gleichsam in das in die ewige Nacht gewühlte Bergwerk, in dem die Sonnen wie Grubenlichter und die Milchstraßen wie Silberadern gehen.

Und als Christus das reibende Gedränge der Welten, den Fackeltanz der himmlischen Irrlichter und die Korallenbänke schlagender Herzen sah, und als er sah, wie eine Weltkugel um die andere ihre glimmenden Seelen auf das Totenmeer ausschüttete, wie eine Wasserkugel schwimmende Lichter auf die Wellen streuet: so hob er groß wie der höchste Endliche die Augen empor gegen das Nichts und gegen die leere Unermeßlichkeit und sagte: “Starres, stummes Nichts! Kalte, ewige Notwendigkeit! Wahnsinniger Zufall! Kennt ihr das unter euch? Wann zerschlagt ihr das Gebäude und mich? – Zufall, weißt du selber, wenn du mit Orkanen durch das Sternen-Schneegestöber schreitest und eine Sonne um die andere auswehest, und wenn der funkelnde Tau der Gestirne ausblinkt, indem du vorübergehst? – Wie ist jeder so allein in der weiten Leichengruft des Alles! Ich bin nur neben mir – O Vater! o Vater! wo ist deine unendliche Brust, daß ich an ihr ruhe? – Ach wenn jedes Ich sein eigener Vater und Schöpfer ist, warum kann es nicht auch sein eigener Würgegel sein?...

Ist das neben mir noch ein Mensch? Du Armer! Euer kleines Leben ist der Seufzer der Natur oder nur sein Echo – ein Hohlspiegel wirft seine Strahlen in die Staubwolken aus Totenasche auf euere Erde hinab, und dann entsteht ihr bewölkten, wankenden Bilder. – Schau hinunter in den Abgrund, über welchen Aschenwolken ziehen – Nebel voll Welten steigen aus dem Totenmeer, die Zukunft ist ein steigender Nebel, und die Gegenwart ist der fallende. – Erkennst du deine Erde?”.

Hier schauete Christus hinab, und sein Auge wurde voll Tränen, und er sagte: “Ach, ich war sonst auf ihr: da war ich noch glücklich, da hatt’ ich noch meinen unendlichen Vater und blickte noch froh von den Bergen in den unermeßlichen Himmel und drückte die durchstochne Brust an sein linderndes Bild und sagte noch im herben Tode: ‘Vater, ziehe deinen Sohn aus der blutenden Hülle und heb ihn an dein Herz!’... Ach ihr übergelücklichen Erdenbewohner, ihr glaubt *Ihn* noch. Vielleicht gehet jetzt euere Sonne unter, und ihr fallet unter Blüten, Glanz und Tränen auf die Knie und hebt die seligen Hände empor und rufet unter tausend Freudentränen zum aufgeschlossenen Himmel hinauf: ‘auch mich kennst du, Unendlicher, und alle meine Wunden, und nach dem Tode empfängst du mich und schließest sie alle’... Ihr Ungelücklichen, nach dem

Tode werden sie nicht geschlossen. Wenn der Jammervolle sich mit wundem Rücken in die Erde legt, um einem schönern Morgen voll Wahrheit, voll Tugend und Freude entgegenzuschlummern: so erwacht er im stürmischen Chaos, in der ewigen Mitternacht – und es kommt kein Morgen und keine heilende Hand und kein unendlicher Vater! – Sterblicher neben mir, wenn du noch lebest, so bete Ihn an: sonst hast du Ihn auf ewig verloren”.

Und als ich niederfiel und ins leuchtende Weltgebäude blickte: sah ich die emporgehobenen Ringe der Riesenschlange der Ewigkeit, die sich um das Welten-All gelagert hatte – und die Ringe fielen nieder, und sie umfaßte das All doppelt – dann wand sie sich tausendfach um die Natur – und quetschte die Welten aneinander – und drückte zermalmend den unendlichen Tempel zu einer Gottesacker-Kirche zusammen – und alles wurde eng, düster, bang – und ein unermeßlich ausgedehnter Glockenhammer sollte die letzte Stunde der Zeit schlagen und das Weltgebäude zersplittern... als ich erwachte.

Meine Seele weinte vor Freude, daß sie wieder Gott anbeten konnte – und die Freude und das Weinen und der Glaube an ihn waren das Gebet. Und als ich aufstand, glimmte die Sonne tief hinter den vollen purpurnen Kornähren und warf friedlich den Widerschein ihres Abendrotes dem kleinen Monde zu, der ohne eine Aurora im Morgen aufstieg; und zwischen dem Himmel und der Erde streckte eine frohe vergängliche Welt ihre kurzen Flügel aus und lebte, wie ich, vor dem unendlichen Vater; und von der ganzen Natur um mich flossen friedliche Töne aus, wie von fernen Abendglocken.

## 2. Primeira peça de flores: *Discurso do Cristo morto do alto do edifício do mundo, que nenhum Deus existe*

### Relatório preliminar

O objetivo deste poema é a desculpa de sua ousadia. Os homens negam a existência divina com tão pouco sentimento quanto à maioria a admite. Até mesmo em nossos autênticos sistemas, nós recolhemos, sempre, apenas palavras, fichas e medalhas, qual o avarento gabineteiro de moedas<sup>214</sup>; – e somente mais tarde, nós convertemos as palavras em sentimentos, as moedas em prazer. Pode-se acreditar, por vinte longos anos, na imortalidade da alma – somente no vigésimo primeiro, em um grandioso minuto, surpreende-se acerca do rico conteúdo dessa crença, acerca do calor dessa fonte de nafta<sup>215</sup>.

Do mesmo modo, eu ficava estarecido com o vapor tóxico que seguia, asfixiando, ao encontro do coração daqueles que, pela primeira vez, compareciam no edifício da doutrina ateísta. Eu prefiro negar, com diminuta dor, a imortalidade que a divindade: lá, eu não perco mais que um universo anuviado de brumas; aqui, eu perco o atual, a saber, o sol mesmo; todo o universo espiritual será despedaçado através da mão do ateísmo e destroçado em inúmeros pontos do eu de mercúrio, os quais cintilam, correm, erram, fogem juntos e separados, sem unidade e existência. Ninguém está tão só, no universo, quanto um negador de Deus – ele se aflige com um coração órfão, o qual perdeu o Pai maior, junto ao incomensurável cadáver da natureza, em que nenhum espírito do mundo se move e se mantém juntos, e que cresce no túmulo; e ele se aflige por tanto tempo, até que ele mesmo se esmigalhe em cadáver. O mundo inteiro repousa diante dele, qual a grande esfinge de pedra egípcia deitada pela metade na areia; e o universo é a fria máscara de ferro da Eternidade amorfa.

Também eu tenho a intenção, com meu poema, de atemorizar alguns mestres que leem ou são lidos, uma vez que, realmente, essas pessoas agora, desde que elas foram consumidas pelas diárias<sup>216</sup>, qual os prisioneiros de construção nas construções

---

<sup>214</sup> Um colecionador de moedas, um numismata? No original: “wie Geizige Münzkabinetter”. RICHTER, 1963, I, p. 448. Na tradução de Jalabert: “comme des avars des médailliers” (RICHTER, 1963, I, p. 449).

<sup>215</sup> No original: “über die Wärme dieser Naphthaquelle” (RICHTER, 1963, I, p. 448). Na tradução de Jalabert: “de la chaleur de cette source de naphte” (RICHTER, 1963, I, p. 449).

<sup>216</sup> *Der Tagelohn*: diária no sentido de remuneração, pagamento, ordenado ou salário.

hidráulicas e nas escavações de mineração da filosofia crítica<sup>217</sup>, consideram a existência de Deus tão a sangue e coração frios, como se discursássemos sobre a existência do Kraken ou do unicórnio.

Para outros que não são tão extensos quanto um doutorando leitor<sup>218</sup>, eu ainda faço um comentário que a crença no ateísmo, sem contradição, se associa à crença na imortalidade; pois a mesma necessidade que, nesta vida, lançou minhas luminosas gotas de orvalho do eu em um cálice de flores e sob um sol, pode, sim, repeti-la uma segunda; – sim, ainda mais facilmente, ela pode personificar em mim uma segunda vez que na primeira vez.

\*

Quando se ouve narrar, na infância, que os mortos, à meia-noite, chegam onde nosso sono se aproxima da alma e anuvia os próprios sonhos, e erigem deles e que eles imitam<sup>219</sup>, na igreja, o culto dos vivos: então, estremece-se aos mortos por causa, sobretudo, da morte; e, na solidão noturna, dirige-se o olhar em direção às longas janelas da silenciosa igreja e tem-se o receio em investigar se suas luzes difusas parecem cair da lua.

A infância, e ainda mais seus sustos como seus encantamentos, ganha novamente, nos sonhos, asas e brilho e brinca qual os verminhos na festa de São João na pequena noite da alma. Não nos esmague estas esvoaçantes centelhas! – Deixe-nos, inclusive, os embaraçosos sonhos obscurecidos como a penumbra da realidade a alçar! – E com o que nos pode substituir os sonhos, que nos transportam do fragor mais baixo das cascatas para a altura tranquila da infância, onde a correnteza da vida, ainda em sua pequena planície<sup>220</sup> silenciosa e, qual um espelho do céu, avança em direção ao seu despenhadeiro? –

Uma vez, em um fim de tarde de verão diante do sol, eu jazia em uma montanha e adormeci. Aí eu sonhei que despertava em um campo de Deus<sup>221</sup>. As engrenagens das rodas do relógio da torre, que batiam às 11 horas, me despertaram. Eu procurava no

---

<sup>217</sup> Conferir o texto kantiano: *Der einzig mögliche Beweisgrund zu einer Demonstration des Daseins Gott* (1763). “O único argumento possível para uma demonstração da existência de Deus”.

<sup>218</sup> *Lesender Magistrand*: magistrado de leitura. Na tradução francesa *un maître en chaire*: mestre de cátedra. RICHTER, 1963, I, p. 449.

<sup>219</sup> O verbo *nachhüffen*, também, significa “arremedar, macaquear, fazer macaquices”. Portanto, seria imitar de maneira maliciosa ou brincalhona, talvez, degradante e pejorativa, as ações de outrem.

<sup>220</sup> O substantivo feminino *Ebende* pode ser, também, “nível, patamar, plano, âmbito, esfera, camada etc”.

<sup>221</sup> *Gottesacker*: cemitério, lavoura de Deus, acre divino.

vazio céu noturno, o sol, porque eu acreditava que um eclipse solar o encobriria com a lua. Todos os túmulos foram abertos, e as portas de ferro das casas dos ossos abriam e fechavam sob mãos invisíveis. Nos muros voavam sombras que ninguém projetava, e outras sombras caminhavam apuradas, no ar puro. Nos féretros abertos não adormeciam senão as crianças. No céu, em grandes dobras, pendia somente uma sufocante bruma cinzenta, que uma sombra gigante, qual uma rede, arrastava, cada vez, para mais perto, mais estreito e mais ardente. Acima de mim, eu escutava as longínquas quedas das avalanches, abaixo de mim, o primeiro pontapé de um imenso abalo sísmico. A igreja oscilava, de cima para baixo, entre duas incessantes notas dissonantes, que combatiam uma com a outra e desejavam se confluir harmoniosamente. Às vezes, saltava de seus vitrais, um brilho cinzento e, sob o brilho, o chumbo e o ferro derretiam abaixo. A rede de névoa e a terra oscilante me moviam para o templo, diante daqueles pórticos, em que dois basiliscos resplandecentes meditavam em duas sebes venenosas. Eu caminhava através das desconhecidas sombras, das quais foram impressas pelos séculos antigos. – Todas as sombras estavam em pé ao redor do altar, e em todas elas, estremeciam e palpitavam o tórax, ao invés do coração. Apenas um morto, o primeiro que fora enterrado na igreja, ainda jazia em sua almofada, sem um tórax trêmulo e, em seu rosto sorridente, havia um sonho bastante feliz. Porém, como um vivente entrava, ele despertou e não mais sorria, ele abria, puxando penosamente, a pesada pálpebra, mas não havia nenhum olho no interior e, no palpitante tórax, ao invés do coração, uma chaga. Ele erguia as mãos para cima e as juntava para a oração; porém, os braços se prolongaram e se soltaram, e as mãos caíram juntas ao longe. No cimo da abóbada da igreja, estava o mostrador da Eternidade, no qual nenhum número aparecia e do qual era seu próprio indicador; apenas um dedo negro indicava em seguida, e os mortos desejavam ver o *tempo* nisto.

Agora, uma excelsa nobre figura descia das alturas do altar com uma eterna dor, e todos os mortos gritavam: “Cristo! Não existe nenhum Deus?”.

Ele respondeu: “Não existe nenhum”.

Todas as sombras de cada morto estremeciam, não somente os tórax sozinhos e, uma atrás da outra, foi aniquilada mediante o temor.

Cristo prosseguia: “Eu atravessava os mundos, subia nos sóis e voava com a Via Láctea através dos desertos do céu; porém, não existe nenhum Deus. Eu descia, enquanto o Ser projetava a sua sombra, e mirava para o abismo e gritava: ‘Pai, onde estás tu?’; porém, eu apenas escutava a eterna tempestade que ninguém reinava, e o

arco-íris da Essência estava sem um sol, que o engendrava sobre o abismo e gotejava para baixo. E quando eu admirava o imenso mundo após o *olhar* divino, ele me observava fixamente com uma órbita ocular vazia e sem fundo; e a Eternidade jazia no Caos, roía-o e ruminava a si mesma. – Gritai, notas dissonantes, deslocai as sombras; visto que Ele não é!”.

As sombras descoloridas se dissolveram, como névoa branca, que a geada formava no sopro quente derretido; e tudo ficou vazio. Então, chegavam, terrível para o coração, as crianças mortas que, no campo de Deus, despertavam no Templo e se jogavam diante da excelsa figura no altar e diziam: “Jesus, nós não temos nenhum Pai?”. – E ele respondeu com lágrimas torrenciais: “Nós todos somos órfãos, eu e vós, nós estamos sem Pai”<sup>222</sup>.

Então, as notas dissonantes<sup>223</sup> gritavam mais impetuosamente – as trêmulas muralhas do Templo se separavam – e o Templo e as crianças se afundavam – e toda a Terra e o sol se afundaram em seguida – e todo o edifício do mundo, com a sua imensidão, passou diante de nós – e no cimo, no ápice da natureza imensurável, se elevava Cristo e mirava isso, com mil sóis rompidos, do alto do edifício do mundo, como uma mina escavada na noite eterna, em que os sóis seguem qual a iluminação de minas e, a Via Láctea, qual os fios condutores de prata<sup>224</sup>.

E quando Cristo via a multidão dos mundos se friccionando, o baile dos archotes dos fogos fátuos celestes e os bancos de corais dos corações mais convincentes batendo, e quando ele via como um globo terrestre, ao redor do outro, distribuía suas almas ardentes no mar dos mortos, como uma bola de água, que dissemina luzes ondulantes nas ondas: então, ele soergueu tão grande quanto o supremo finito, os olhos contra o nada e contra a imensidão vazia e disse: “Nada rígido, mudo! Fria, necessidade eterna! Acaso insano! Conheceis vós disto entre vós? Quando vós destruís o edifício e a mim? – Acaso, tu mesmo sabes, quando tu caminhas com o furacão através das tempestades de neve das estrelas e um sol sopra após o outro e quando o orvalho reluzente dos astros brilham quando tu passas? – Como todos estão tão sós neste vasto jazigo fúnebre do Todo? Eu estou apenas junto de mim – Ó Pai! Ó Pai! Onde está teu infinito peito, para

<sup>222</sup> “Jesus! haben wir keinen Vater?”. – Und er antwortete mit strömenden Tränen: “Wir sind alle Waisen, ich und ihr, wir sind ohne Vater”. RICHTER, 1963, I, p. 449.

<sup>223</sup> *Die Mißtöne*: fffias ou sons agudos, desafinados e estridentes emitidos ou pela voz ou por um instrumento musical.

<sup>224</sup> “(...) und die Milchstraßen wie Silberadern”. *Die Ader* pode significar, também, “vaso sanguíneo, veia, artéria, nervura etc”.

que eu nele descanse? – Ah! Se cada Eu é seu próprio Pai e criador, por que ele não pode ser, também, seu próprio anjo estrangulador?....

“Isto, junto a mim, é ainda um homem? Tu pobre! Vossa pequena vida é o suspiro da natureza ou apenas seu eco – um espelho côncavo projeta para baixo seus raios nas nuvens de poeira das cinzas dos mortos de vossa Terra e, em seguida, vós nasceis, formas anuviadas e vacilantes. – Olhai para baixo no abismo sobre aquelas nuvens de cinzas passageiras – Nevoeiro repleto de mundos se eleva do mar dos mortos, o futuro é uma névoa crescente, o presente é a que cai. – Tu reconheces a tua Terra?”

Aqui Cristo mirava para baixo e seu olhar ficou cheio de lágrimas, e ele disse: “Ah! Outrora eu estava nela: aí eu ainda era feliz, aí eu ainda tinha meu Pai infinito e ainda contemplava alegre, das montanhas, para o incomensurável céu e comprimia o peito perfurado em sua forma atenuante e ainda disse na dolorosa morte: ‘Pai, arrancaí teu filho deste invólucro sangrento e elevai-o ao Teu coração!’... Ah! Vós, felicíssimos habitantes da Terra, vós ainda credes Nele. Talvez, agora, vosso sol caminhe para baixo, e vós cairiam de joelhos sob as flores, o brilho e as lágrimas e ergueriam as abençoadas mãos e gritariam sob mil lágrimas de alegria para o céu aberto: ‘Tu também me conheces, Infinito, e todas as minhas chagas e, após a morte, tu me recebes e cerre-as todas elas’... Vós, infelizes, após a morte, elas não serão fechadas. Quando o miserável se estende com as costas feridas na terra, adormecido em direção a uma belíssima manhã plena de verdade, de virtude e de alegria: então, ele desperta no caos tempestuoso, na eterna meia-noite – e não chega nenhuma manhã, nenhuma mão curadora e nenhum Pai infinito! – Mortal ao lado de mim, quando tu ainda viveres, então adorai-O: caso contrário, tu O perderás para sempre”.

E quando eu decaía e olhava, acima, para o brilhante edifício do mundo: eu via os elevados anéis da gigantesca serpente da Eternidade que circundara o Todo-Universo – e os anéis caíram, e ela envolvia o Todo duplamente – então, ela serpeava, milhares de vezes, em torno da natureza – e esmagava os mundos juntos – e comprimia, triturando, o Templo infinito em uma igreja do campo de Deus – e tudo ficou estreito, sombrio, temeroso – e um imensamente extenso martelo de sino devia bater a última hora e estilhaçar o edifício do mundo... quando eu despertei.

Minha alma chorava de alegria, pois ela poderia adora a Deus novamente – e a alegria, as lágrimas e a fé Nele eram a oração. E quando eu me levantava, o sol ardia profundamente por trás das plenas espigas púrpuras de milho e lançava, pacificamente, o reflexo de seu crepúsculo na pequena lua, que ascendia sem nenhuma aurora na

manhã; e entre o céu e a Terra, um feliz e efêmero mundo estendia suas curtas asas e, como eu, vivia ante o Pai infinito; e de toda a natureza sobre mim, fluíam tons pacíficos, qual os dos longínquos sinos da noite.

### 3. Zweites Blumenstück: *Der Traum im Traum*<sup>225</sup>

Erhaben stand der Himmel über der Erde; ein Regenbogen hob sich, wie der Ring der Ewigkeit, über den Morgen – ein gebrochenes Gewitter zog über Wetterstangen mit einem müden Donnern unter die farbige Edenpforte in Osten – und die Abendsonne scheuete, wie hinter Tränen, mit einem milden Lichte dem Gewitter nach, und ihre Blicke ruhten am Triumphbogen der Natur... Ich spielte mit meinem Entzücken und schloß überfüllt die Augen zu und sah nichts mehr als die Sonne, die warm und lodernnd durch die Augenlider drang, und hörte nichts mehr als das weichende Donnern. – – Da fiel endlich der Nebel des Schlafs auf meine Seele und überdeckte mit seinem grauen Gewölke den Frühling; aber bald zogen sich Lichtstreife durch den Nebel, dann bunte Schönheitlinien, und zuletzt war der ganze Schlaf um mich mit den hellen Bildern des Traums übermalt.

Mir träumte, ich stehe in der zweiten Welt: um mich war eine dunkelgrüne Aue, die in der Ferne in hellere Blumen übergang und in hochrote Wälder und in durchsichtige Berge voll Goldadern – hinter den kristallinen Gebirgen loderte Morgenrot, von perlenden Regenbogen umhangen – auf den glimmenden Waldungen lagen statt der Tautropfen niedergefallene Sonnen, und um die Blumen hingen, wie fliegender Sommer, Nebelsterne... Zuweilen schwankten die Auen, aber nicht von Zephyrn, sondern von Seelen, die sie mit unsichtbaren Flügeln bestreiften. – – Ich war der zweiten Welt unsichtbar; unsere Hülle ist dort nur ein kleiner Leichenschleier, nur eine nicht ganz gefallene Nebelflocke.

Am Ufer der zweiten Welt ruhte die Heilige Jungfrau neben ihrem Sohne und schauete auf unsere Erde herab, die unten auf dem Totenmeere schwamm mit ihrem engen Frühling, klein und hinabgesenkt und nur vom Widerschein eines Widerscheins düster beschienen und jeder Welle nachirrend. Da machte die Sehnsucht nach der alten geliebten Erde Mariens zarte Seele weicher, und sie sagte mit schimmernden Augen: “O Sohn, mein Herz schmachtet weinend nach meinen teuern Menschen – ziehe die Erde herauf, damit ich den geliebten Geschwistern wieder nah in das Auge blicken kann; ach, ich werde weinen, wenn ich lebendige sehe”.

---

<sup>225</sup> Wie die Griechen und Römer der Sonne ihre Träume erzählten, so sagt, ich den obigen einer katholischen Fürstin (Lichnowsky), die ihn veranlasst hatte, da sie die Reise von Wien nach Baireuth machte, um ihren Sohn – der aus dem Boden seines Standes in die Gartenerde eines weisen und edlen Erziehers (Hofrat Schäfer) versetzt war – zu umarmen.

Christus sagte: “Die Erde ist ein Traum voll Träume; du mußt entschlafen, damit dir die Träume erscheinen können”.

Maria antwortete: “Ich will gern entschlafen, damit ich die Menschen träume”. – Christus sagte: “Was soll dir der Traum zeigen?”.

“O, die Liebe der Menschen zeig’ er mir, Geliebter, wenn sie sich wieder finden nach einer schmerzlichen Trennung” – und indem sie es sagte, stand der Todesengel hinter ihr, und sie sank mit zufallenden Augen an seine kalte Brust zurück – und die kleine Erde stieg erschüttert herauf, aber sie wurde kleiner und bleicher, je näher sie kam.

Der Wolkenhimmel der Erde spaltete sich, und der zerrissene Nebel entblößte die kleine Nacht auf ihr; denn aus einem stummen Bache schimmerten einige Sterne der zweiten Welt zurück; die Kinder schliefen sanft auf der zitternden Erde und lächelten alle, weil ihnen im Schlummer Maria in mütterlicher Gestalt erschien. – Aber in dieser Nacht stand eine Unglückliche – in ihrer Brust waren keine Klagen mehr, nur noch Seufzer – und ihr Auge hatte alles verloren, sogar die Tränen. Du Arme! blicke nicht nach Abend an das überflorte Trauerhaus – blicke nie mehr nach Morgen auf den Gottesacker, an das Totenhaus! Wende nur heute dein geschwollenes Auge ab vom Totenhouse, wo dich eine schöne Leiche zerrüttet, die unverschlossen im Nachtwind steht, damit sie früher erwache als im Grabe! – Aber nein, Beraubte, blicke nur hin auf deinen Geliebten, eh’ er zerfällt, und fülle dich mit dem ewigen Schmerz... Da jetzt ein Echo im Gottesacker zu reden anfing, das die sanften Klaggesänge des Trauerhauses nachstammelte: o, da riß dieses gedämpfte Nachsingen, wie von Toten, das ganze Herz der Gebeugten auseinander, und alle unzähligen Tränen flossen wieder durch das wunde Auge, und sie rief außer sich: “Rufst du mich, du Stummer, mit deinem kalten Munde? O Geliebter, redest du noch einmal deine Verlassene an? – Ach sprich, nur zum letzten Male, nur heute!... Nein, drüben ists ganz stumm – nur die Gräber tönen nach – aber die armen Überdeckten liegen taub darunter, und die zerbrochne Brust gibt keinen Ton”.

Aber wie schauderte sie, als das Trauerlied aufhörte und der Nachhall der Gräber allein fortsprach! – Und ihr Leben wankte, als das Echo näher ging, als ein Toter aus der Nacht trat und die bleiche Hand ausstreckte und ihre nahm und sagte: “Warum weinst du, Geliebte! wo waren wir so lange? – Mir träumte, ich hätte dich verloren”. – Und sie hatten sich nicht verloren. – Aus Mariens geschlossenem Auge drang eine Freudenträne, und eh’ ihr Sohn den Tropfen weggenommen, war die Erde wieder zurückgesunken mit den beiden neuen Beglückten.

Auf einmal stieg ein Funke aus der Erde herauf, und eine fliegende Seele zitterte vor der zweiten Welt, als ob sie zögere hinaufzugehen. Christus hob die entfallene Erdkugel wieder auf, und das Körpergewebe, aus dem die Seele geflogen war, lag noch mit allen Wundenmalen eines zu langen Lebens auf der Erde. Neben dem gefallen Laube des Geistes stand ein Greis, der die Leiche anredete: "Ich bin so alt wie du; warum soll ich denn erst nach dir sterben, du treues, gutes Weib? jeden Morgen, jeden Abend werd' ich nachrechnen, wie tief dein Grab, wie tief deine Gestalt eingefallen ist, ehe meine neben dich sinkt... Oh! wie bin ich allein! jetzo hört mich nichts mehr; und sie nicht; – aber morgen will ich ihr und ihren treuen Händen und ihren grauen Haaren mit einem solchen Schmerz nachsehen, daß er mein schwaches Leben schließt. – O du Allgütiger, schließ es lieber heute, ohne den großen Schmerz!" – Warum legt sich noch im Alter, wo der Mensch schon so gebückt und müde ist, noch auf den untersten Stufen der Gruft das Gespenst des Kummers so schwer auf ihn und drückt das Haupt, in welchem schon alle Jahre ihre Dornen gelassen haben, mit einem neuen Schauer hinunter?

Aber Christus schickte den Todesengel mit der kalten Hand nicht: sondern blickte selber dem verlassenen Greis, der so nahe an ihm war, mit einer solchen lächelnden Sonnenwärme in das Herz, daß sich die reife Frucht ablösete – und wie eine Flamme brach sein Geist aus dem geöffneten Herzen – und begegnete über der zweiten Welt seiner geliebten Seele – und in stillen, alten Umfassungen zitterten beide verknüpft ins Elysium nieder, wo sich keine endigt. – Maria reichte ihnen liebend die beiden Hände und sagte traum- und freudetrunken: "Selige! nun bleibt ihr beisammen".

Über die arme Erde bäumte sich jetzt eine rote Dampfsäule und umklammerte sie und verhüllte ein lautes Schlachtfeld. Endlich quoll der Rauch auseinander über zwei blutigen Menschen, die einander in den verwundeten Armen lagen. Es waren zwei erhabne Freunde, die einander alles aufgeopfert hatten und sich zuerst, aber ihr Vaterland nicht. "Lege deine Wunde an meine, Geliebter! – Nun können wir uns wieder versöhnen; du hast ja mich dem Vaterlande geopfert und ich dich. – Gib mir dein Herz wieder, eh' es sich verblutet. – Ach, wir können nur miteinander sterben!". – Und jeder gab sein wundes Herz dem andern hin – aber der Tod wich vor ihrem Glanze zurück, und der Eisberg, womit er den Menschen erdrückt, zerfloß auf ihren warmen Herzen; die Erde behielt zwei Menschen, die über sie als Berge aufsteigen und ihr Ströme und Arzneien und hohe Aussichten geben, und denen die niedrige Erde nichts zuschickt als – Wolken.

Maria winkte träumend ihrem Sohne, weil nur er solche Herzen fassen, tragen und beschirmen könne.

– Aber warum lächelst du auf einmal so selig, wie eine freudige Mutter, Maria?  
 – Etwan, weil deine liebe Erde, immer höher aufgezogen, mit ihren Frühlingblumen über das Ufer der zweiten Welt hereinwanket? – weil liegende Nachtigallen sich mit heißbrütenden Herzen auf kühle Auen drücken? – weil die Sturmwolken zu Regenbogen aufblühen? – weil deine unvergeßliche Erde so glücklich ist im Putze des Frühlings, im Glanze seiner Blumen, im Freudengeschrei seiner Sänger? – Nein, darum allein nicht; du lächelst so selig, weil du eine Mutter siehst und ihr Kind. Ist es nicht eine Mutter, die jetzo sich bückt und die Arme weit aufschleüßet und mit entzückter Stimme ruft: “Mein Kind, komm wieder an mein Herz!”. – Ist es nicht ihr Kind, das unschuldig im brausenden Tempel des Frühlings neben seinem lehrenden Genius steht, und das der lächelnden Gestalt zuläuft, und das, so früh beglückt und an das warme Herz voll Mutterliebe gezogen, ihre Laute nicht versteht: “Du gutes Kind, wie freust du mich! Bist du denn glücklich? liebst du mich denn? O sieh mich an, du Teurer, und lächle immerfort!”...

Maria wurde von der schönen Entzückung aufgeweckt, und sie fiel sanft erbebend um ihren eignen Sohn und sagte weinend: “Ach, nur eine Mutter kann lieben, nur eine Mutter” – und die Erde sank mit der Mutter, die am Herzen des Kindes blieb, wieder in den irdischen Äther hinab...

Und auch mich erweckte die Entzückung; aber nichts war verschwunden als das Gewitter: denn die Mutter, die im Traum das kindliche Herz an ihres gedrückt, lag noch auf der Erde in der schönen Umarmung – und sie lieset diesen Traum und verzeiht vielleicht dem Träumer die Wahrheit.

#### 4. Segunda peça de flores: *O sonho no sonho*<sup>226</sup>

Sublime estava o céu acima da Terra; um arco-íris se elevava, qual o anel da Eternidade sobre a manhã – uma tempestade quebrada se estendia acima dos para-raios<sup>227</sup> com uma trovoadas cansada sob o colorido portão do Éden no Oriente – e o sol poente mirava, como sob lágrimas, com uma luz suave, a tempestade, e seus olhos repousavam no arco do triunfo da Natureza... Eu brincava com meu encanto e fechava, apinhado, os olhos e não via nada mais que o sol, que, quente e chamejante, trespassava através das pálpebras, e não ouvia mais que a suave trovoadas. – – Então, finalmente, caía a névoa do sono sobre minha alma e sobrepunha, com suas nuvens cinzentas, a primavera; porém, em breve, filetes de luz se estendiam através da névoa, depois, formosas linhas multicolores e, por fim, todo o sono que me envolvia, estava com as iluminadas imagens oníricas.

Eu sonhava que estava no segundo mundo: ao meu redor, estava um prado verde-escuro que, na distância, se transformava em flores brilhantes, em florestas rubras e em montanhas transparentes plenas de grãos de ouro – por trás das montanhas cristalinas chamejava a aurora, cobertas pelo arco-íris de pérolas – nos bosques flamejantes, ao invés das camadas de gotas de orvalho, sóis se precipitavam ao solo e, ao redor das flores, pendiam, qual o verão voador, estrelas nebulosas... De quando em quando, os prados se oscilavam; porém, não devido ao Zéfiro, mas pelas almas que roçavam com asas invisíveis. – – Eu era invisível no segundo mundo; aí, nosso invólucro<sup>228</sup> é, apenas, um pequeno véu cadavérico, apenas um floco de névoa não completamente caído.

Na margem do segundo mundo, a Santíssima Virgem repousava junto ao seu Filho e olhava para baixo em direção a Terra, que flutuava no mar dos mortos com sua primavera estreita, pequena e diminuída e iluminada, sombriamente, apenas pelo reflexo de um reflexo e desviando de cada onda. Então, a nostalgia da velha Terra amada comovia a delicada alma de Maria, e ela disse com os olhos cintilantes: “Oh! Filho, meu coração languescer, pranteando, por meus queridos homens – içai a Terra para que eu

<sup>226</sup> “Como os gregos e os romanos narravam seus sonhos ao sol, então eu disse o supracitado a uma princesa católica (Lichnowsky) que lhe tinha ocasionado, visto que ela viajava de Viena à Baireuth ao encontro de seu filho – que foi deslocado do terreno de seu estado para o terreno do jardim de um educador sábio e nobre (conselheiro áulico Schäfer) – para abraçar” (RICHTER, 1963, I, p. 458. Nota do autor).

<sup>227</sup> *Wetterstangen* seria *ein Blitzableiter*, um para-raios.

<sup>228</sup> *Die Hülle*: envoltório; capa; cobertura. Associa-se às cinzas, aos restos mortais (*sterbliche Hülle*).

possa olhar, novamente, próximo, meus amados irmãos; ah! Eu chorarei quando eu vir os vivos”.

Cristo disse: “A Terra é um sonho pleno de sonhos; tu deves adormecer, para que os sonhos possam te aparecer”.

Maria respondeu: “Eu gostaria de adormecer, para que eu sonhe com os homens”. – Cristo disse: “O que o sonho deve te mostrar?”.

“Oh! Que ele me mostre o amor dos homens, amado, quando eles se reencontrarem após uma dolorosa separação” – e, enquanto ela dizia isto, o anjo da morte se encontrava atrás dela, e ela abaixava, com os olhos fechados, em seu frio busto – e a pequena Terra, comovida, se elevava; porém, quanto mais se aproximava, menor e mais pálida ficava.

O nebuloso céu da Terra se cingia, e a névoa dilacerada desnudava a pequena noite nela; então, em um riacho silencioso, algumas estrelas do segundo mundo brilhavam novamente; as crianças adormeciam suavemente na trêmula Terra e todas sorriam; pois, no sono, Maria lhes aparecia de forma maternal. – – Porém, naquela noite, uma infeliz estava em pé – em seu peito, não havia mais lamúrias, apenas suspiros – e seus olhos perderam tudo, até mesmo as lágrimas. Tu, pobre! Não contemple, à noite, a transbordante casa de luto<sup>229</sup> – nunca mais levante os olhos, pela manhã, para o campo de Deus, para a casa dos mortos! Apenas hoje, afaste teus olhos inchados da casa dos mortos, onde um belo cadáver te arruína, o qual está destrancado pelo vento da noite, para que desperte mais cedo que no túmulo! – Porém, não, privado, olhe apenas para teu amado, antes que ele se desintegre e te encha com a dor eterna... Aí, agora, um eco principiava a falar no campo de Deus, que balbuciava suaves cantos lamuriosos na casa de luto; oh, este canto abafado, qual o dos mortos, rasgava em pedaços todo o coração do humilhado<sup>230</sup>, e todas as inúmeras lágrimas escorriam, novamente, nos olhos feridos e ela, fora de si, gritava: “Tu me chamas, tu, mudo, com tua boca fria? Oh, amado, tu diriges a palavra, mais uma vez, à tua abandonada? – Ah, fale, apenas pela última vez, somente hoje!... Não, do outro lado está tudo mudo –

---

<sup>229</sup> *Das überflorte Trauerhaus*: “a casa de luto” era um edifício em que se expunham, durante um período, os cadáveres, cujo fim era assegurar as verdadeiras mortes em caso de possíveis mortes aparentes. Ela diferira do cemitério. Em nota, Jalabert se expressara: “Lugar em que eram depositados os mortos até os primeiros sinais de decomposição, para evitar que fossem enterrados vivos”. “Lieu où étaient déposés les morts jusqu’aux premiers signes de décomposition pour éviter qu’il y eût des enterrés vivants”. RICHTER, 1963, I, p. 475.

<sup>230</sup> *Gebeuten*: *gebeugt* é o participio do verbo *beugen*: inclinar; debruçar; sujeitar-se a; dobrar; encurvar.

apenas os túmulos ressoam – porém, os pobres sobrepostos jazem, em baixo, surdos, e nos peitos despedaçados não havia nenhum som”.

Porém, como ela estremecia quando a canção de luto cessava e a ressonância dos túmulos soava sozinha! – E sua vida vacilava quando o eco se aproximava, quando um morto saiu da noite, estendeu sua mão pálida, pegou a dela e disse: “Por que tu choras amada! Onde nós estávamos por tanto tempo? – Eu sonhava que te perdera”. – E eles não se perderam. – Nos olhos cerrados de Maria, uma lágrima de alegria caía e, antes que seu filho secasse a gota de lágrima, a Terra submergira, novamente, com os dois novos afortunados.

De repente, uma fásca se elevava da Terra, e uma alma voadora estremecia diante do segundo mundo, como se ela se hesitasse em subir. Cristo suspendia, novamente, o perdido globo terrestre, e o tecido corporal, de onde a alma voara, ainda jazia na Terra, com todas as marcas de feridas de uma vida demasiado longa. Junto ao caramanchão caído do espírito, estava em pé um ancião, que se dirigia ao cadáver: “Eu sou tão velho quanto tu; então, por que eu devo morrer só depois de ti, tu, fiel e boa mulher? Cada manhã, cada tarde, eu conferirei quão profundo é teu túmulo, quão profunda afundaria tua forma, antes que a minha, junto à tua, afunda... Oh! Como eu estou só! Agora, nada me ouve mais; e nem ela; – porém, amanhã, eu a verificarei e as suas fiéis mãos e os seus cabelos grisalhos com uma semelhante dor, que ele encerrará a minha débil vida. – Oh, tu, toda bondosa, é melhor que feches isso hoje, sem uma grande dor!” – Por que se lhe coloca, ainda na velhice, onde o homem ainda está tão encurvado e cansado, ainda no degrau mais baixo da cripta do espectro da aflição, pesadamente e pressiona a cabeça, na qual todos os anos deixaram seus espinhos com um novo horror?

Porém, Cristo não enviava o anjo da morte com a mão fria: ao invés disso, ele mesmo olhava para o ancião abandonado, que estava tão próximo dele, com um semelhante calor solar sorridente no coração, que o fruto maduro se desprendia – e, qual uma chama, um espírito rompia com o coração aberto – e se deparava com sua alma amada acima do segundo mundo – e, em silêncio, cercados antigos tremiam juntos, ambos atados no *Elysium*, em que nenhum encerrava. – Maria lhe estendia amorosamente as duas mãos e dizia bêbada de sonho e de alegria: “Bem-aventurados! Agora vós permaneceis juntos”.

Sobre a pobre Terra, nesse momento, arvorava-se uma coluna de fumaça vermelha, e a agarrava e ocultava um barulhento campo de batalha. Por fim, a fumaça

brotava, separada, sobre dois homens ensanguentados, que se repousavam nos braços feridos um do outro. Eram dois sublimes amigos que tinham sacrificado tudo um ao outro, em primeiro lugar, mas não a pátria. “Coloque tua ferida na minha, amado! – Agora nós podemos nos reconciliar novamente; tu me sacrificaste a tua pátria e eu, a ti, a minha. – Conceda-me, novamente, teu coração, antes que ele sangre. – Ah, nós podemos, agora, morrer juntos!”. – E cada um entregava seu coração ferido ao outro – porém, a morte se retirava de seu esplendor, e a montanha de gelo, com a qual esmaga os homens, derretia com o calor de seus corações; e a Terra retinha os dois homens que, sobre ela, qual montanhas, se elevavam e lhe ofereciam correntezas, remédios e grandes esperanças e, a quem a humilde Terra não lhes envia senão... nuvens.

Maria acenava para seu Filho, sonhando; pois, somente ele podia compreender, suportar e proteger semelhantes corações.

– Porém, por que tu sorris, repentinamente, tão feliz, qual uma alegre mãe, Maria? – Porventura por que tua querida Terra, elevada cada vez mais alta, oscila com suas flores primaveris acima da margem do segundo mundo? – Por que os rouxinóis abandonados se comprimem nos prados frescos chocando com os corações ardentes? – Por que as nuvens tempestuosas florescem em arco-íris? – Por que tua inesquecível Terra está tão feliz no adorno da primavera, no brilho de suas flores, nos alegres alaridos de seus cantores? Não, não somente por isso; tu sorris tão feliz, porque vês uma mãe e seu filho. Não é essa uma mãe que, agora, se encurva e abre adiante os braços e chama com uma voz encantada: “Meu filho, venha, novamente, para meu coração!”. – Não é seu filho que está, candidamente, no Templo ruidoso da primavera, junto ao seu gênio educador, e que corre em direção à forma sorridente, e que, tão cedo afortunado e arrastado pelo caloroso coração pleno de amor materno, não compreende seu som: “Tu, boa criança, como tu me causas alegria! Tu estás, pois, feliz? Tu, pois, me amas? Oh, olhe-me, tu, querido, e sorria continuamente!”...

Maria foi despertada do belo encantamento, e ela caía, tremendo docilmente, em seu próprio filho e disse chorando: “Oh, apenas uma mãe pode amar, somente uma mãe” – e a Terra afundava, novamente, no éter terrestre com a mãe, que permanecia no coração das crianças...

E, também, eu me despertava do encantamento; porém, nada desaparecera senão a tempestade: pois a mãe que, no sonho, que segurava o coração da criança contra o seu, ainda jazia na Terra no belo abraço – e ela lia esse sonho e, talvez, perdoe ao sonhador a verdade.

## 5. Relato entre Jean Paul Friedrich Richter e Christoph Martin Wieland<sup>231</sup>

O bom Wieland também tinha um gosto por Jean Paul; porém, um gosto menos apaixonado, o gosto que se adequava ao organismo natural e simétrico do poeta de *Agathon*. Aqui, de resto, os originais são dois jogos, e a primeira entrevista poderia ter proporcionado, à Molière, uma cena de comédia. Escutemos as conversas particulares de nossos personagens.

Eu vi Wieland no último domingo, em Osmanstadt (é Jean Paul quem fala); imagine-se um homem velho delgado, ainda verde, uma espécie de Nestor com a cabeça cercada de lenços vermelhos, com um tom moderado, falando muito sobre ele, mas sem orgulho e um tanto quanto epicurista. Ele era um excelente homem de família, mas tão entorpecido pelas musas que sua mulher pôde lhe esconder a perda de uma criança por dez dias.

Agora, a vez de Wieland:

Esse diabo de homem (é de Richter que ele fala) se assemelha, em todos os aspectos, seus escritos. Sente-se afetado em sua presença pelos movimentos mais contraditórios, e nada é mais difícil que entretê-lo dialogicamente. Ele também é bastante ELE; não importa, eu o declaro um original interessante.

Imagine, após isso, nossos dois antípodas do mundo intelectual se reencontrando sobre um assunto de controvérsia literária, discutindo cada um de acordo com sua visão da Antiguidade, por exemplo, os gregos? Naturalmente, a comédia continua; só que, desta vez, a cena está escrita, basta-nos traduzir.

JEAN PAUL: eu considero os gregos pelo que eles são: espíritos essencialmente estreitos. Com as ideias pueris que tinham dos deuses, que opinião elevada e séria poderia formar da humanidade?

WIELAND: vós considereis pelo que eles são perfeitamente; porém, o que são eles senão uma aparência única na terra, senão os tipos mais puros, a mais completa humanidade em sua juventude, em sua flor, tanto que se diria que todos os dons celestiais jamais foram deixados para o homem, todos esses dons descenderam sobre eles, nos gregos, para viver e prosperar neles! Onde vemos a ideia da juventude na humanidade se reproduzir de uma forma mais serena, mais gentil, mais pura e mais esplêndida? Não é, portanto, essa ideia que glorifica a eterna juventude do divino *Phoebus*?

JEAN PAUL: mas esse tempo feliz da juventude passou e nós nos tornamos homens. Os titãs cristãos escalaram o Olimpo e precipitaram os deuses no Tártaro. Sob nossas cabeças, o infinito de Deus se estendeu; sob nossos pés, os abismos da

<sup>231</sup> BURY, 1868, p. 294-297.

humanidade se abriram. Vós credes que com ideias semelhantes, a forma limitada de vossos gregos e sua mania de brincar com o belo podem ser convencionados?

WIELAND, *sozinho em seu gabinete folheando Homero*: Jean Paul trata os gregos de crianças! Eu comecei a perder a paciência! Vamos, por que eu lhe deveria? Ele não tem o direito de ser quem ele é, e são essas ausências de gosto que eu lamento, essas lacunas, das quais às vezes eu me enfureço, não são elas mais que satisfeitas, com ele, pelas eminentes qualidades de outro gênero? Pretende inocular o sentimento da Antiguidade com um gênio dessa têmpera; porém, desejaria lavar as mãos de um negro! Jean Paul tem, por ser quem ele é, uma desculpa divina que ele detém da natureza.

\*\*