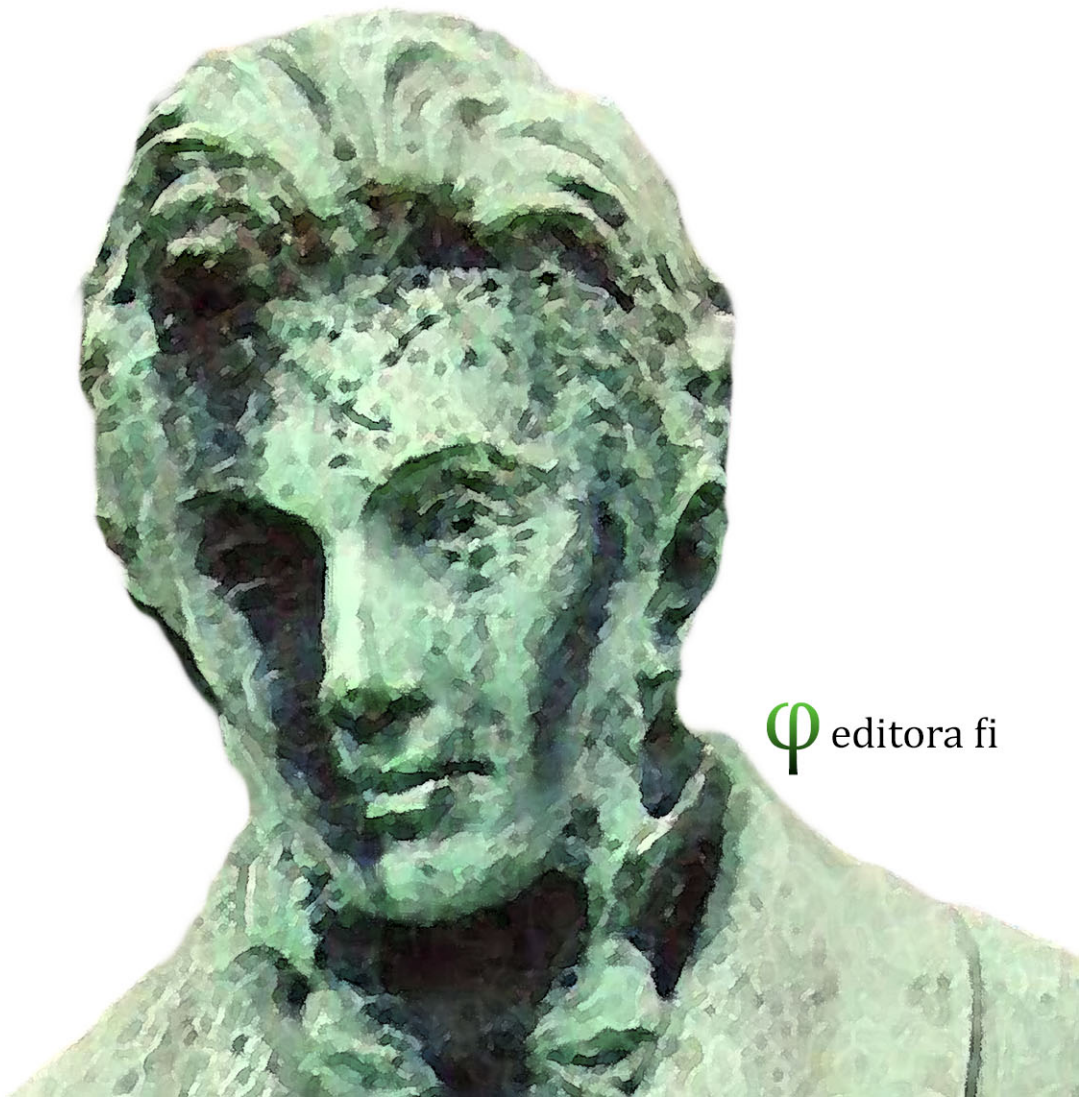


Gabriel Kafure da Rocha

A ÉTICA DA LIBERDADE EM

# *Kierkegaard*

*Uma contraposição entre as teses do  
Juiz Wilhelm e de Johannes o Sedutor.*



 editora fi

Neste livro, tem-se como objetivo desvelar o papel ético da liberdade em Kierkegaard dentro da sua obra *Ou-ou*. Nela, há uma transição entre as concepções estéticas e éticas de um indivíduo, de modo que ele seja capaz de escolher e entender qual é o fundamento da relação entre a liberdade e a escolha. O livro é dividido em categorias: (a) estéticas (representadas pelo pseudônimo Johannes, o Sedutor) e (b) éticas (representadas pelo pseudônimo Juiz Wilhelm). Por meio da contraposição das teses de Johannes e Wilhelm, pretende-se entender o conceito ético de liberdade, primeiramente passando por uma revisão da recepção kierkegardiana na Europa e no Brasil, para, em sequência, analisar a relação entre o romantismo, os pseudônimos e o pretexto de *Ou-ou*. Com isso, será possível relacionar as categorias estéticas utilizadas por Kierkegaard para dialogar com as filosofias especulativas e, finalmente, chegar então ao ético como fundamentação para lidar com sentimentos tais como o amor, o arrependimento, o desejo e mesmo a superação do tédio. O resultado de toda essa reflexão foi, como o próprio Kierkegaard delineou, um equilíbrio entre o estético e o ético na formação da personalidade humana.

*Gabriel Kafure da Rocha* nasceu em Popayán, Colômbia, filhos de pai brasileiro e mãe colombiana, veio desde cedo crescer no Brasil, contudo teve também como experiência marcante ter passado parte de sua infância em Angola no período da guerra civil, devido ao trabalho do pai. Desde a adolescência, passou a contemplar o mundo dos livros e das letras, cursou Filosofia, trabalhando e estudando nos estados de Pernambuco, Maranhão, Piauí, Alagoas e Rio Grande do Norte. Dentro dessa perspectiva, como um indivíduo pluri-descentralizado, se estabeleceu no sertão de Pernambuco, onde trabalha. Dessa contraposição entre o frio da Dinamarca e o calor do Sertão, nasceu essa reflexão essencialmente existencial, erótica e familiar, por meio de Kierkegaard. Atualmente, se dedica ao estudo da ontologia em Bachelard.



A ética da liberdade em  
**Kierkegaard:**

*Uma contraposição entre as  
teses do Juiz Wilhelm e  
de Johannes o Sedutor*

*Direção Editorial:*

---

Lucas Fontella Margoni

*Comitê Científico:*

---

Daniel Arruda Nascimento  
(UFF)

Luizir de Oliveira  
(UFPI)

Guiomar Maria de Grammont Machado de Araujo e Souza  
(UFOP)



Gabriel Kafure da Rocha

A ética da liberdade em  
**Kierkegaard:**

*Uma contraposição entre as  
teses do Juiz Wilhelm e  
de Johannes o Sedutor*

Porto Alegre  
2016

Φ editora fi

**Diagramação e capa:** Lucas Fontella Margoni

**Revisão:** André Oswaldo Ribeiro



Todos os livros publicados pela  
Editora Fi estão sob os direitos da

Creative Commons 4.0

[https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt\\_BR](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR)

#### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

ROCHA, Gabriel Kafure da.

A ética da liberdade em Kierkegaard: uma contraposição entre as teses do Juiz Wilhelm e de Johannes o Sedutor. [recurso eletrônico] / Gabriel Kafure da Rocha -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2016.

165 p.

ISBN - 978-85-5696-003-0

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Kierkegaard. 2. *Ou-ou*. 3. Liberdade. 4. Ética. 5. Estética.  
6. Subjetividade. I. Título.

CDD-170.701

Índices para catálogo sistemático:

1. Ética/Estética 170.701

*Dedico esse livro à minha companheira,  
minha filha, minha família.*

*Todos e todas, amigos e amigas*

*Agradecendo ao orientador e ao mestrado na UFPI.*

*Um tempo bom para isso é sempre o presente, aqui e agora.*





“...É uma grande pena que não se possa estar ao mesmo tempo em dois lugares! Ou guardo o dinheiro e não compro o doce, ou compro o doce e gasto o dinheiro. Ou isto ou aquilo: ou isto ou aquilo ... e vivo escolhendo o dia inteiro!...”

*Cecília Meireles*

---

"O ponto é que a liberdade dá à existência a elasticidade, nisso o corruptível muda para o incorruptível. A tese 'tudo na existência tem um fim' significa o sofrimento humano na existência. A liberdade se expressa dizendo: tudo precisa ter um fim - pelo qual significa que esse indivíduo livre vem em auxílio da existência, *ou* salta sobre um estádio da existência e magnanimamente põe fim ao próprio caso e poupa-se da morte-em-cama da finitude *ou* vive suas metamorfoses parodiadas."

*Søren Kierkegaard*

---

“O eu é um outro”.

*Charles Bandelaire*

---

“O si mesmo se percebe a si próprio como um outro entre os outros.

Este é o sentido do «um ao outro»  
(*allelous*) de Aristóteles.”

*Paul Ricœur*



*Apresentação . 13*  
*André Oswaldo Ribeiro*

*Introdução . 15*  
*Para uma ética da liberdade*

*1. Ou-ou: uma breve apresentação . 37*

*2. A liberdade estética . 64*

*3. A liberdade ética . 106*

*Considerações finais . 148*

*Referências . 158*



# Apresentação

*André Oswaldo Ribeiro*<sup>1</sup>

Em um de seus diários, Kierkegaard se pergunta: “se o Bem é bom em si mesmo, de que maneira Deus é livre em relação a ele, de que maneira o homem tem liberdade?” (Not 13:43,1842-1843). Perante a suposta autonomia do bem, *Hvorledes den menneskelige Frihed*, “como o homem pode ser livre?” pergunta-se Kierkegaard, levantando uma questão que atravessa a história do pensamento. No texto *A doença para morte*, de 1849, o pseudônimo Anti-Climacus afirma: *Selvet er Frihed*, “o self é liberdade”. E prossegue: “mas a liberdade é o dialético nas determinações possibilidade e necessidade”. Ou seja, Kierkegaard desloca a discussão sobre a liberdade para o terreno do que ele chama de interioridade. A liberdade é elucidada, neste sentido, a partir do exame do vasto conceito de self desenvolvido por ele. Não obstante isto, nos seus diários encontramos uma pista importante:

[Foi isso que] Agostinho disse sobre a verdadeira liberdade (diferente da liberdade-de-escolha [*Valgfriheden*]): o mais forte senso-de-liberdade tem o homem quando ele, cheio de determinação, decide marcar em sua ação a sua necessidade visceral, o que exclui o pensamento de qualquer outra possibilidade (Kierkegaard, **NB23:172**, 1851, trad. minha).

Portanto, diferentemente de uma “liberdade de escolha”, o ato livre é pensado sob duas categorias existenciais: a ousadia (*at vove*) da seriedade (*Alvor*). Uma seriedade concebida por meio de uma figura: tal como o ferro em brasas pode ser usado para gravar letras na pele

---

<sup>1</sup> Prefaciador e revisor deste livro, doutorando no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UNIFESP.

bovina, possuir senso-de-liberdade significa *udpræger i sin Handling hiin indre Nødvendighed*, “assinalar/gravar em sua ação a sua necessidade interna”. Ser livre, portanto, é a determinação de pular no abismo caso seja esta a decisão, a responsabilidade de assumir suas escolhas com todas as suas consequências.

Ao discutir a ação livre por meio dessa necessidade definida pela liberdade, o texto de Gabriel da Rocha se insere no campo de discussões sobre a ética, um aspecto que se encontra em risco de dissolução em uma época de hegemonia da técnica, na qual a tecnologia recebe em seu corpo a irrefletida marca do “progresso”. Ao suscitar uma leitura da ética em Kierkegaard a partir das análises artísticas desenvolvida na obra *Ou-ou* (Enter-Eller, 1843), Gabriel mostra a incorporação da percepção (*estesis*) ao modo de ser (*ethos*), assinalando o sentido abragente do termo *ethos*, do qual deriva a palavra “ética”. Nos termos do professor Franklin L. e Silva,

Se entendermos a ética como a maneira como o humano habita o seu mundo e o constitui, nós veremos que a palavra *ethos*, que está na origem do termo e do conceito de ética, não poderia ser interpretada meramente como hábitos e costumes, pois considerar apenas essa tradução dicionarizada do termo seria um empobrecimento, uma redução a um significado comportamental de algo que seria, na sua mais ampla acepção, uma forma substantiva de todos os atos que configuram essencialmente a maneira como estamos no mundo, seja no plano existencial, metafísico ou histórico.

Segundo Kierkegaard, entre o caminho estético e o caminho ético não há um fosso, haja vista que o ético incorpora o estético. Mas como se dá essa incorporação? Está é uma das questões suscitadas ao longo da dissertação de Gabriel. Uma das pistas para pensar essa incorporação

---

está na ideia de metamorfose: entre a irreflexão de um estado imediato e uma auto-reflexão ou reflexão ética existem variações qualitativas. Uma característica marcante no pensamento de Kierkegaard é justamente a ideia de *gradação*. Em muitas de suas obras ele apresenta um sofisticado leque de personagens distintos, um verdadeiro *dégradé* de personalidades, cada qual exibindo uma nuance distinta. Nesse sentido, o que Patrick Wotling disse sobre Nietzsche pode ser pensado para Kierkegaard: compreender sua obra não é delimitar conteúdos, mas antes restituir as nuances de seu pensamento. Tais minúcias são suscitadas pelo próprio Kierkegaard. Por exemplo, quando ele afirma:

Resta sempre ainda a questão de saber se conseguirá encontrar um padre capaz de pregar o evangelho do arrependimento e da contrição com o mesmo vigor com que Don Juan pregou a boa nova da volúpia.

Ao discutir conceitos como desejo, memória e paixão, Gabriel da Rocha aguça o interesse do leitor pela obra *Ou-ou* (também chamada de *Ou isso ou aquilo*, em uma tradução mais literal), o que é um mérito, considerando o fato de que Kierkegaard é ainda um autor muito pouco lido no Brasil. Gabriel discute o conceito de desejo na sua passagem do estado irreflexivo para a atmosfera conjugal, partindo da moldura artística que Kierkegaard lhe dá: mediante inúmeros personagens. A partir dessa *dégradé*, o leitor é confrontado a pensar se encontra algum espelho para si. No entanto, Kierkegaard oferece espelho curvos, opacos, que exigem esforço para que a imagem de si apresente as suas nuances com clareza. Viver é uma travessia dura: o espelho opaco por vezes mostra os contornos de um monstro faminto. Por outro lado, através de uma metamorfose profunda, dolorosa mas silenciosa, o espelho mostra a beleza de um ser renascido que, ainda

sim, atravessa a existência enfrentado obstáculos, no chão e na linguagem: “daí porque o sertanejo fala pouco”, diz João Cabral, “as palavras de pedra ulceram a boca / e no idioma de pedra se fala doloroso; / o natural desse idioma fala à força”.

Boa travessia. Coragem com as pedras.



# Introdução:

## *Para uma ética da liberdade*

Escrever sobre Kierkegaard é uma atividade que penetra na existência de um investigador em filosofia. Assim, como o próprio autor dizia em seus *Diários*, é preciso uma certa vocação de detetive para adentrar em suas figuras paradoxais e pseudonímicas. Dessa forma, esta dissertação é o resultado de dois anos de várias leituras que se projetaram em questões como a **ironia**, a **subjetividade** e o próprio **erotismo**. São essas marcas filosóficas que fazem de Kierkegaard um filósofo diferenciado, tornando-o, talvez, uma exceção na História da Filosofia, pois sua obra transita pela psicologia e pela filosofia através de suas discussões sobre categorias existenciais, tais como a paixão da fé e a relação com Deus.. Nesse sentido, nos caminhos e descaminhos da existência, a **liberdade** é a categoria que abarca melhor toda a multiplicidade semântica do filósofo, com todo o encanto polissêmico para quem o lê. Desvendar o enigma kierkegaardiano é encontrar a si, e, desse modo, o indivíduo acaba se espelhando no próprio filósofo, construindo assim também a sua atividade de escritor, variando entre a estética, a ética e a religião. Nesse sentido, não é possível ignorar os recursos estilísticos de Kierkegaard, principalmente pelo fato da enorme reverberação que eles tiveram na contemporaneidade e assim se valer de alguma estratégia que conduza o indivíduo para a consciência de si numa síntese entre o eu e o mundo.

Essa síntese é vista por Kierkegaard também na relação entre a Ética, a Estética e a Religião. No caso da Liberdade, escolher entre a Estética e a Ética é o primeiro passo para o indivíduo estar apto para compreender o salto da fé. É possível que mesmo escolhendo a estética o

indivíduo tome consciência da religião - de certo modo, foi justamente isso que Kierkegaard fez ao falar da estética de uma maneira tão profunda e ao mesmo tempo tão ironicamente crítica. Logo, a persuasão kierkegaardiana esteticamente aplicada à uma crítica da liberdade do indivíduo é justamente a base para a contraposição entre as teses da ética e da estética que serão apresentadas no decorrer da presente investigação. Realizar essa reflexão tem como objetivo principalmente perceber como se dá a tomada de consciência do indivíduo no contexto de sua concepção de liberdade, e desse modo será possível entender em que medida há uma influência nas suas escolhas a partir do seu modo de pensar, crer, desejar e lidar com o outro.

Segundo Kierkegaard, em *A Doença para Morte*, o homem é uma síntese de **liberdade** e **necessidade**, ou melhor, uma *sinetização* (VALLS, 2012), pois ele mesmo, enquanto indivíduo, é um processo em curso. Contudo, o *self*, ou o si mesmo, que representa a ideia de um Eu reflexivo, não é a síntese - isto é, a relação entre dois termos - mas sim “a relação que se relaciona consigo mesma”. O *si mesmo* se movimenta entre a possibilidade e a realidade e assim realiza a sua liberdade de ação, pois, quanto mais o indivíduo percebe que o seu conhecimento subjetivo é infinito, mais a infinitude dialética entre a possibilidade e a realidade de ser um *si mesmo* demonstra-se na relação entre o *tornar-se* e *escolher* esse si mesmo. Essas dimensões inicialmente parecem uma só, mas no decorrer do movimento intelectual kierkegaardiano, entre 1841-1843 (período que vai da conclusão de sua tese *O conceito de Ironia* até *Ou-ou*, uma de suas obras mais polêmicas e que foi uma das principais responsáveis pela disseminação do pensamento de Kierkegaard na posterioridade), demonstra-se que é preciso uma distinção entre as categorias estéticas e éticas de modo a se perceber como é possível um equilíbrio, ou mesmo um salto, entre elas. Esse período,

---

além de demarcar uma série de acontecimentos importantes na vida de Kierkegaard como a viagem à Berlim, onde estudou com Schelling entre 1841-1842. É também o período em que Kierkegaard inicia a sua atividade como escritor pseudonímico, ironicamente, simultaneamente a essa ação, ele fez críticas veementes contra o esteticismo romântico europeu.

Desse modo, a obra que representou primeiramente a comunicação indireta foi *Enten- Eller*, de 1843, traduzida para o português como *Ou-ou*, e em espanhol como *O lo uno, o lo outro*. Em *Enten-Eller*, os estádios estéticos e éticos não consistem simplesmente num aspecto especulativo do conhecimento de si, pois existe um ir além que deve superar o mero debruçar-se estético sobre si para chegar a uma atitude de *escolha* e decisão entre um e outro **estádio**<sup>2</sup>, para uma vida mais estável e livre. O indivíduo ético que escolheu a si mesmo decide por uma autenticidade que lhe torna um sujeito singular e que não mais se deixa guiar pela multidão. Ele agora é capaz de fazer as suas escolhas e de ser responsável por elas e, por esse motivo, pode se encontrar e conhecer o bem: “O bom é o em-si e o para-si, colocado pelo *si mesmo* e isso é a liberdade” (KIERKEGAARD, 1987, p. 221 – grifos meus).

Essa relação entre o em si e o para si demonstra que, por mais paradoxal que venha a ser a liberdade, ela precisa ser um equilíbrio entre o si e o outro, muitas vezes

---

<sup>2</sup> Categoria kierkegaardiana fundamental que designa as esferas da vida. Chama-se estádio por não pressupor estados de evolução: todos os estádios estão imbricados uns nos outros nos caminhos da vida. A palavra grega *stadion* significa a distância de uma pista de corrida na antiguidade grega, distância que era medida em pés e emprega uma imagem tipicamente grega, a imagem da corrida e do competidor dos jogos para se referir à caminhada da fé, ao percurso existencial e espiritual do discípulo de Jesus. Essa metáfora tem um *ethos* também semelhante ao do combatente, aquele que se digladiava com a contradição da vida.

pressupondo uma suspensão teleológica da moral ou ainda um salto para o absurdo. Para Kierkegaard, a dimensão da ação é direcionada em termos da religiosidade da fé e do amor, pois é nesse aspecto que se dá a dimensão social de seu pensamento comunitário. Nesse sentido, segundo Pattison:

A verdadeira liberdade é para ser encontrada através da transformação da experiência social – e não na mera negação dessa experiência. A problemática fundamental da liberdade não tem a ver apenas com a constituição transcendental do si mesmo, mas com o si mesmo em relação aos outros (PATTISON, 2004, p. 213).

Essa relação entre o Eu e os Outros (ou melhor, o *próximo*), permeia inevitavelmente a relação entre subjetividade e liberdade que, na perspectiva kierkegaardiana, dá-se na Ética como experiência social entre os estádios da estética e da religião, subjetivos por excelência. Por isso, ao pretender eticamente uma realidade efetiva que mostre também a importância da idealidade como tarefa, o ético se mostra como posse das condições nas quais o homem apresenta-se capaz de realizar a liberdade. No entanto, apesar da noção do senso comum de uma Ética do universal e geral enquanto a estética está no âmbito do **particular**, em Kierkegaard é possível ver o delineamento ético da subjetividade e singularidade. Isso envolve as contradições da vida, justamente por tornar nítidas as dificuldades, possibilidades e impossibilidades para que essa decisão prevaleça pela liberdade ética. Segundo Kierkegaard, a ética aponta para a problemática do julgamento de si, sendo assim, o **judgar** deve também se alinhar ao *tornar-se* no sentido de edificar a si mesmo e aceitar os limites entre o eu e o próximo

Por viver a sua compreensão da existência,

---

Kierkegaard compreende uma série de fatores por meio dos quais a subjetividade estabelece relação: o si-mesmo, a liberdade e a ética. Todavia, por mais que em toda obra kierkegaardiana não haja um capítulo inteiro dedicado à **liberdade**, alguns de seus livros apresentam vários parágrafos sobre essa temática, fazendo com que esse seja um assunto presente em praticamente todos os seus escritos. Em *Ou-ou* essa investigação restringe-se à relação estética-ética, já em *O conceito de Angústia* é uma discussão mais ético-religiosa.

A liberdade está presente na concepção de homem de Kierkegaard: “o homem é uma síntese de liberdade e necessidade” (KIERKEGAARD, 2007b, p. 33). Com base nisso, a liberdade é uma questão inerente a todos os seres humanos e ética por excelência, estando em relação dialética com a necessidade. Logo, não pode ser apenas uma questão de pensamento especulativo<sup>3</sup>, mas um problema existencial que afeta ao indivíduo. A liberdade é determinada pelo modo de ser de cada um e, por isso, pode ser vista como uma tarefa de cada indivíduo na sua construção de si e ao mesmo tempo no instante em que se torna um si mesmo continuamente.

O pensamento subjetivo pode, então, lidar com questões de natureza paradoxal que escapam à tentativa de ser racionalmente ou logicamente resolvidas, visto que o homem é, ao mesmo tempo, livre e determinado pelo contexto em que vive, ou seja, a vida é um paradoxo, escapa a razão, por mais que esta cause determinações, a liberdade é a condição de um estudo das dimensões da subjetividade; logo, ele deve ser um *inter-esse*, ou seja, um ser que está entre o ser e o não-ser e que, por meio de uma ação interessada, consegue resolver esses dilemas que permeiam suas escolhas. É preciso, assim, perceber em que medida a

---

<sup>3</sup> Por pensador especulativo, Kierkegaard entende a tradição das filosofias sistemáticas.

liberdade consiste na síntese entre as possibilidades e as necessidades do ser humano. Todo indivíduo necessita de aspectos que permeiam o prazer estético, mas também de certas escolhas que o firmem em uma identidade coerentemente ética. A liberdade se fundamenta na possibilidade, porém, isso faz com que ela não chegue a ser absoluta, mas relativa, finita e limitada.

Kierkegaard distingue o livre arbítrio da liberdade de escolha. Segundo ele, se o sujeito opta entre alternativas equidistantes, tentando manter o equilíbrio entre as possibilidades, ele ainda está no campo de uma liberdade de escolha indiferente. Esse tipo de escolha pode considerar justamente os dilemas do “ou isso... ou aquilo”, que, segundo Kierkegaard, funcionam como uma “fórmula de exorcismo, e minha alma cobra uma enorme seriedade” (KIERKEGAARD, 1993b, p. 149). É nesse tipo de dilema que está a chave para a compreensão do estágio ético, onde a decisão por uma opção é essencial, pois o ético não pode ser indiferente e fingir não escolher. Nesse tipo de escolha, a liberdade toma uma forma abstrata, submetida a certos contextos que não admitem relações múltiplas entre estímulos recebidos e emitidos nesse ato, entre terceiras e quartas possibilidades que ultrapassem a *Ou-ou*.

Uma liberdade autêntica, por sua vez, está além da faculdade de escolha. Ela pode ser considerada inicialmente como uma categoria histórica, na medida em que significa ser capaz de superar os dilemas éticos. Nesse sentido, a liberdade é justamente o esclarecimento da diferença entre o bem e o mal, e ser livre na decisão de levar a cabo a possibilidade de um projeto existencial individual. Assim, a liberdade verdadeira é um exercício interior da subjetividade, que se projeta na exterioridade. Logo, ao passo que a liberdade da indiferença se projeta sempre em escolhas exteriores, a liberdade autêntica começa com a escolha de *si mesmo*.

Portanto, a liberdade verdadeira apresenta-se para

---

a consciência humana como uma necessidade que supera a possibilidade. Mas, para isso, é necessário separar a relação entre a liberdade e a indiferença na medida em que, para uma liberdade tida como autêntica, é preciso *tornar-se* numa escolha incondicional. Porém, como encontrar essa escolha incondicional num mundo de mutabilidade? Quando a força da escolha se transforma em ação. Aí está a liberdade como movimento, que acontece para um fim absoluto através de fins relativos.

Sabe-se, entretanto, que o movimento kierkegaardiano é feito por saltos e esse movimento de finalidade não é, em si, possibilidade nem atualidade: é um trânsito da possibilidade até a atualidade - é a mudança que não é somente o devir do *tornar-se*. Essa mudança está no âmbito da liberdade como um movimento patético, pois não é algo intelectual, mas um *pathos*, ou seja, um tipo de sofrimento que move o sujeito na sua transformação, implicando o risco, a admiração e o espanto com a nova realidade. A liberdade conduz, então, ao novo e ao inédito em termos de mudança. No seu movimento, o homem se depara, então, com a ruptura e nisso se apresenta a possibilidade do salto rumo ao vazio e ao abismo da existência, ao nada. É daí que parte toda a reflexão da tese estética kierkegaardiana, em que o indivíduo, nesse estágio, se depara com a sedução e o tédio, tentando fugir dessas disposições por meio da indiferença. Por isso, a liberdade no campo estético não consegue lidar com o aspecto desconhecido e abismal da **fé**, que é justamente a chave de superação do imediatismo.

Saltar, então, é um movimento necessário, pois é o que há de mais plástico na liberdade humana, sendo a tentativa de vencer a gravidade e de se deparar com a queda inerente ao pecado humano. Nesse movimento, o salto só pode ser patético, pois representa a paixão como algo que não é logicamente pensado, sendo, assim, algo brusco que rompe com o que é anterior. “O salto é um tipo de

movimento onde não existe o cálculo da possibilidade. Não se trata de um movimento controlado e delimitado, [...] No salto se dá a novidade, a espontaneidade e o imprevisto” (TORRALBA, 1998, p. 53). Logo, para chegar à liberdade, o indivíduo precisa experimentar o salto, visto que nele o indivíduo poderá se mover numa direção completamente nova e infinita, experimentando uma novidade diferente da busca incessante pela novidade estética.

O problema estético, representado pela figura do Don Juan, é que ele não pretende refletir sobre toda esta questão, pois está preso na tarefa de seduzir e acha que a sua liberdade é a ação de um amor livre, já que, enquanto sedutor<sup>4</sup> reflexivo, ele chegaria ainda a pensar que, com essa sua tarefa, ele seria capaz de libertar as jovens, de prepará-las para o amor. Porém, essa liberdade ainda está relacionada com a natureza no âmbito da exterioridade, sendo a natureza, nesse caso, a própria feminilidade - que pode também representar a própria salvação do homem, pois, nesse fenômeno, ele consegue entender o peso de suas ações subjetivas em relação ao feminino. Com base nisso, a natureza não nega a liberdade, visto que é na natureza que o homem descobre a sua vontade fundamental no processo de realização da liberdade, podendo chegar, até, ao ato mais divino do homem, o de criar também outras vidas por meio da prole familiar.

A liberdade é a resignação que se encontra no movimento proveniente do processo de interiorização, após as decepções das escolhas. Ao ver o mundo como insatisfeito, o indivíduo o considera como um não-eu e com isso é elevado à segunda potência da subjetividade,

---

<sup>4</sup> Pode-se dizer que existem dois tipos de sedutores para Kierkegaard; o imediato, que é Don Juan; e o sedutor reflexivo, que é Johannes, o Sedutor. Esse pseudônimo é apresentado com vírgula, designando que ele vê filosoficamente o método da sedução, contudo, por motivos estéticos preferi colocá-lo sem vírgula nos títulos.



vendo uma espécie de grande ironia do destino - o que o faz realizar uma suspensão de juízo, que pode levá-lo a um sentido bem humorado de ver o mundo. Nisso, somente a resignação pode fazê-lo aprender a ordenar sua vida em direção ao fim último que é a sua salvação.

Mas a resignação não é a fé, mas o estágio que precede ao da fé. Assim se constrói a cadeia progressiva de Kierkegaard: a fé exige o movimento de resignação infinita e a resignação exige, por sua vez, a ironia como condição fundamental. (TORRALBA, 1998, p. 105).

Para Kierkegaard, não há liberdade sem **resignação**; o indivíduo se resigna na aceitação do destino e consegue entender o que é necessário para conseguir o seu fim. A resignação consiste na transcendência da ironia, pois, ao passo que o romântico irônico tentava negar a sua relação com o mundo, tentando se autocriar infinitamente, o resignado, quando soma-se ao arrependimento, aceita a sua condição humana e social e tenta encaminhar sua vida pela ideia do dever amar ao próximo como a si mesmo. É nesse aspecto que o indivíduo ético vê o seu modelo racional de vida. Nesse sentido, como pensaria o pseudônimo Juiz Wilhelm, o indivíduo acaba por aceitar trabalhar e se casar. É claro que, se o indivíduo realiza um compromisso com o mundo exterior, compreendendo como seus atos modulam suas forças, ele pode e deve, então, adquirir uma força de caráter, tendo consciência dos seus limites na sociedade.

O que há de mais importante no caráter ético é a concepção de compromisso, de modo que uma ética substancial deriva de compromissos sérios com os projetos pessoais, de tal modo que “Kierkegaard, como os aristotélicos, relaciona projetos e práticas como cenário de desenvolvimento e exercício das virtudes” (TORRALBA,

1998, p. 99). Talvez, por isso, a própria tarefa do *tornar-se um si mesmo* como um eu reflexivo seja existencialmente o exercício da liberdade de escolher e ser responsável por suas ações: o ato ousado de ser a si mesmo, ora amalgamando estética e ética, ora afastando a ética da estética tem como característica fundamental a noção da tomada da consciência das condições da existência.

Na compreensão da ética kierkegaardiana é possível encontrar desde uma antropologia filosófica até tendências éticas, como *consequencialismo*, *deontologismo*<sup>5</sup> etc. Nesse sentido, a justificativa fundamental sobre a contraposição entre as teses estéticas e éticas se dá justamente pela crítica à *estetização* do sujeito contemporâneo. Kierkegaard, a partir do contexto em que viveu no século XIX, já fazia uma crítica pontual sobre essa questão e ofereceu uma estratégia para lidar com essa tendência da subjetividade: apresentar diferentes posições conceituais por meio dos próprios pseudônimos estéticos, colocando diferentes perspectivas da subjetividade, sempre apontando para escolhas dentre as quais o ser humano tem de optar a fim de ser livre e, por fim, ir do múltiplo ao uno.

Nesse sentido, a presente dissertação pretende articular essas questões, enfatizando justamente como

---

<sup>5</sup> Por consequencialismo e deontologia é possível entender ações que são corretas em função de suas consequências ou ações morais corretas em si, independentemente de suas consequências. Tal oposição gera um paradoxo, no qual a filosofia kierkegaardiana se aproxima ao dizer que é preciso uma suspensão teleológica da ética, pois ela não pode dar conta de questões como as da fé. Alguns pensadores alegam que isso seria um irracionalismo, mas Kierkegaard, muito pelo contrário, afirma categoricamente que para se ter fé é preciso ter ética racional, no entanto a ética não dá conta da fé. Ainda nesse sentido, é possível que Kierkegaard se aproxime mais da Deontologia, principalmente por sua admiração por Kant, fundador dessa ética; o ponto em que eles se aproximam estaria no exemplo em que uma promessa nunca deve ser quebrada independente de sua consequência; o ponto em que eles se distanciam seria no exemplo de Abraão e Isaac.

---

Kierkegaard, mesmo priorizando *det Ethiske*, o ético, ainda assim pensou profundamente a estética. Por essa razão, ele escreveu sobre a ópera, o erotismo e a estética estão numa perspectiva de busca pela liberdade, posto que eles estão num estado eminente de ansiedade. Assim, do primeiro ao segundo capítulo da dissertação, essa passagem entre a recepção do *Om-ou* à problemática da pseudonímia, no contexto romântico em Kierkegaard, será mostrada para então focar na relação erótica e na representatividade do indivíduo (masculino/feminino) na sua relação com o outro em suas paixões, traições e tédio.

De uma maneira mais aberta, o primeiro capítulo contextualiza como Kierkegaard via a estética moderna, com influências principalmente do idealismo alemão. Por meio dessa investigação foi possível encontrar como o próprio conceito de *inter-esse* teve uma grande influência do idealismo, baseando-se na concepção de erotismo presente em obras românticas como *Lucinde*, de Schlegel. A partir dessa constatação foi possível destrinchar um dos cerne da obra *Om-ou* e de como se deu a repercussão dela ainda quando Kierkegaard estava vivo e depois como foi recebida em outros países da Europa por diversos pensadores modernos e contemporâneos. Estabelecidos esses critérios apresentadores da obra, ainda no capítulo I, foi elaborada uma discussão acerca de relação da pseudonímia em Kierkegaard com a sua própria estratégia persuasiva de uma liberdade poética que convida o leitor a fazer escolhas.

No Capítulo II, ainda dentro da perspectiva estética, foi elaborado uma investigação acerca da possibilidade da relação ética entre a liberdade e a sedução. Foi encontrado uma relação entre o conceito hegeliano de ‘consciência infeliz’ e a figura do sedutor. Esse conceito é a própria essência crítica do *Om-ou*, pois se dirige exatamente a escolha como uma exterioridade, ou seja, o sedutor escolhe as seduzidas pensando que poderá ser feliz, entretanto, acaba se deparando com a insaciedade, o tédio e

o próprio nada. Ao mesmo tempo, Kierkegaard procura delinear a visão das seduzidas a respeito desse fenômeno. Ou seja, ele tenta deixar o próprio fenômeno falar, colocando diferentes perspectivas femininas sobre a sedução, que carregam consigo sentimentos como a mágoa, vingança, etc. Kierkegaard se propõe a realizar uma reduplicação com essa reflexão, tanto que alguns comentadores chegam a dizer que as visões femininas apresentadas pelo filósofo em *Ou-ou* seriam as visões que sua ex-noiva teria a respeito do rompimento do noivado entre eles. O capítulo fecha então com a investigação a respeito do tédio, o resquício final do empreendimento da sedução e que serve como contraponto justamente para a escolha ética. É quando o Esteta se entedia do seu próprio tédio que resta a ele se deparar com a ética.

No capítulo III, chega-se finalmente ao conceito de liberdade na ética kierkegaardiana. Após uma longa investigação estética Kierkegaard fundamenta a decisão pela ética fundamentada no casamento. Esse tema foi trabalhado de uma maneira contraposta a estética, pois fundamentar a ética no casamento e na estabilidade financeira e profissional seria como senso comum, porém o caminho que ele realiza para isso é a grande nuance de sua ética em *Ou-ou*. Nesse sentido, a resposta está na compreensão da relação entre desejo e vocação, amor e trabalho. Compreender a ética sob esses aspectos pode auxiliar na compreensão das qualidades que o indivíduo pode encontrar para viver uma vida *interessante* entre a estética e a ética e nas suas escolhas ter a base existencial necessária para compreender o lugar da religiosidade em sua vida. É justamente na ética que o indivíduo pode saltar entre os estádios. Com o desejo como partícula propulsora da ação, da escolha e da decisão ética, ele pode transitar livremente entre os estádios e assim também descobrir como foi importante desvelar o seu eu reflexivo, o seu si mesmo enquanto outro, na perspectiva de ser autêntico e

---

ético suficientemente capaz de prosseguir com suas tarefas e deveres familiares e religiosos. Ao final do capítulo, ainda há uma exposição de como se dá a passagem do estético ao ético em Kierkegaard por meio da confrontação das obras *Ou-ou* e *Estádios no caminho da vida*. Nesta última, vários pseudônimos se encontram para um banquete regado a vinho, a fim de discursar sobre o amor erótico (*Elskov*). Por meio desse memorável encontro abre-se a discussão a respeito também da mulher e do matrimônio e de como essa relação abre espaço para o amor espiritual (*Kjærlighed*). Utilizou-se algumas referências e comentários de Adorno e André Clair para ter o resultado de uma visão estética e ética do amor em Kierkegaard.

Num estudo histórico sobre a receptividade de *Ou-ou*, ao que parece, somente em 1886 (43 anos após a publicação por Kierkegaard), que um crítico e Esteta muito importante no contexto kierkegaardiano, chamado George Brandes, traça um elogio à característica estética da obra. Ele compara o *Diário do Sedutor à Nova Heloísa* de Rousseau. Esse mesmo crítico esteve também em contato com Nietzsche, tendo sugerido que o filósofo alemão lesse Kierkegaard. Nietzsche menciona em uma carta de 1888 ao crítico: “o desejo de me ocupar com o problema psicológico Kierkegaard” mas isso não aconteceu por conta do seu estado de saúde crítico (Cf. VALLS, 2013).

Outro leitor que fez elogios à obra *Ou-ou* foi August Strindberg (1849-1812), um dramaturgo e romancista sueco que, ao lado de Kierkegaard e Andersen, figura como um dos maiores literatos escandinavos. Segundo Strindberg, o livro em sua segunda parte conteria um verdadeiro imperativo categórico<sup>6</sup>, tendo o dinamarquês

---

<sup>6</sup> Essa ideia foi também utilizada por uma importante leitura contemporânea de *Ou-ou*: Alasdair MacIntyre (1929-) em sua obra *Depois da virtude*, e suscitou toda uma corrente metaética sobre Kierkegaard (ROCHA, 2014).

proposto um verdadeiro crescimento da alma por meio do questionamento sobre os deveres e o desespero. Por meio dessa informação, pressupõe-se que no início do século XX as obras de Kierkegaard já estavam se espalhando pela Suécia, Alemanha, e outros países.

Em 1911, *Diário do sedutor* já havia sido traduzido para o italiano, o que foi, conseqüentemente, uma porta de entrada para o autor na Espanha e em Portugal. Isso marca também a recepção católica da obra kierkegaardiana, ressaltando autores do início do século XX, como o tomista Cornélio Fabro (1911-1995), que também se dedicou a pesquisas voltadas para a liberdade em Kierkegaard, como o livro *Dall'essere all'esistente* (1957).

Em meio a isso, na Alemanha, o teólogo Karl Barth (1886-1978) fez um importante estudo sobre Kierkegaard, tendo discutido sobre o amor no capítulo oito de *Om-ou* em "O espírito/a decisão" na sua obra *Romanos II* (BARTH, 1968). Isso demonstra um alinhamento sério com a visão kierkegaardiana sobre espírito como liberdade e decisão.

Nesse sentido, faz-se mais importante ressaltar a recepção kierkegaardiana, principalmente na Alemanha e França. Na Alemanha, Kierkegaard tornou-se célebre por meio de dois importantes pensadores: Jaspers (1883-1969) e Heidegger (1889-1976). Já na França, sem sombra de dúvida, foi Sartre (1905-1980) que, com sua ideia existencialista, se propôs a reviver algumas ideias de Kierkegaard (que passa a ser visto como um pseudo<sup>7</sup>avô do existencialismo). Contudo, outros pensadores, pré-existencialistas, como Jean Wahl (1888-1974) e Gabriel

---

<sup>7</sup> Seria impossível atribuir à Kierkegaard a paternidade de um movimento filosófico do qual ele nada falou. Por isso, segundo Heidegger, seria mais correto afirmar que tanto Kierkegaard quanto Nietzsche são considerados *pensadores da existência*, mas não existencialistas.

---

Marcel (1889-1973) já iniciavam investigações sérias<sup>8</sup> sobre Kierkegaard.

Entre 1930-1960, na França, começa toda uma reflexão sobre a consciência humana, tendo por base a obra *Ou-ou*. Henri Bergson, em 1929, já citava algumas passagens sobre o dinamarquês e, em 1932, publicou um livro chamado *Les deux sources de la morale et de la religion* e o estudo da sua mística passa a ser tema de estudo na Universidade de Sorbonne.

Nesse sentido, há uma certa diferença nos estudos franceses e alemães, visto que na Alemanha tanto católicos (Heidegger) como protestantes e judeus estudavam Kierkegaard, ao passo que na França os católicos se mantinham isolados de outros comentadores franceses.

Sartre, entretanto, mostrou-se um investigador ateu. É muito provável que ele tenha lido *Ou-ou*, pois sua doutrina sobre a escolha já dizia: “*Ou* bem esta designação não é mais que uma etapa, um conjunto de referências sem conceituação, *ou* bem a estrutura ontológica do conceito e das uniões conceituais - a bem dizer, o ser objetivo, é ser exterioridade” (SARTRE, 2005, p. 24 – grifos meus); e, como o próprio Sartre se refere, esse paradigma da exterioridade só pode ser falso, pois por mais que seja também necessário viver a não-verdade, ainda assim, a verdade só pode ser o ato de liberdade da subjetividade.

Na França, o comentador que efetivamente mais se destacou foi Vergote, autor de *Sens et Répétition, Essai sur*

---

<sup>8</sup> O auge dessas investigações se dá com a publicação do livro *Etudes kierkegaardiennes* (1938) de Jean Wahl, em que ele fala de *Ou-ou* nas suas primeiras páginas: “Seu ideal não era o conhecimento integral de Fausto, mas o pleno gozo de Don Juan. [...] Tu me mostras a última felicidade; porque esta é diabolicamente a peça de entrada para a apreensão do eu” (WAHL, 1938, p. 10). Esse mesmo livro ganha uma edição crítica em homenagem aos 150 anos do nascimento de Kierkegaard, em 1968, chamado *Kierkegaard Vivant* com textos de Sartre, Levinas, Heidegger, Jaspers, etc.

*l'Ironie Kierkegaardienne* (vol. 2, Paris, 1982), brilhantes ensaios e um dos maiores intérpretes do conjunto da obra do dinamarquês.

Voltando novamente à Alemanha, depois de 1930, Karl Lowith (1897-1973) e Karl Jaspers publicaram uma série de artigos sobre Kierkegaard. Lowith faz uma problematização importante entre Kierkegaard e Marx, afirmando que a crítica feita por Schmitt (1888-1985) sobre o decisionismo<sup>9</sup> Kierkegaardiano era infundada, como também sugere Valls ao dizer:

[...] um pensador dinamarquês que em geral se supõe ser um convicto cristão fideísta e um filósofo que tanto enfatiza as decisões, a ponto de ser apelidado nas ruas de Copenhague com o título de sua obra de estreia ‘ou isto ou aquilo’ (e ser mal entendido no século seguinte por Carl Schmitt como um ‘decisionista’), [...] a resposta que encontramos nos leva a rever certas crenças generalizadas sobre o pensador da existência, que faleceu em Copenhague em 1855. (VALLS in GARCIA & ANGIANI, 2014, p. 34).

Jaspers, em seu livro *Razão e existência* (1935), fez várias referências à Kierkegaard, principalmente aquelas relacionadas à liberdade: “as ideias e a existência de Kierkegaard revolucionaram, acima das intelecções, o conteúdo que reconhecemos por aversão ao filosofar do passado” (JASPERS, 1959, p. 135).

Segundo Almeida (2007), Jaspers chegou a proferir em 1951 um pronunciamento por rádio na universidade da Basileia: “Kierkegaard e Nietzsche nos têm

---

<sup>9</sup> O **decisionismo** seria uma forma de decisão soberana com ausência de norma jurídica. Ora, sabe-se que Kierkegaard tem uma filosofia muito alinhada com a moral e a ética, logo, ele não poderia ser decisionista.



aberto os olhos. [...] O problema está em saber como vamos usar estes olhos, como vamos viver e o que vamos fazer” (JASPERS *apud* MIRANDA, 2007, p. 15). O próprio Jaspers esclarece:

[...] a primeira impressão profunda produzida talvez [na Alemanha], em 1905, por um pequeno volume que continha páginas do *Diário*, escolhidas acertadamente por Hermann Gottsched, da Basileia, e publicadas com o título *Livro do Juiz*. (JASPERS, 2005, p. 63)

Com essa informação, é possível claramente perceber que o segundo volume de *Ou-ou* teve uma primeira recepção interessada também na Alemanha.

Essa tradução também influenciou profundamente Franz Kafka (1883-1924), que disse: “Recebi hoje o livro do Juiz [...], como eu pressentia seu caso, a despeito das diferenças essenciais é muito parecido ao meu. Ao menos, se encontra nele do medo em que estou neste mundo” (KAFKA in REICHMANN, 1963, p. 39).

Sobre a Alemanha, ainda há uma crítica dos kierkegaardianos à Heidegger, pois, apesar de estar profundamente imerso em leituras de Kierkegaard, sua filosofia faz referência apenas indiretas a vários temas problematizados por Kierkegaard, como a ansiedade e a angústia e até mesmo a ipseidade e a alteridade (NASCIMENTO, 2007). Há uma referência importante do estudo heideggeriano em relação à liberdade que diz “a diferença da existência no sentido de realidade como ser um si mesmo, prefigurada desde o primeiro acabamento da metafísica em Schelling, chega, passando por Kierkegaard, [...], a um peculiar estreitamento” (HEIDEGGER, 2000, p. 238). Ou seja, Heidegger sabia que o conceito de liberdade kierkegaardiano nasceu provavelmente das decepções que teve em 1841 com as lições de Schelling em Berlim. É impossível também não deixar de citar Adorno (1903-

1969), que elaborou sua tese de habilitação sobre Kierkegaard em 1933, onde, ele diz que "O feito do Diário só foi possível na situação literária de um país em que a obra de juventude de Kierkegaard recuperava modestamente as sensações de Lucinde" (ADORNO, 2006, p.13).

Na Espanha, merece destaque Miguel Unamuno (1864-1936), que se dedicou a aprender dinamarquês para estudar Kierkegaard. Seus textos, como *Niebla* e o *Del Sentimiento trágico de la vida*, são profundamente kierkegaardianos. A aproximação é tão grande que, segundo comentadores, o modo como ambos tratam do amor convergem nas seguintes coincidências:

- 1) os títulos das obras, 2) o modelo narrativo, 3) a paixão à primeira vista, 4) a impossibilidade dos apaixonados em recordar a imagem das amadas, 5) o modo como ambos protagonistas enunciam o nome das damas, 6) a situação familiar e 7) a relação dos sedutores com as tias das amadas. (ARDILA, 2011, p. 137)

Na Espanha, a primeira tradução de *Ou-ou* foi de Valentín Pedro em 1922. Um pouco antes, em Portugal, a primeira tradução de *Diário do sedutor* com o subtítulo *A arte de Amar*, foi de Mário Alemquer, em 1911<sup>10</sup>. Logo, a influência kierkegaardiana em Portugal surgiu um pouco antes do que na Espanha, como exemplo, o pesquisador Eduardo Lourenço, por volta de 1923, foi uma figura dominante na geração que acolheu criticamente o Existencialismo. Ele chegou a visitar o Brasil, mais especificamente, Salvador. Lourenço merece destaque pelas suas pesquisas sobre a relação da *Comunicação Indireta* kierkegaardiana e em Fernando Pessoa.

---

<sup>10</sup> KIERKEGAARD. *O diário do sedutor: a arte de amar*. Trad. por Mário Alemquer. Lisboa: Livraria Clássica 1911.

---

No Brasil, merece destaque Oswald de Andrade (1890-1954), que, em 1950, ao apresentar uma tese à USP intitulada *A crise da filosofia messiânica*, fez várias referências à Kierkegaard. Ele tinha o intuito de concorrer a uma vaga de professor da universidade. Todavia, antes disso indagaram sobre o problema ontológico do seu texto. Oswald respondeu que na verdade se tratava de um problema “odontológico”, ter “dentes melhores” para sua antropofagia filosófica. Esse tipo de ironia é, no mínimo, um pouco kierkegaardiana... O interessante é que a leitura do filósofo dinamarquês, por parte de Oswald, tinha influência direta de Karl Barth:

Mesmo considerando-se Kierkegaard — a cuja trágica linha entreguista pertence Barth — vindos todos através de Calvino e Lutero, de Santo Agostinho<sup>11</sup> — considerando-se, dizia, eu, Kierkegaard um teólogo (a mais alta categoria a que pode atingir o espírito). (ANDRADE, 1972, p. 224).

No entanto, o “Kierkegaard dos trópicos” foi Ernani Reichmann (1920-1984), que desde 1955 já vinha pesquisando sobre Kierkegaard, tendo em 1974 publicado uma biografia dele com vários trechos traduzidos. Segundo Reichmann: “*A Alternativa [Ou-on]*, sua primeira obra, é uma obra de natureza estética, e a duplicidade a que se refere Kierkegaard, como estando presente desde o

---

<sup>11</sup> Kierkegaard defende a doutrina da liberdade enfrentando a doutrina da predestinação de Lutero, que tinha o livre arbítrio como categoria, mas não esclarecia o voluntarismo da escolha. Para isso, Kierkegaard recorre principalmente ao conceito de livre arbítrio de Agostinho, que consiste na liberdade de escolha, diferente da liberdade como um fim entre *uma* ou *outra* coisa. A liberdade não é sempre uma possibilidade abstrata, pois transcende a vontade e vê a escolha como uma determinação da liberdade, em que escolher o espírito é a própria liberdade, onde o si mesmo se liberta de toda a dúvida.

começo, é dada pelos *Dois discursos edificantes*” (REICHMANN, 1963, p. 23 – grifos meus).

Voltando-se para a contemporaneidade, é impossível não citar Álvaro Valls como o maior tradutor de Kierkegaard no Brasil. Em um *Festschrift*<sup>12</sup> a ele, fica bem esclarecido que, na verdade, o primeiro escritor brasileiro que compreendeu a importância de Kierkegaard foi Octavio Faria, que citou a tradução francesa de *Os lírios do campo e as aves do céu*.

Para deixar em aberto então o raciocínio de Victor Eremita, se o indivíduo pensa que nada tem um fim, toda essa reflexão acerca da tese da finitude e da negatividade da existência o absorverá de tal modo que a sua liberdade mais uma vez o auxiliará heroicamente a dar uma finalidade à existência; assim, que todos os comentadores que não foram citados, estejam comunicados indiretamente no texto que se segue.

---

<sup>12</sup> REDYSON & ALMEIDA & PAULA. **Soren Kierkegaard no Brasil** – Festschrift em homenagem a Álvaro Valls. João Pessoa: Idéia, 2007.

# 1

## *Ou-ou:* uma breve apresentação

A filosofia de Kierkegaard teve como contexto uma chamada ‘fase de ouro’ dinamarquesa. A partir dos movimentos românticos iniciados na França e na Alemanha, surgiu na Dinamarca, anos depois, um movimento literário denominado de “Jovem Dinamarca”. Um dos grandes nomes da literatura desse período foi Hans-Christian Andersen (1805-1875), que escreveu vários romances e contos famosos como *Alladin*, *A rainha da neve* (de onde vem o desenho infantil *Frozen*) e *A lâmpada mágica* e o famoso conto das *Roupas do rei nu*. Esse contexto foi importante para Kierkegaard, visto que seus primeiros escritos (1838) são justamente uma crítica literária a esse célebre escritor.

É importante frisar também que, mesmo nessa era de ouro dinamarquesa, os gênios da época conseguiam poucos incentivos para suas obras. Para Kierkegaard, isso faria com que o movimento passasse rapidamente. Sendo assim, o sentimento niilista dinamarquês ia sendo rapidamente negado pelos dogmas cristãos que aceitavam melhor uma espécie de hegelianismo de direita, que tinha como figuras principais e catedráticas o bispo Mynster<sup>13</sup> e o

---

<sup>13</sup> Jacob Peter Mynster (1775-1864) foi muito admirado pelo pai de

professor Heiberg (1791-1861). Nesse contexto, um dos primeiros embates entre Heiberg e Kierkegaard ocorreu justamente por meio de um jornal chamado *Persens*. Kierkegaard pretendia publicar um artigo no jornal, falando sobre Andersen e algumas características hegelianas, contudo, visto que o jornal era presidido por Heiberg, o artigo nunca foi publicado.

Segundo Stewart (2003, p. 117), o jornal servia somente aos interesses do *espírito* em relação às *ideias especulativas*. Logo, a tríade hegeliana de arte, filosofia e religião deveriam ser contempladas de tal modo que, segundo o próprio Heiberg (*apud* STEWART, 2003, p. 117):

Não é suficiente que ideias estejam presentes; também reconhecidas como importantes. Apenas quando são especulativas, apenas quando estão na autoconsciência da Ideia, essa simpatia e a rotineira interação com ela, são as quais o jornal promove.

Ora, subentende-se, claramente, que essa interação da *ideia* com a *especulação* é a própria interação dos autores com o Heiberg, que, nesse caso, representava o próprio hegelianismo dinamarquês. Pois bem, enquanto havia toda essa situação acadêmica, Kierkegaard alia-se a um professor chamado Paul Martin Møller (1794-1838), um grande

---

Kierkegaard, Michael Pedersen Kierkegaard. Contudo, para o jovem, este pastor seria ironicamente “a testemunha da verdade”, pois ele havia estado num contexto de corrupção da igreja e teria indicado para a Universidade Hans Martensen (1808-1884), um posto para o qual teria sido muito mais adequado o próprio Kierkegaard. Mynster tinha como objetivo continuar prevalecendo o hegelianismo acadêmico na Dinamarca. Foi Martensen que recebeu a tese de Kierkegaard na Universidade, porém, segundo dizem, acerca de tal tese, “Martensen permaneceu mudo” (p. 241). Entretanto, foi o Martensen que apresentou Schelling à Kierkegaard, o que indiretamente fez com que K. viajasse à Alemanha após escrever sua tese *Sobre o Conceito de Ironia constantemente referido à Sócrates*.

---

conhecedor dos desenvolvimentos literários mais recentes da época. Esse professor foi o responsável por apresentar Goethe e Schopenhauer à Kierkegaard e debater e “discutir o romance de Schlegel *Lucinde* – o mesmo, aliás, que Kierkegaard irá discutir em sua dissertação de 1841” (ROSSATTI, 2012, p. 68).

Seu professor já colocava que a ética de um escritor deve ser acima de tudo a de uma pessoa verdadeira, sendo esse um limite ético de sua liberdade e, por conta disso, o artista, o filósofo e mesmo o teólogo deveriam tomar cuidado com o niilismo da época. Desse modo, apresentarei a seguir uma contextualização sobre a influência do romantismo em Kierkegaard. Assim ficará mais claro como o romantismo alemão foi uma influência marcante para a contraposição de teses do *Ou-ou* e de como essa influência foi fundamental na disseminação e tradução do *Diário do Sedutor* por toda a Europa. Desse modo, no fim do capítulo ficará mais claro o modo como Kierkegaard se utiliza filosoficamente dos pseudônimos e as figuras estéticas em relação à liberdade.

Por meio dessas motivações e tendo em vista todo o contexto da própria liberdade de expressão da época, Kierkegaard inova o seu estilo literário. Em *Ou-ou*, ele criou uma profusão tão grande da pseudonímia que acabou gerando uma polêmica em Copenhague após sua publicação. Sobre essa repercussão, o pseudônimo Victor Eremita dirá:

Quanto mais cedo o artigo *Confissão pública* foi lançado (eu estava no momento em que terminei com o manuscrito de *Ou-ou*), e imediatamente depois que *Ou-ou* foi lançado, o artigo também foi uma mistificação: depois de ter repudiado autoria do livro, muitos artigos de jornais, que, com certeza, ninguém havia atribuído a mim, acabaram por ser considerados coisa minhas, o que não significava que haviam realmente sido escritos por

mim (foi nesse tempo que eu planejava começar a usar um pseudônimo), sugerindo diretamente que o Professor Heiberg foi a figura literária que queria proteger; ele e Mynster, ambos foram mencionados inequivocamente. Mas, então, o próprio Heiberg veio junto com seu comentário impertinente e tolo do *Ou-ou*, também com uma promessa descuidada que ele nunca manteve. Em seguida à oposição de sua panelinha, sua tentativa do tratamento do silêncio, falso em uma pequena literatura, deu ocasião para a barbárie da plebe emergir tão fortemente. Eu era o único que poderia e deveria me revoltar, mas não podia porque eu sempre tinha que manter o caminho livre para uma possível polêmica contra Heiberg. (KIERKEGAARD, 1987, p. 437).

Com essas palavras, Victor Eremita assina uma nota final para *Ou-ou*, mostrando a dificuldade filosófica, que foi sua visão de mundo no seu tempo. Propondo uma leitura sobre a recepção da obra *Ou-ou* depois de sua publicação, procurou alguns esclarecimentos sobre a consequências da obra e de Kierkegaard na história da filosofia. Nesse sentido, para Victor Eremita:

O livro não tinha autor, porque os desconhecimentos estimados são e foram para mim e, presumivelmente, de igual modo para o leitor - desconhecidos; o que por isso também não deve ter nenhum título além de *Ou-ou*. (KIERKEGAARD, 1987, p. 421).

Ainda assim, essa questão entre “ou isto ou aquilo” reverberou como uma crítica à falta de liberdade, já que essa seria a lógica hegeliana em que esse tipo de escolha neutralizaria a própria liberdade. A partir da leitura de Kierkegaard, pode-se dizer que essa questão do “Isto” (*Either*) está, então, focada na estética do pseudônimo do



---

Esteta “A” e o “Aquilo” (*Or*) na ética do Juiz Wilhelm. Logo, a ética kierkegaardiana surgia justamente como a alternativa ao modo hegeliano de direita, que dominava a intelectualidade dinamarquesa em sua época.

Heiberg, o mais proeminente hegeliano dinamarquês da época, criticou, principalmente, a primeira parte da obra. De acordo com o próprio Kierkegaard, Heiberg não havia sequer prestado atenção no prefácio escrito por Victor Eremita e, por conta disso, não teria entendido os conceitos-chaves para a leitura: “Caro leitor, talvez por vezes te tivesse até ocorrido duvidar uma migalha da exatidão da conhecida tese filosófica segundo o qual o exterior é o interior e o interior é o exterior” (KIERKEGAARD, 2013, p. 25).

Por esse motivo, ou seja, pela total falta de noção crítica de Heiberg, uma semana depois da publicação de *Ou-ou*, em 1843, Kierkegaard publicou um artigo intitulado *Quem é o autor de Ou-ou?* - que agora já se pode saber que não teve nenhum autor, pois *Ou-ou* representa a própria contradição entre interior e exterior e, por esse *inter-esse*, a obra está no equilíbrio entre um e outro e acaba sendo ironicamente nem um, nem outro. Isso demonstra que aqueles que não se perguntam sobre essa questão estão perdidos em suas personalidades, não percebendo que talvez suas ideias sejam apenas especulativas, espelhos de outras realidades.

### 1.1 Kierkegaard e o romantismo

Ao assumir a existência de maneira irônica e imediata, Kierkegaard pretendia desconstruir a maneira como a verdade irônica romântica era frágil e fragmentada. O que o filósofo buscou afirmar foi que essa verdade não constituía a iluminação de ideais eternos e absolutos, sendo, por isso, romântica e constituindo uma quebra com os ideais iluministas. Um exemplo alusivo a essa crítica foi a de

ter colocado ironicamente o título de uma das suas obras como *Migalhas Filosóficas*, um título comum também em uma das obras de Friedrich Schlegel (1722-1829), *Fragmentsos filosóficos*. Proposta pelos românticos, os fragmentos apelam para uma nova mitologia de *Bildung*<sup>14</sup>, porém são inconsistentes dentro de uma relação entre fé e história, como Kierkegaard critica em *Migalhas filosóficas*.

F. Schlegel propôs que o romantismo unisse os gêneros da poesia, colocando-os em contato com a filosofia e a retórica. Por ter discutido o contexto estético e teleológico da ironia, é considerado um precursor desse estilo moderno, ganhando importância por ter inaugurado um estilo literário característico, constituído por fragmentos e esboços.

Kierkegaard considerou a ironia de Schlegel como uma espécie de libertinagem, provavelmente, por não estar no interesse crítico do modo de vida estético. Nesse sentido, a imaginação e a fantasia literárias eram as formas de conduzir a vida irônica, o que a aproximava muito da possibilidade de subjetividade desesperada da Europa naquela época.

Na Alemanha, o movimento estético romântico esteve profundamente contextualizado com a filosofia. Para isso, Schlegel tentou caracterizar uma nova mitologia, que, de certa forma, tinha como proposta a idealização intelectual das forças fantástico-criadoras. Logo, colidindo a realidade com a idealidade, o natural com o sobrenatural, Schlegel falou de uma poesia transcendental que realizava abstratamente o que a filosofia revela.

Assim apresentava-se o **mítico**, dissociando o indivíduo do todo, “deixando-o mostrar-se leve e volátil na esfera da pura criação poética” (KIERKEGAARD, 2005, p.

---

<sup>14</sup> Palavra alusiva aos famosos “romances de formação” estética e moral.

---

90)<sup>15</sup>. Isso fez com que a ironia caminhasse para determinações dialéticas como um *confinium*. A ironia estava, então, livre da realidade, visto que essa era a sua antítese.

Ela [a ironia] não entendia, com tal expressão, a seriedade artística que vem em auxílio do divino no homem, e silenciosa e calmamente fica à escuta da voz do que é característico numa individualidade, buscando surpreender seus movimentos, para então colocá-los à disposição do indivíduo, fazendo com que toda a individualidade harmonicamente se desenvolva rumo a uma figura plástica completa em si mesma (*i sig selv afrundet*). (KIERKEGAARD, 2005, p. 242 – grifos meus).

Quanto a isso, vê-se a impossibilidade de enunciar ironicamente a existência, já que, quanto mais empregava-se ironia numa relação com a liberdade, mais difícil ficava saber se o indivíduo falava de si mesmo ou simplesmente abstraía a realidade em mito. Dentro dessa polêmica, surge paradoxalmente um pressuposto para a filosofia no romantismo: "dizer que Schlegel não levava a sério que a existência é um nada sem realidade, deveria haver aí alguma coisa que para Schlegel, tivesse validade, mas então sua ironia seria mera forma" (KIERKEGAARD, 2005, pp. 233-234).

Enquanto, para Kierkegaard, o cristão deixava-se criar por Deus e pelo seu destino, poderia ele viver de maneira bem mais simples do que muitas cabeças talentosas. Contudo, até aquele que cria a si mesmo (no sentido grego ou mesmo romântico) deve reconhecer que

---

<sup>15</sup> Ao refletir o contexto da combinação entre o pensamento e a existência, a incapacidade de separação dessas instâncias faz o indivíduo perder a liberdade e nisso está a esfera do mítico. Por isso, as figuras estéticas, como será visto no decorrer da presente dissertação, são vistas de forma separadas ao passo que a pseudonímia pressupõe-se como unidade múltipla e paradoxal da passagem do um ao outro.

lhe foi posta uma tarefa. Por isso, importa-lhe bastante tomar consciência do dado original que há nele, sendo esta originalidade o limite no interior do qual ele cria a sua liberdade. A tarefa é então transformar-se em si mesmo no interior da existência.

Com base nisso, *Magister* Kierkegaard identificou que nessa tarefa não pode existir nenhum *em si* que evidencie uma relação estreita entre o irônico e o prosaico:

(...) só que o irônico tem a liberdade negativa, com a qual ele está por cima de si mesmo criando poeticamente. É por isso que o irônico tão frequentemente se torna em nada; pois para o homem vale o que não vale para Deus: que do nada não surge nada. (KIERKEGAARD, 2005, p. 243).

Sobre essa questão, entre ironia e realidade, Lukács diz: "o gesto é o trampolim com o qual a alma passa do 'ou isso ou aquilo' ou do um para o outro" (LUKÁCS, 1975, p. 58), dito de outro modo, é a possibilidade de identificar a alteridade, precisa então de um gesto, de uma atitude decisiva, sendo esse gesto o salto, com base em sua leitura baseada na obra *Ou-ou*. Sendo assim, para Lukács, o gesto remonta a vida de Kierkegaard quando houve o rompimento do seu noivado com Regine Olsen. Assim, o gesto de ser subjetivo e escolher a si mesmo é o que "sua vida não faz para ocultar a verdade, mas para poder dizê-la" (KASSNER *apud* LUKÁCS, 1975, p. 60).

Nisso dá-se justamente a pergunta em *A alma e as formas* (1910) acerca da possibilidade de criação da forma sob a perspectiva da vida. Para Lukács, isso não é possível, pois a arte deve superar a alienação em que está imerso o ser humano. Só que a tentativa de Kierkegaard se coloca dentro de uma perspectiva diferente, tanto que a partir da forma literária e filosófica, Kierkegaard vê unidade entre *sentido e vida*, independentemente de qualquer tentativa de

---

totalidade, a estetização da vida é justamente uma semântica existencial. É por isso que Kierkegaard vê no cristianismo o maior pressuposto estético e mesmo erótico, pois a religião cristã é a religião da subjetividade, em que o indivíduo se apropria da tarefa de se libertar por meio da imagem do amor. Contudo, o entendimento que ele tem do romantismo ainda não se aproxima do verdadeiro entendimento religioso.

Para Lukács, os gestos que correspondem a essa unidade com a existência são o rompimento com Regine, assim como a sua luta e a polêmica contra a igreja oficial da Dinamarca. Mesmo que Kierkegaard não tivesse nenhuma ilusão de que pudesse mudar a cultura de sua comunidade, ainda assim, fez ele uma crítica ao **hábito**<sup>16</sup> de uma saída romântica para a falta de sentido do mundo.

O romantismo, em sua forma, pressupunha um ponto de vista de vida utópico, ideal e mítico. Nisso dá-se, evidentemente, uma forma de evasão da vida. Por isso, numa interpretação lukacziana, é possível dizer que Kierkegaard é uma via independente na qual "ele não cria formas separadas da vida, mas ao contrário, sua vida é vivida de forma poética" (FILHO *apud* VALLS, 2010. p. 31).

Por conta disso, ressalta-se o fato de que Kierkegaard realizou a tentativa de unificar ação, sentido, essência e forma é um gesto do indivíduo singular. Esse gesto é a possibilidade de saltar da ausência de sentido do presente em que ele vivia, experimentando a verdade além daquela que é posta pela cultura; por esse motivo, a verdade é a subjetividade.

---

<sup>16</sup> O hábito também seria um mal pois ele deixaria o indivíduo acomodado em certas ações não reflexivas. Logo, o indivíduo precisa, como um si mesmo reflexivo, constantemente pensar o sentido de suas ações, pois dessa forma reflete o sentido de sua existência como tarefa de sua liberdade de ação.

Assim como Schlegel [...] o tema da paixão erótica foi uma preocupação intensa e pessoal de Kierkegaard. O ano em que esteve trabalhando *O conceito de Ironia* foi também o ano do rompimento do noivado com Regine Olsen, uma jovem mulher com a qual esteve apaixonado por alguns anos.(PATTISON, 2002, p. 129).

Ainda que, por isso, tenha escolhido romper o seu noivado e, por sua vez, ter feito uma escolha ascética, que constituiu no rompimento do relativo com o absoluto, isso só demonstra que o amor de Kierkegaard por Regine Olsen foi um amor relativo, ao passo que o amor por Deus, este sim, foi absoluto. Isso condicionou Kierkegaard, de tal forma, que ele enfrentou uma espécie de força telúrica da religiosidade que o fez rejeitar e recusar criar formas separadas da vida, que, por sua vez, o aprisionou na sua possibilidade única frente ao destino, que todos devem procurar, que é a salvação.

"Kierkegaard tinha que abandonar por penitência a vida, sua penitência tinha que ser ainda maior aplicando-se, cavalheirescamente, a máscara de pecador, a qual encobre seu verdadeiro pecado" (LUKÁCS, 1975, p. 32). Mas qual é esse verdadeiro pecado? Essas máscaras kierkegaardianas que variam do sedutor ao asceta e o fazem fixo no seu gesto literário revelam o paradoxo da personalidade kierkegaardiana na busca pela liberdade. Por isso, não há um ou outro, mas sim tanto um quanto o outro, ou mesmo, ironicamente, nem uma nem outra escolha, pois a liberdade se põe dentro do contexto hedonista como uma moderação nas escolhas. Isso significa "viver sua vida segundo princípios [...]; é o dever da decisão e o dever de recorrer até o final de todo caminho e de toda encruzilhada" (LUKÁCS, 1975, p. 61).

Assim, a encruzilhada é a própria decisão.

Kierkegaard se sentiu incumbido de continuar a missão que seu pai deixou aos filhos: o da religiosidade. É, por isso, que Kierkegaard certamente ataca e critica o romance *Lucinde*, que marca a primeira fase do romantismo (*Frühromantik*), desenvolvendo a ideia de uma poesia sobre a vida privada que não abarca a esfera espiritual.

Friedrich Schlegel escreveu *Lucinde* em 1799, quando sua reflexão fictícia e artística reivindicou uma espécie de reconstrução do modelo cultural acerca da relação conjugal. *Lucinde* tomou a forma, então, de uma teoria do romance, sendo a própria obra um romance.

Essa perspectiva, necessária para ler *Lucinde*, no aspecto comparado com a crítica kierkegaardiana, traz o ideário entre o romântico e o poético na tentativa da reflexão filosófica sobre a ficção. Só que essa tarefa está peculiarmente entregue ao leitor, que tem o papel de idiosincratizar todas as alegorias e mitologias expostas pelo romântico. O leitor é convidado a penetrar o eu do autor e ver com mais clareza a sua própria representação, sendo, nesse caso, então, preciso tentar se colocar no papel de Julius ou de Lucinde.

A reinterpretação kierkegaardiana e evangélica do Julius é talvez vivida mais expressamente na seção de *Ou-ou* intitulada *O diário de um sedutor*. Johannes, o sedutor, é um estranho, uma figura fantasmagórica que toma corpo em um espírito de fria e cínica reflexão. [...] Johannes, como Julius, coloca as polaridades do ser para os dois sexos respectivamente. Mulher é natureza, beleza sensual, espontaneidade (imediatez); Homem é espírito, idealidade e reflexão (PATTISON, 2002, p. 132).

Nesse sentido, a provável visão de Kierkegaard sobre o romântico está associada ao do ser desonesto (sobre essa relação da sedução haverá uma análise mais aprofundada no subcapítulo 2.1). Segundo ROSSATTI

(2012), a virada do séc. XVIII para o XIX teve uma das obras mais produtivas para o romantismo alemão: o romance intitulado *Lucinde*. Ele foi escandalizador por dois motivos fundamentais: o erotismo e a publicação homônima do autor, ou seja, Schlegel assinou a sua obra, posição diferente das obras pseudônimas e anônimas que permeavam o romantismo da época.

É possível também perceber que essa obra rompia os limites entre a moral do público e do privado, pois até então certas afirmações a respeito das sexualidades eram tidas como um tabu, ou seja, a intimidade de um casal, passou a ser mostrada como pública na medida em que Schlegel a poetizou. Nesse sentido, fala-se que Schlegel ficcionalizou sua própria relação com a jovem Dorothea Veit, filha do filósofo Moses Mendelssohn. Entretanto, os protagonistas Julius e Lucinde prefiguravam uma relação considerada adúltera. Logo, a crítica social está direcionada justamente para a moral cristã. Além disso, Schlegel também empreende uma espécie de desconstrução do gênero romance, já que existe em *Lucinde* uma dupla crítica também à própria noção poética aristotélica. Isso é importante porque, num primeiro momento, *Lucinde* parece um romance desprovido de forma, estando a obra permeada de ironia.

Kierkegaard também questiona a ingenuidade de Schlegel quando aponta sua identificação de si em espírito com a pequena Wilhelmine. Schlegel, fala Kierkegaard, quer que nós acreditemos que tudo foi um jogo inocente, puramente espontâneo e divertido, mas de fato o livro tem um caráter doutrinário distinto (PATTISON, 2002, p. 146).

Essa estrutura irônico-subjetiva é justamente baseada em humores passageiros, ou seja, cartas que são escritas entre Julius e Lucinde, e cujo o estilo literário foi



---

justamente imitado em *Diário do sedutor*. Nessas cartas, vê-se a subjetividade variar entre o niilismo, a libido e a angústia. Julius procura nesse contexto ser livre. Ele se compara a um bebê, Wilhemine, para incitar a vontade de liberdade para a própria Lucinde. A criança não tem pudor e esse é um dos primeiros ataques à moralidade da época. Essa ironia é, para Schlegel, um processo de destruição para a criação de uma nova harmonia da sociedade. Nesse sentido, Rossatti (2012) considera que:

O projeto de Schlegel posto em prática em Lucinde era, por um lado, análogo ao da Revolução Francesa, [...] por outro, contudo, seu projeto se distanciava da concepção francesa de renovação pelo motivo mesmo de que o fenômeno religioso não apenas não era descartado de tal empreitada como era mais exatamente privilegiado (ROSSATTI, 2010, p. 195).

O que é uma grande ironia nesse sentido é que Schlegel iria se converter ao catolicismo alguns anos mais tarde. Entretanto, em *Lucinde*, a sexualidade é tratada também como uma nova forma de religião. Tanto que o romantismo será uma religião do oculto da natureza, sendo, evidentemente, uma religião privada, um culto a dois; diferentemente de Kierkegaard, que vê o amor próprio como um lado oculto da subjetividade humana. Para Lucinde, "neste espelho não me envergonha de admirar e de amar a mim mesmo. Apenas aqui me vejo harmônico e completo, ou melhor, [vejo] toda a humanidade completa em mim e em ti" (SCHLEGEL *apud* ROSSATTI, 2010, p. 202). A compreensão da subjetividade como espelho é essencial para conseguir ver nos olhos do outro a si. Nesse sentido,

A ironia, sempre a desconstrução dentro da construção e o contrário, não pode ser apenas a

auto depreciação de si que angaria a destruição do eu. Ela revela o corpo como “eu” que vai além do que nossa consciência - ou das sanhas da linguagem afoita sobre seu objeto - e tendo a si mesma como espelho próprio - pode dizer ou fazer dele. (TIBURI, M. 2007, p. 196).

Julius valoriza as atividades do pensar e do poetar. Chama-se *Bildung* a formação romântica em que o ânimo, a força e a pulsão humana são os componentes da interioridade humana. Depois que Julius encontra Lucinde, ele passa a se exteriorizar mais ao mundo comum, até que Lucinde engravida e tornando-se, com isso, necessário que ambos tenham um lar para a sua família.

Kierkegaard, em *O conceito de Ironia*, considera essa história curiosa, já que, para ele, não representa história nenhuma, até porque o conceito de história dele irá se desenvolver mais precisamente nas *Migalhas Filosóficas* e no *Post-scriptum*<sup>17</sup>. Entretanto, é interessante que, no *Conceito de Ironia*, ele define os conceitos de Dom e de Tarefa (KIERKEGAARD, 2005, p. 238), em que o **Dom** é a capacidade de ver a vida como dádiva e a **Tarefa** a missão em relação à visão dos tempos futuros. Para ele, a enorme quantidade de irônicos na Alemanha e na França representava a iniciação nos mistérios do tédio. A fragmentação do mundo e da própria interioridade revelou a falta de sentido da existência e o excesso de liberdade aprisionou o homem, pois, segundo o próprio filósofo, "uma coisa é se criar a si mesmo, e uma outra coisa é se deixar criar" (KIERKEGAARD, 2005, p. 242).

Kierkegaard se mostrou um realista, visto que, para o filósofo, a concretude individual está acima do valor carnal de Lucinde, pois perfaz o valor da espiritualidade,

---

<sup>17</sup> Esse aspecto será trabalhado no terceiro capítulo da presente dissertação.

onde esta é a verdadeira eticidade e não a perniciosidade sexual. Lucinde negou o cristianismo de maneira ingênua, pois o gozo romântico era uma clara imagem da negação do espírito pela carne. Nisso, além de negar o cristianismo, negaria também com todo o mundo antigo.

Logo, Kierkegaard não concorda com ambos Schlegel e Schleiermacher, os quais viam em Lucinde uma obra de fundo religioso; pelo contrário, Lucinde representaria para Kierkegaard um desvio do verdadeiro conceito de eternidade. (ROSSATTI, 2012, p. 232).

Nesse sentido, há uma chave conceitual para a compreensão do conceito de eternidade no romantismo, que não é nada mais do que o instante do gozo. O que importa então é que Lucinde representa o hedonismo desmesurado e isso deixaria a fantasia reinar sozinha, sem uma genialidade ética para dar rumo à história literária e moral da humanidade. O viver poético em Lucinde é um tipo de estado de sonambulismo sem arbítrio. É tal qual um ócio aristocrata e machista, pois induz a um gozo, tal como Julius e Lisette, a prostituta com quem Julius se relacionava antes de encontrar Lucinde. Mais uma vez, tratando-se de Lisette, Kierkegaard relembra a questão do espelho:

Perdida para si mesma é a consciência exterior, que os grandes espelhos produzem refletindo sua imagem de todos os lados, a única consciência que ela conservou. É por isso também que ela costumava, ao falar de si mesma, chamar-se de Lisette. (KIERKEGAARD, 2005, p. 254).

Vê-se a problematização de um efeito paralaxe do espelho, visto que nem Lucinde nem Lisette se veem verdadeiramente no espelho, pois ambas as personalidades encontram-se perdidas. Nesse sentido, vale lembrar que,

entre os estudos kierkegaardianos, as questões relacionadas à mulher foram trabalhadas, visto que são encontrados certos posicionamentos, como uma certa ironia presente desde os primeiros textos da adolescência, em que o filósofo escreveu como título de um artigo, em *Flyvende Post*, "A defesa dos talentos superiores das Mulheres" (1836).

Com isso, é possível dizer que a visão poética de Kierkegaard é totalmente contrária ao ócio aristocrático, ainda que ele mesmo tenha se questionado se ele também não era um aristocrata. Para isso, é uma boa referência consultar seus diários. Mesmo assim, Kierkegaard verá que o trabalho do poeta é uma intensa ação subjetiva. O poeta não fornece um acalanto literário, mas uma instigação para a vida. A poesia é um ato de reconciliação, uma morte entre o homem e o mundo e uma nova vida. Num sentido maior, a poesia é uma transparência e uma lucidez de si.

Essa compreensão do leitor, enquanto peça chave do fragmento, é de fundamental importância na poética de Schlegel, pois o processo de formação (*Bildung*) daquele se revela no decorrer da sua leitura. Esclarece-se assim que o caráter progressivo do romantismo abrange o homem, o mundo e uma poesia que desencadeia uma reflexão infinita. Nisso, pode-se pensar que o texto de Schlegel seja desorientador, por sua ausência de sistemática. Ao mesmo tempo, é altamente contemporâneo, pois não tem um *telos* específico e isso é justamente a crítica de Kierkegaard aos românticos. Lucinde aborda a identificação dos processos de composição poética.

Enquanto o eu não se unifica com a natureza e o mundo, poderá apenas refletir e espelhar a si mesmo, contudo, não trará o novo. A proposta da poética em Schlegel, então, é fazer uma nova poética que supere as próprias estruturas de tempo, espaço e narração. Ao mesmo tempo que a nova mitologia romântica quer ser universal, Kierkegaard encontra no cristianismo a religião universal.

O que houve de fato foi uma má compreensão de *Lucinde*, considerada uma obra cheia de labirintos e reflexões íntimas ao invés de uma estória épica de saltos e citações filosóficas. *Lucinde* definitivamente rompeu com a narrativa classicista de rigor formal. Por ser a obra fragmentária, denuncia nela mesma a imperfeição da forma e impulsiona a linguagem poética para uma reflexão de si. De certa forma, é um romance que diz que é o poeta-pensador quem pode pensar sobre a sua própria arte. Por isso, o termo *Witz* tem um significado sintético desse projeto, pois ele é o próprio chiste, ironia e humor inerente do romantismo, produzindo um aspecto lúdico necessário ao pensamento formal filosófico. O povo estava entediado e cansado do excesso de intelectualismo do pensamento sistemático.

Ao mesmo tempo, “O momento sensual estético é rechaçado como pertencente ao passado (uma recordação, portanto), [...] o momento ético como luta. [...] o momento religioso nasce de uma aproximação demoníaca” (KIERKEGAARD, 1993b, pp. 120-121). Ou seja, o autor mostra que toda essa ironia do destino é um acaso, são coisas que fazem com que o indivíduo se desvie ou então encontre o seu verdadeiro e único destino, que é a salvação.

"Porque o *Evangelho da carne*, como eles chamam o livro ainda muito inocente do romântico alemão, não é condenado por sua imoralidade, mas, em uma aparente paradoxalidade, por sua falta de poesia" (VERGOTE, 1982, p. 438). Logo, foi necessário criticar uma superestima da própria poética romântica nesse contexto, que filosoficamente se firmou como um saber artístico conceitual, que, contudo, não justificou um juízo ético maior. É nesse sentido moral que Kierkegaard atacou e criticou o romance *Lucinde*. A obra marca a primeira fase do romantismo (*Frühromantik*), por desenvolver a ideia de uma poesia progressiva universal baseada numa crítica cultural da relação amorosa entre o homem e suas mulheres. Assim,

*Lucinde* foi um dos romances que maior causou polêmica na época romântica, problematizado no *Conceito de Ironia* como uma espécie de *Evangelho da carne*.

## 1.2 A pseudonímia e a liberdade

Desde o início de sua produção, Kierkegaard considerou como fundamentais ou prototípicas três grandes ideias, configuradas por Don Juan, Fausto e Ahasverus. [...] Cada um num tipo de perdição, de acordo com as três “faculdades” do homem, segundo a doutrina antropológica do professor de Kierkegaard, F. Sibbern<sup>18</sup>. São configurações da sensibilidade, do intelecto e da vontade, respectivamente. Todos num nível imediato, anterior à ética, e que descamba em sensualidade, dúvida e desespero (como ausência de um ponto firme para a vontade. (VALLS, 1991, p.10)

A história da obra *Ou-ou* é no mínimo curiosa. Certo dia, um indivíduo chamado Johannes Sedutor deixou perdido numa gaveta um diário que contava técnicas e estratégias de sedução. Esse mesmo indivíduo, ou talvez outro, escreveu também outros seis livros menores sobre temas estéticos diversos e também os deixou nessa gaveta. Então, um juiz chamado Wilhelm, ou o Assessor do Juiz, vasculha as gavetas e encontra o material. Não muito contente com o que viu, decidiu dar-lhe uma resposta à altura. Como a ideia fundamental do Sedutor se baseava na

---

<sup>18</sup> F. C. Sibbern foi também professor de Kierkegaard e tinha uma posição ambígua quanto ao hegelianismo, porém entre 1825-1830 ele escreve inúmeros artigos, inclusive na revista *Perseu* sobre investigações hegelianas de Heiberg. Somente em 1838 que ele começa a ter uma reputação anti-hegeliana, sua crítica recai sobre a crença que a Dinamarca era um país ruim e precisava de um tom hegeliano de pensamento, nesse sentido afirma que Heiberg era um diletante hegeliano.

pressuposição de que o ético é entediante e que a novidade estética é a fuga da monotonia, o Juiz Wilhelm busca mostrar que a vida estética não é outra coisa senão desespero e angústia.

Um editor (conhecido pelo pseudônimo de Víctor Eremita e criador do prefácio do livro *Ou-ou*), a partir de uma nota explicativa do Sr. Bogbinder, estudou as caligrafias de todos os diários e escritos e concluiu que só havia dois autores: os primeiros sete manuscritos haviam sido escritos pelo tal Johannes Sedutor – que chamou de A – e os últimos, pelo Juiz Wilhelm – que chamou de B. Ao editar a obra, Eremita deixou claro que os manuscritos podiam ser uma farsa. Portanto, para os leitores, pouca é a certeza sobre a autoria dessa obra.

Primeiramente, pretendo investigar as figuras estéticas em *Ou-ou*, que representam o demoníaco como algo antecedente ao divino. Essa categorização se dá pela diferenciação do indivíduo singular, pois o demoníaco está fora do geral e necessariamente, por isso, ele não é responsável por sua determinação. É o que acontece com as figuras de Don Juan, Fausto e o Judeu Errante. Dentro desse subcapítulo iremos abordar principalmente o Fausto e o Judeu Errante, figuras nas quais a dúvida e o desespero não encontram repouso e por isso têm dificuldade em aprender o amor.

Segundo Guiomar Grammont: “O demoníaco são as determinações morais que o indivíduo possui dentro de si mesmo e que, muitas vezes, entram em conflito com o mundo ético que o cerca” (GRAMMONT, 2003, p. 52). A dúvida estética e poética conduz à estetização do mundo contemporâneo, sendo uma busca por um sentido da existência, o qual, em Kierkegaard, só pode ser encontrado no caminho para a fé.

Enquanto isso não acontece, o demoníaco mostra-se como uma força que não mede obstáculos, visto que é um desejo insaciável, como o de Don Juan, uma

dúvida cética, como a do Fausto, ou mesmo um desespero interminável, como o do Judeu Errante. Neles não há dialética, não há arrependimento e, por isso, eles têm um caráter separado e importante de ser analisado.

“Fausto ao espelho/ Se Deus houvera dado/ À verdade a outro ser/ Que não o ser pensado/ O como a conceber/ Não nos dera a verdade/ Mas qualquer ilusão/ Na cômoda eternidade/ da vasta escuridão” (PESSOA, 1988, p. 60). Fausto não acredita no absurdo e, por isso, faz um pacto com o Mefistófeles, um demônio, e pede pela vida eterna e os segredos alquímicos da riqueza. Em *Temor e tremor* ele pode ser considerado como o Cavaleiro da Resignação que seria o oposto de um cavaleiro da Fé.

Segundo Kierkegaard, enquanto Fausto vê Margarida num côncavo espelho de Mefistófeles e tem um amor pela humanidade, ele é capaz de se apaixonar. Suas dúvida e incredulidade, entretanto, o fazem silenciar até mesmo em sua paixão.

É evidente que Fausto é uma figura excessivamente ideal [...] aqui um outro poeta qualquer descobrirá o cômico latente desse assunto em que Fausto de modo irônico é comparado a esses néscios de baixo estofo. (KIERKEGAARD, 2008, p. 112).

Fausto não tem paixão. Sua dúvida precisa ser colocada em si mesmo para que seja digna de poesia. Ele é um herói estético resignado, pois sabe o que é viver pelo espírito, porém prefere se deixar levar pela voz da carne.

Fausto é baseado em uma lenda medieval. A personagem revela a decadência do espírito humano que se deixa seduzir pelo mal, pois possui todas as ciências do mundo, mas revela-se insatisfeito com o conhecimento que já tem. O personagem que valoriza mais o amor de si do que a Deus no final da história consegue escapar de pagar a sua dívida com Mefistófeles. Mais uma vez a redenção



católica está presente na contemplação da Virgem Maria, que intercede pela alma de Fausto.

Já Ahasverus é uma lenda medieval. Essa lenda conta que, quando Jesus parou para descansar no caminho para a crucificação, o judeu Ahasverus teria lhe dito “Anda”. Ahasverus fora, por isso, sentenciado da mesma forma que Jesus Cristo, tornando-se um errante por toda a eternidade, peculiarmente, apontando para o caminho de Cristo, mas nunca trilhando por este caminho.

É possível também que Ahasverus tenha sido o porteiro do palácio de Pilatos e, ironicamente, ele é proclamado por Kierkegaard como uma via para o cristianismo. Talvez pela sua infelicidade, já que em *Ou-ou* ele aparece no texto *O mais infeliz*. Por essa razão,

Vede, a linguagem rompe-se, e o pensamento confunde-se: pois quem pode ser o mais feliz a não ser o mais infeliz, [...] mais do que insânia, e a fé mais do que loucura, e a esperança mais do que os últimos momentos de um condenado, e o amor mais do que o vinagre da vida. (KIERKEGAARD, 2013, p. 265).

Tanto em Ahasverus quanto em Fausto há uma possibilidade de salto, porém, como eles não conseguem se expressar efetivamente no finito como ético, eles não conseguem saltar para o infinito religioso e voltar novamente para o finito, visto que é no ético que o indivíduo transita livremente entre os estádios. Nesse sentido, Don Juan, Fausto e o Judeu Errante ficam no plano do imanente.

Ahasverus chega a beirar a loucura e é fruto de inspiração de muitos poetas e escritores. Ele vive a liberdade da eternidade, porém, não sabe muito bem o que fazer com ela a não ser apontar para o caminho da redenção. Ele também não pode se arrepender, pois "Ahasverus, o 'Judeu Errante', chamado nas línguas

germânicas o 'Eterno Judeu'. Aqui o adjetivo 'eterno' representa um esforço infindável, infinito, sem descanso: desesperado" (KIERKEGAARD, 1993b, p. 167). Nesse aspecto desesperador, ou paradoxalmente esperançoso, só pode ser dito que o desespero está ligado à tarefa da subjetividade de não querer ser um si mesmo, confundir-se na tarefa estética da criação de si, conseqüentemente, não alcançando a liberdade.

- Ahasverus, velho judeu, como passaste o ano?  
"Errando". Responde o outro melancólico. "Errando como sempre. Vagamundeando". [...]
- A única morte porque eu anseio é a minha. [...]
- Vamos beber! - Estamos vivos. Somos livres e não temos destino.  
Ergue o copo.
- A loucura dos homens! (AGUALUSA, 2004, pp. 90-91).

A questão da infelicidade em Ahasverus é colocada numa figuração do conceito hegeliano de consciência infeliz. Nessa categoria, o indivíduo tem o ideal de felicidade como um conteúdo exterior, pois ele vê a si como um ausente, vivendo da esperança e da recordação. Sua individualidade pode ser determinada com maior rigor na medida em que abdica da vida presente motivado pela esperança na vida eterna. Uma personalidade assim não consegue se libertar combatendo os limites da finitude.

Em todos os escritos sistemáticos de Hegel, há um único parágrafo que trata da consciência infeliz. [...] Agradecemos a Hegel esta rigorosa delimitação e, agora, dado que não nos limitamos a ser filósofos que olham esse reino à distância, pretendemos observar com mais rigor, [...] os diferentes estádios que aí se encontram. (KIERKEGAARD, 2013, p. 258).

Segundo o Esteta, a infelicidade tem dois estádios: [1] o da esperança que não se volta para a dor (dito de outro modo, o pensamento está voltado para o futuro, mas não aprende com a dor do passado, pois vê o passado como um belo museu e acaba sofrendo sempre uma desilusão com o presente) e [2] o da infelicidade voltada para a própria recordação (dito de outra maneira, o pensamento recorda o vivido e doloroso e beira à loucura, mas não enlouquece). Esses dois estádios entram numa espécie de síntese, que o Esteta caracteriza: “A combinação só pode ser esta: aquilo que a impede de ser presencial na sua esperança é a recordação, e aquilo que a impede de ser presencial na sua recordação é a esperança” (KIERKEGAARD, 2013, p. 260).

Visto desse modo, a infelicidade também é um paradoxo para Ahasverus, pois, caso tivesse morrido na sua juventude, seria ele feliz; caso morresse depois do nascimento, melhor seria nem ter nascido. A morte é a felicidade do mais infeliz. Porém, tal como assevera a lenda, Ahasverus não morre e permanece errando eternamente.

“Don Juan procura a mulher e não consegue nenhuma mulher; Fausto procura o saber e perde toda a certeza; Ahasverus quer a vida, mas não sabe querer” (VERGOTE, 1982, p. 416). São essas as ironias do destino de cada uma dessas figuras estéticas: a busca incessante pelo feminino, pela certeza e pela própria vida, que acabam por levá-los para os seus opostos; essa é a dialética da vida. Quando Vergote também procurou contrapor as figuras estéticas do Don Juan, Fausto e o Judeu Errante, no sentido da liberdade, ele viu isso como uma *teantropia*, ou seja, como o paradoxo soteriológico Deus-homem.

Voltando para a questão pseudonímica, “A figura pseudonímica, enquanto ancoragem de um determinado discurso (ideia-problema) requer um eu-leitor para que a transmissão da mensagem (de valor soteriológico) seja exposta e compreendida” (LEÃO & MARTINS, 2011, p.

123). Nesse sentido, passa-se do figurado para o humano, onde reside o campo da polinímia ou pseudonímia. A maioria dos pseudônimos podem ser classificados como semi-heterônimos, em que a maioria tem uma vida própria, um certo estilo de escrita e um ponto de vista heterodoxo.

Como nos jogos de cubo infantil, o maior oculta outro menor que, por sua vez, esconde outro. O jogo é de tal modo bizarro e peculiar, que é o próprio autor que nos sugere essa imagem. (GRAMMONT, 2003, p. 107).

Algo importante a ser ressaltado sobre os pseudônimos é que eles se constituem por meio de estádios. No caso do presente estudo dissertativo, a contraposição entre o estádio Ético e Estético mostra a pluralidade estética em diversas figuras. Ao passo em que nas figuras estéticas de Don Juan, do Fausto e de Ahasverus não havia dialética, no campo dos pseudônimos há um tecido de contraposições. Segundo André Clair:

[...] a multiplicidade dos pseudônimos é desenvolvida em um sistema de oposições. De fato, a pseudonímia, enquanto que polinímia, é o lugar onde se atam as contradições, ela é, assim, de natureza dialética. (CLAIR, 1993, p. 28).

No caso da contradição do Ético, há principalmente uma representação, que é a do Juiz Wilhelm. O irônico é que provavelmente o nome do Juiz “não deixa de chamar atenção que Kierkegaard tenha escolhido o nome 'Wilhelm' para o Juiz, uma vez que este é um dos primeiros nomes de Hegel” (PROTÁSIO, 2014, p. 177).

Ora, o Juiz, como será mostrado no terceiro capítulo, é na verdade um conselheiro. Ele é mais uma ramificação de vários outros pseudônimos que seguem também uma linha filosófica caracterizada como “B”. Por

exemplo, o pseudônimo Climacus é uma nuance de aspectos cartesianos e hegelianos. Viu-se que a própria figura estética de Ahasverus representa a consciência infeliz hegeliana. No caso do Juiz, é preciso levar em conta que, ao ser o pseudônimo responsável pela segunda parte de *Ou-ou*, o Juiz implica uma série de reflexões.

Ainda sobre a figura estética do Judeu Errante (também lembrada nos *Diários* e nos *Papíres*): “Que engraçado modelo de encaminhamento ao cristianismo que o judaísmo dá com a lenda do Judeu Errante” (KIERKEGAARD, 1993b, p. 31). Sobre o Sedutor, um estudo mais direcionado sobre a personagem está no capítulo II da presente dissertação, que explica a relação do desejo como chave ética para a vontade e a vocação. Assim, o que há de substancial nessas

Três grandes ideias (Don Juan, Fausto e Judeu Errante) representam, digamos assim, a vida fora da religião na sua tríplice direção. Somente quando se generalizam e abarcam os tipos comuns, surge a moralidade e a religião. (KIERKEGAARD, 1993b, p. 28).

Da dialética entre a liberdade e a existência devém o tornar-se. O que é notável é que no *pathos* que supera o sentimento como mero capricho romântico está a paixão como mimese cristã, sendo aquilo que existe de mais íntimo no cristão, lugar em que se encontrará a verdade como subjetividade. É possível que o encontro com a fé seja, por sua vez, o impulso do salto para o absurdo, enquanto o dialético indicaria as contradições nesse percurso.

A questão de os pseudônimos reclamarem a si mesmos como autores é uma polêmica clássica na leitura de Kierkegaard: a da passagem da pseudonímia para a heteronímia. Deve-se fazer o papel de autor do autor, dialeticamente reduplicado e de autor dos autores. Por esse

motivo, perguntar-se quem é Kierkegaard é sempre uma tarefa enigmática, por se tratar de uma aporia. A comunicação indireta cria personagens que são testemunhos vivos deles mesmos, escapando de seu criador e ganhando vida própria. Ler Kierkegaard é arriscar-se a perder-se entre seus personagens, visto que eles estabelecem uma dialética entre si que confere unidade ao conjunto. Visto dessa maneira, a heteronímia é fruto de um trabalho de despersonalização que evidencia a experiência da alteridade.

Diante dos pseudônimos, qualquer trabalho de Kierkegaard tende a traí-lo, já que a existência dele se oculta no jogo irônico de suas imagens, vácuos, sombras que suscitam mais questões do que respostas. Cada pseudônimo é a peça de um quebra-cabeça que faz o leitor se identificar com sua interioridade.

Por conta disso, é tão difícil dizer quando Kierkegaard disse isso ou aquilo, pois ele sempre se esconde sob seus véus pseudônimos. Isso acontece mesmo nas obras assinadas como *Magister* Kierkegaard, como é o caso do *Conceito de Ironia* e a edição do *Post-criptum*, que constitui uma ironia de si próprio.

Como muitas vezes Kierkegaard é confundindo com os seus personagens, ele acaba sendo apresentado como o sétimo filho de pais idosos, rapaz imaturo, que recebe uma herança de melancolia e culpa. Kierkegaard coloca-se entre a renúncia do casamento e a entrega a uma vida boêmia, sendo, por isso, considerado o último romântico da nova era.

A maioria das interpretações sobre a vida de Kierkegaard colocam-no imerso numa vida trágica e conflituosa entre pensamento e realidade, mas que ainda assim fornece a possibilidade de auto compreensão da existência humana.

A questão das figurações presentes nos pseudônimos do Juiz e Johannes Sedutor representam

---

respectivamente o Ético e o Estético. O Juiz é um apologista do casamento como decisão necessária para o estádio ético ao passo que o Sedutor quer viver poeticamente a conquista de novas jovens.

# 2

## A liberdade estética

O presente capítulo pretende estudar a relação entre os estádios eróticos e a liberdade<sup>19</sup>. Nesse percurso, Don Juan representa o instante da reconciliação entre tempo e eternidade: “poesia, [...], é um tipo de reconciliação, que falha em tocar a substância do mundo real” (PATTISON, 2002, p. 130). Na verdade, essa reconciliação só se dará com a religião. Ao mesmo tempo, em *Ou-ou*, há toda a tentativa de mostrar que é possível, ao sedutor, ter uma vida ética por meio da decisão. Por isso, ao mesmo tempo em que Don Juan é uma figura ideal e demoníaca, ele representa, também, uma possibilidade religiosa. Por isso, ele não é um sedutor, em sentido pleno, mas um encantador de jovens. Ele é silencioso, pois sua

---

<sup>19</sup> Existem ainda aspectos da subjetividade que permanecem misteriosos e incognoscíveis no sentido subjetivo da liberdade, como em *Estádio e Caminhos da vida*: há uma tradução de Daniel Nascimento (2007) que relata uma narrativa do pseudônimo kierkegaardiano Frater Taciturnus, falando de um baú misterioso encontrado na profundidade de um lado cristalino. Esse baú, revela alguns papéis que espelham a subjetividade humana tal como o espelho do lago onde foi encontrado. Dessa forma, a teantropia da liberdade e da subjetividade empenhada por Kierkegaard dá-se também por meio dos espelhamentos entre Deus-Homem, mas essa mesma fundamentação revela que assim como no fundo do lago há um mistério de papéis soltos, assim também a profunda subjetividade é misteriosa e fragmentada.



ópera revela pouca linguagem e um jogo que reflete o desejo com algo incomunicável. Johannes, o Sedutor, representa a ocasião, pois ele busca a sedução em si. Ele não deixa de ser uma síntese entre o instante e a ocasião. Contudo, uma das tentativas de Kierkegaard é mostrar como o instante deve ser o desfecho para a decisão que o Juiz representa.

Kierkegaard dirá que Don Juan é um mito, pois ele atribui, dessa forma, um sentido negativo que possibilita a liberdade, mas não como uma realidade efetiva. É um inter-esse entre idealidade e realidade. essa categoria se apresenta aqui como “O interessante, [...] uma categoria limite, nos limites da estética e da ética” (KIERKEGAARD, 2008, p. 92), em que não há ainda a consciência do si mesmo, que só a ética proporciona. As figurações e os mitos servem para colocar o leitor entre esses seres, ficando livre para se identificar e escolher.

O que o mito proporciona é a possibilidade de aparecimento do negativo, [...] liga a consciência à forma sensível de si mesma, sustentando a dialética entre o verdadeiro e o possível, tornando-se um momento em meio à exposição da ideia. (PROTÁSIO, 2014, p. 47).

Essa mesma negatividade está sob o julgo do cristianismo com o fim de estabelecer o critério da verdade do amor. Até a época medieval, segundo Kierkegaard, havia somente um mito do amor, pois, na Grécia, a sensualidade existia, porém não havia espaço para a contradição entre homem e mulher. A mulher estava subjugada a uma esfera menor, a da reprodução. Todavia, na época medieval, havia uma espécie de amor anímico e cavalheiresco; contudo, havia ainda uma grande desproporção revelada na luta do sensual contra o espírito. É nesse contexto que surge o mito de Don Juan na alta idade média: a personificação da carne em que reside sua própria honra. Ora, a honra é um

ideal da nobreza, que tem a ver com a hereditariedade e o orgulho que traz junto uma linhagem. No caso de Don Juan, sua honra não é uma linhagem, mas sim a sua capacidade de sedução, que, ao mesmo tempo, pode ser algo eticamente condenável, que o eternizou na história como um exemplo de personificação do sedutor.

"A verdadeira eternidade não se situa atrás do *Ou-ou*, mas adiante. A eternidade deles será, também por isso, uma dolorosa sucessão de tempo, pois terão de consumir nele o duplo arrependimento" (KIERKEGAARD, 2013, p. 74). O duplo arrependimento é o arrepender-se da ação e da não ação e a compreensão de que o arrependimento é a verdadeira ação para a liberdade. É o arrependimento de ter se eternizado demoniacamente com a dúvida, o desespero e o erotismo.

A liberdade, na parte I de *Enter-Eller (Ou-ou)*, está, primeiramente, ligada à ideia de sedução como uma estratégia para uma liberdade maior, que seria a eternidade. Entretanto, para isso, o Esteta deve fazer uma passagem para o arrependimento perante toda disjunção da escolha entre uma ou outra jovem ou entre a escolha dele mesmo se tornar um indivíduo ético, que possa decidir pelo casamento e assim fazer a ponte entre a intensidade da paixão e a duração da decisão. Ou seja, encontrar o absoluto-histórico em si e na sua relação de alteridade com sua cônjuge.

O modo textual de *Ou-ou* é aforismático, sendo que o jovem Esteta vive um estado de melancolia em que nem mais o vinho satisfaz a sua necessidade de liberdade. Desiludido, ele se sente sozinho, pois sua "alma perdeu a possibilidade" (KIERKEGAARD, 2013, p. 77). Talvez uma possibilidade que se efetive na realidade do amor, pois nesse *pathos* está a possibilidade magnética que move o sedutor, vivendo, porém, o paradoxo da eterna insatisfação. Ele vive entre o paradoxo do esquecimento e da recordação de cada uma de suas amantes, vendo sua juventude

---

esvaindo-se com essa experiência de amor: "O que é a juventude? Um sonho. O que é o amor? O Conteúdo do sonho" (KIERKEGAARD, 2013, p. 78). Ele só pode rir da grande ironia da existência, pois a juventude é efêmera e o amor é eterno, porém, a eternidade desse sentimento exige uma ação: a decisão ética.

Numa espécie de crise existencial, o Esteta se volta para o sentido do cosmos, vendo na música a sua grande manifestação, tal qual a experiência grega de entender o cosmos como uma ficção caótica. A música deve gerar o entusiasmo para alcançar feitos maiores, contudo, ela também pode fazer o sujeito perder o entendimento, cantarolando o que não entende e se deixando levar pela força da vontade e do impulso musical.

Esse fato da crise do Esteta se mostra a partir do momento em que ele se dá conta do problema do desejo, que tem uma significação mais profunda do que a comum: "desejar da maneira certa é [...] uma grande arte, ou melhor, é um dom" (KIERKEGAARD, 2013, p. 86). Ora, esse dom é a dádiva da existência, é o presente divino que se dá na relação entre forma e matéria e que mostra como o desejo se manifesta nas artes como possibilidade de estabelecimento de um sentido da vida. Segundo o sedutor, na escultura, na música e na pintura situa-se a forma, visto que, mesmo que nelas exista também matéria, ainda assim elas são uma ocasião.

Já, na poesia, está a matéria da linguagem e da consciência histórica. Entretanto, não é possível classificar essas artes de uma maneira satisfatória, pois a atividade é criadora da matéria estética e essa tem que ter liberdade para criar. Tentar hierarquizá-la só a coloca no campo da opinião. Nesse sentido, instaurar uma materialidade da ideia sobre a arte é como expulsar o encantamento mítico das obras clássicas.

Segundo a filosofia especulativa, isso se dá pela necessidade de eternidade que as artes têm, visto que, se a

arte é muito abstrata, ela não carrega consigo a possibilidade de concretude, que é a linguagem. A forma de arte mais abstrata para o Esteta é a escultura, pois ela "é completamente abstrata e não entra em relação alguma com o histórico" (KIERKEGAARD, 2013, p. 91). Logicamente, a escultura é abstrata por se afastar da linguagem, ao passo que a arquitetura poderia ser igualmente abstrata, porém, tem uma relação mais próxima com a história. A estratégia de se opor à arte formalista é colocar um peso igual ao conteúdo e a forma. Nisso, a música se mostra como a única forma de arte que tem o mesmo direcionamento da linguagem: o ouvido.

Na medida em que a falha da poética consiste em um conhecimento do outro, que não é um conhecimento de si, o Esteta considera, então, que a própria oração tem construções mais musicais do que a poesia, pois essa é a verdadeira linguagem que nega a sensualidade. A expressão da linguagem da música só pode se dar na interioridade, pois ela, como manifestação da vontade, não é conceitual, mas beira ao emocional e ao intuitivo quando devidamente refletido e criado com esse sentido.

Levar as ideias mais abstratas à música é mostrar onde a sensualidade se apresenta de forma a superar as determinações da interioridade. Essas determinações não podem ser reproduzidas ou pintadas, somente sentidas ou intuídas. Segundo o Esteta, a melhor forma, que expressou essa ideia, está no Don Juan e no Fausto. A ideia dessas obras foi abstrata, caracterizando-as como obras únicas e eternas. O Esteta se utilizou dessa argumentação para dizer que os estádios eróticos da sensualidade são musicais; como serão caracterizados mais a frente, são sub estádios estéticos.

O sensual tende a ser negado. Todavia, o Esteta afirma que essa sensualidade foi introduzida no mundo pelo cristianismo, mas que, ao mesmo tempo, o próprio cristianismo expulsou essa sensualidade do mundo. Esse

aspecto paradoxal se deu sob a determinação do espírito e por essa determinação tende a ser excluída. Se a sensualidade existisse antes do cristianismo, perderia, então, o próprio caráter que a exclui. Logo, com o cristianismo, a sensualidade ganha a possibilidade de vir à existência por meio de um novo sentido.

Embora a ideia da sensualidade não seja reflexiva *a priori*, o Sedutor se mostra como um Indivíduo altamente reflexivo. Ele mostra que há um movimento histórico em sua reflexão: a modernidade que se voltou para a sedução não como uma atitude grega, visto que, na antiguidade, a sensualidade ainda não era espiritualmente qualificada.

No helenismo, a sensualidade estava dominada na individualidade bela, ou melhor, não era dominada, já que não se tratava efetivamente de um inimigo que houvesse de ser subjugado, [...] era deixada em liberdade para ter vida e alegria na individualidade bela. (KIERKEGAARD, 2013, p. 99).

Essa beleza sensual simbolizava a própria liberdade, mas, ao mesmo tempo, não havia o amor, pois, nela, o amor como força da consciência não existia. Segundo o Esteta, por mais que houvesse deidades que representassem o amor, ainda assim, era um estado anímico no qual o próprio Eros não se apaixonava; era como Cupido, que despertava o amor em outros deuses e humanos, porém, ele mesmo, na mitologia, havia se apaixonado apenas uma vez por *Psiqué*, tendo ele se confundido pelo reconhecimento de que a força universal do amor é algo superior a ele também.

O amor e a sensualidade não existem como princípio. Isso só acontece devidamente com o cristianismo. O Esteta caracteriza esse princípio inicialmente como a imediatividade da genialidade erótico-sensual, que exige uma expressão na arte musical, pois "a

música é o demoníaco" (KIERKEGAARD, 2013, p. 101) que caracteriza a possibilidade da ocasião, ou seja, é aquilo que antecede o aspecto divino da própria harmonia. Ela agarra o indivíduo na amarra sedutora da angústia com o provocante poder da volúpia.

Tal como a linguagem, a música é demonstrada pelo pensamento, sendo uma linguagem universal que leva o desejo do espírito. As outras artes também são linguagens, mas nelas a sensualidade é uma parte, posto que, na música, o sensual é um instrumento. O que significa dizer que, na música, o próprio meio é reduzido a uma instrumentalidade, fazendo-se falar sobre algo que, para as outras formas de arte, pode ser considerado mudo, visto que nenhuma outra forma de arte conseguia emitir vibrações sonoras.

Nesse sentido, o Esteta volta a fazer uma rápida classificação entre a escultura e a pintura dizendo que "A arte escultórica pode representar muito mais do que a beleza divina transfigurada, mas, para a pintura, é este, contudo, o seu objeto absoluto" (KIERKEGAARD, 2013, p. 101).

Enquanto as outras artes têm seus elementos somente no espaço, a beleza transfigurada pela linguagem em conjunto com a música tem seus elementos no tempo. Por progredir no tempo, existindo plenamente no instante em que é executada, sua existência efêmera é tal qual o sensual. O Esteta clarifica então uma diferença prática entre a música e a linguagem:

A música exprime sempre o imediato em sua imediaticidade; conclui-se daqui também que, em relação a linguagem, a música se mostra do princípio ao fim, mas torna-se igualmente inteligível que é um mau entendimento dizer-se que a música é um meio mais perfeito. Na linguagem reside a reflexão e, por isso, a linguagem não pode enunciar o imediato. (KIERKEGAARD, 2013, p. 104).

O imediato é o imediatamente dado sem mediação da reflexão, contudo, na música, o imediato passa por uma determinação espiritual. Se ele permanecer indeterminado, permanece como sensual, ao passo que, determinado, ele vira vibração harmônica. Esta genialidade sensual é o objeto absoluto da música. É totalmente força lírica e sugere o movimento do desassossego. Quem melhor representou essa tensão, segundo o Esteta, foi Mozart, por meio da sua obra *Don Giovanni*. Nela, está a relação absoluta entre ideia, forma, matéria e meio. Essa conceituação anterior é uma forma de conhecer só estádios eróticos imediatos por meio da ópera mozartiana.

Portanto, a música se consagra em seus estádios como uma metamorfose. Segundo Kierkegaard, “não se necessita deduzir que cada estádio singular exista autonomamente, um fora do outro. Teria sido melhor se tivesse usado a expressão ‘metamorfose’” (apud MIRANDA, 2007, p. 36). São estádios, mas que promovem uma metamorfose por meio de uma representação separada da expressão musical de Mozart, sem alcançar ainda o patamar da consciência.

O primeiro estádio é o Pajem (serviçal): o Fígaro em busca do seu casamento. Ele pode se considerar uma personagem mítica que desperta o sensual para uma melancolia profunda. O seu desejo não é ardente, mas sim uma confusão dolorosa, pois não possui o que é desejado. É um sentimento doloroso por ser fruto do encantamento de estar próximo do que é desejado, porém, se separa na medida em que precisa irromper. Por isso há uma fuga do que é desejado. Segundo o Esteta, esse é um desejo infinitamente profundo, mas ainda indeterminado.

Nas *Bodas de Fígaro*, o Querubino é um adolescente utilizado como bode expiatório na tentativa da Condessa e Suzanna em provar a infidelidade do conde. Ao passo que jogam com Querubino, um jovem que não

diferencia o que sente com o que é dito a ele. Ele é representado como alguém que não sabe quem é e o que faz, um estado inconsciente de si, pois o seu pensar só se refere ao amor; no entanto não sabe o que fazer com o desejo, não sabe diferenciá-lo do amor.

Fígaro consegue um emprego como chefe dos servos, e tenta persistentemente obter o direito de se casar com Susanna. Contudo, seu chefe continua encontrando desculpas para atrasar a parte civil do casamento dos seus servos. Fígaro e Susanna conspiram para constranger o conde e expor suas intrigas. Ele responde pela tentativa de obrigar Fígaro a legalmente se casar com uma mulher com idade para ser sua mãe, mas acontece que, no último minuto, descobre-se que ela realmente é sua mãe.

O jovem é finalmente salvo da punição pela entrada dos camponeses na propriedade do Conde; uma tentativa de preferência pelo Fígaro para comprometer o conde a um gesto formal, simbolizando sua promessa de que Susanna entraria para o casamento imaculada. Com isso, o Conde foge do plano de Fígaro, adiando o gesto.

Nessa saga, Querubino tem um papel importante que lhe é atribuído pela voz feminina que tentará enganar o Conde, de modo a pegá-lo em flagrante num ato de infidelidade. Nessa grande confusão, acaba acontecendo que o Conde pondera sobre a situação confusa, levando Fígaro a julgamento. Por insistência da condessa, Susanna entra e dá uma falsa promessa de conhecer o conde mais tarde, naquela noite no jardim, para auxiliar Fígaro. O julgamento do Conde é esse: Fígaro deveria se casar com Marcelina. Fígaro argumenta que ele não pode se casar sem a permissão de seus pais. Contudo, ele não sabe quem são seus pais, porque fora roubado quando ainda era um bebê. O debate que se seguiu revela que Fígaro é, na verdade, filho da Marcelina.

A condessa decide então fazer uma troca com Susanna. Veste-a com suas roupas e a faz encontrar com o



Conde. Ao mesmo tempo, a própria Condessa vai ao encontro de Fígaro, que é flagrado tentando seduzir a condessa. Todos imploram pelo perdão de Fígaro e da "condessa", mas o Conde se recusa, até que, finalmente, a verdadeira Condessa reaparece e revela sua verdadeira identidade. O conde, ao ver o anel que ele lhe dera, percebe que a suposta Susanna, que estava tentando seduzir, era na verdade a esposa. Com vergonha e remorso, ele se ajoelha e implora o perdão; a Condessa perdoa o marido e todos ficam resignados.

Nessa ópera, "o desejado repousa no desejo de um modo andrógino" (KIERKEGAARD, 2013, p. 113 - ver a questão do andrógino em *Vino veritas*). Essa confusão constitui uma unidade em que ambos têm um gênero neutro. O pajem é a expressão para a intensidade da paixão que o deixa preso à condessa. A melancolia do pajem é uma profunda contradição interior que nos leva para o segundo estágio.

O segundo estágio é chamado de Papageno – um dos personagens principais de *A flauta mágica*. Seu trabalho é caçar pássaros. Por isso, é chamado de passarinho. Papageno participará da expedição de resgate da princesa Pamina junto ao corajoso príncipe Tamino. Tamino é um cavalheiro que busca a idealidade que é a própria Pamina. O feminino se mostra como o noturno e o difuso. E por isso, ao contrário do príncipe, Papageno é medroso, um homem comum, ele representa a passagem da noite para o dia, da caverna para a luz, Ele mostra a separação entre o essencial e o casual.

O Esteta convida a pensar um Papageno mítico e não o personagem da obra *Flauta Mágica* em si. Nessa personagem há algo de não-musical. Em Papageno, o desejo ardente acorda do seu sonho, separando o desejo do objeto "só na medida em que há desejo, há objeto; o desejo e o objeto são um par de gêmeos, em que um não veio ao mundo antes do outro" (KIERKEGAARD, 2013, p. 116).

Eles ficam separados por um abalo telúrico, por querer unir o que está separado, tirando o desejo do repouso.

A obra começa com Tamino perdido na floresta, onde encontra Papageno, um homem alegre que aprecia os prazeres da vida e trabalha para a Rainha da Noite. Deste encontro, Tamino fica sabendo que Pamina, filha da Rainha da Noite, foi sequestrada por Sarastro e, apaixonado pela sua beleza e a pedido da Rainha da Noite, decide resgatá-la. Os conceitos de liberdade, igualdade e fraternidade da Revolução Francesa transparecem em vários momentos dessa ópera. Por exemplo, quando o valor de Tamino, que é o protagonista da história, é questionado por ser um príncipe e também uma simples pessoa. A obra apresenta dois casais diferentes, a saber, Papageno e Papagena (comum) e Tamino e Tamina (os iniciados).

Tamino e Papageno reúnem-se para serem iniciados pelos sacerdotes. Uma das provas a que são submetidos é a de ficar em silêncio. Durante a prova, ambos passam por diversas tentações, que tem por objetivo desviá-los do caminho da virtude. No jardim, Papageno recebe a visita de uma anciã, que pede para se casar com ele. Este, com medo de ficar só, aceita. Nesse momento, a anciã transforma-se numa linda jovem: Papagena. Ora, Papageno havia aceitado a anciã, ou seja, o outro como ele idealmente não queria, logo depois disso é que ela se torna uma bela jovem, há aí, uma grande lição sobre o amor e a liberdade. Nessa lição de mistérios maçônicos, o sacerdote do templo ainda tira-lhe da Papagena, porque ele, primeiro, ainda terá de merecê-la. Papageno está desesperado, perdeu a sua amada e teme ficar sozinho. Quando está determinado a se suicidar, aparecem os três gênios e o aconselham a usar o carrilhão. Ao tocá-lo, surge Papagena novamente. Ambos declaram o seu amor, contudo

Não nos ocupemos do destino do Papageno real, enviamos-lhe votos de felicidades na companhia de

---

sua pequena Papagena, e que possam deveras buscar alegria povoando uma floresta primitiva ou um continente inteiro pura e simplesmente com papagenos (KIERKEGAARD, 2013, p. 121).

Ao fazer essa relação, Kierkegaard relembra,

Recorde-se que o desejo está presente em todos os três estádios, podendo pois dizer-se que no primeiro está determinado como aquilo que sonha, no segundo como aquilo que procura e, no terceiro, como aquilo que deseja ardentemente (KIERKEGAARD, 2013, p. 117).

O desejo procura o que é capaz de desejar, mas não o deseja verdadeiramente. No segundo estádio, a descoberta fica para trás. Papageno é um selecionador, porém, não desfruta plenamente do seu desejo. Ele é a própria imediaticidade da sensualidade. Solta-se despreocupado com uma alegria do conteúdo da vida. É como o instante da embriaguez, sendo a ilusão musical de uma cura, pois não vence o endurecimento da consciência. Para o Esteta, em *A flauta mágica*, a consciência erra na tendência de apresentar o casamento como musical. O terceiro estádio é o estádio Don Juan,

No primeiro estádio, a contradição residia no fato de o desejo não ter alcançado objeto nenhum, porém, sem ter desejado, ficou na posse do seu objeto, e não consegue de modo algum desejar ardentemente. No segundo estádio, o objeto mostra-se na sua multiplicidade, mas enquanto o deseja, nesta multiplicidade, procura o seu objeto, em sentido mais profundo; não obtém todavia desejo algum, não está ainda determinado como desejo em absoluto e, em sentido intensivo e extensivo, é a unidade imediata dos dois estádios. O primeiro estádio desejava idealmente o uno; o

segundo desejava o singular sob a determinação do múltiplo, o terceiro estádio é a unidade daí resultante. (KIERKEGAARD, 2013, p. 121).

Para o Esteta, toda ópera é uma expressão da ideia de um desejo verdadeiro, "vitorioso, triunfante, irresistível e demoníaco" (KIERKEGAARD, 2013, p. 122). É justamente o princípio que o espírito exclui. É a genialidade sensual expressa por Don Juan por meio da música. Don Juan representa a relação entre o consciente e o inconsciente.

## **2.1 A liberdade da sedução**

"Não se sabe quando teve origem a ideia de Don Juan, sabe-se apenas que pertence ao cristianismo e que, percorrendo o cristianismo, pertence por seu turno à Idade Média" (KIERKEGAARD, 2013, p. 124). A idade Média é a fratura entre a carne e o espírito, e Don Juan representa a carne ou a inspiração pelo genuíno espírito da carne. Don Juan demonstra, entre várias coisas, a ideia do erotismo, da feminilidade e o "escândalo" que essas categorias podem provocar. Com a sensualidade de Don Juan "não se quer com isto dizer que é o reino do pecado" (KIERKEGAARD, 2013, p. 126), apesar de assumir a forma de demoníaco na indiferença estética.

Don Juan tem um aspecto original cômico, que poderia fazer com que Leporello acreditasse nas suas mentiras, mas isso não expressa toda a amplitude da personagem que transita entre ser ideia ou força e ser indivíduo. Por isso, Don Juan está sendo sempre recriado, pois ele é sempre inacabado. Contudo, quando sua história é revestida pela música, ela ganha o poder da natureza. O erótico em Don Juan é a sedução, de modo bastante curioso, porque não havia esse arquétipo no helenismo, sendo o mais próximo a isso o culto epicurista dos

---

pequenos prazeres. O resquício medieval de Don Juan faz com que o Esteta o classifique como um amor anímico.

O amor do cavaleiro é portanto anímico, e por isso decorre do respectivo conceito ser por essência fiel; de acordo com o respectivo conceito, só o amor sensual é essencialmente infiel. [...] O amor anímico possui em si o dialético em duplo sentido (KIERKEGAARD, 2013, p. 131).

Don Juan possui a dúvida e o desassossego ao mesmo tempo em que, para ele, ver e amar é uma coisa só. Para a personagem, o momento é o instante em que tudo acaba e começa e se repete infinitamente. Pode parecer ridículo considerar que em Don Juan reside o amor anímico cavalheiresco, porém, é a única maneira de descrever por meio da linguagem, pois de outra maneira seria embaraçoso, tanto que o amor anímico é esse movimento de ver a singularidade em cada amante, pois o amor sensual colocaria "tudo no mesmo saco" (KIERKEGAARD, 2013, p. 132).

O Esteta explica que mesmo que em cada jovem haja algo incomum que Don Juan deseja ardentemente, a consciência da seduzida é que traz o perigo de cada conquista, pois a arte da sedução consiste em saber entrar e sair de um relacionamento. Ora, o Esteta chega a dizer que na verdade Don Juan não é um sedutor, pois ele não tem nem determinações éticas nem consciência. Ele tem, sim, um desejo ardente que chega a gerar sedução. Don Juan não tem uma estratégia ou plano de sedução. Para ser sedutor, ele teria que ter o poder da palavra e nisso ele deixaria de ser musical.

Don Juan deseja ardentemente a sensualidade, com o poder de uma paixão gigantesca pela beleza, que chega a rejuvenescer as mais belas e amadurecer as mais novas. E nisso está a sua relação com o pajem.

Ora se eu imaginasse que o pajem mítico havia se libertado e se pusera em movimento, então, recordaria eu aqui uma réplica do pajem que sustenta bem em Don Juan. [...] O pajem, designadamente, é o futuro Don Juan [...]. (KIERKEGAARD, 2013, p. 137).

O Esteta brinca que as jovens querem ser felizes e infelizes com Don Juan. Seria ironicamente horrível uma jovem não querer ser infeliz por ter sido feliz com ele. O que de fato acontece é que Don Juan engana a genialidade da sensualidade. Só a música consegue exprimir essa força exuberante da jovialidade. Se se tornasse um indivíduo de palavras, então, Don Juan se tornaria, assim como Johannes Sedutor, um reflexivo.

O Esteta lhe proporia uma idade de trinta e três anos e as imagens que poderiam representá-lo são estas: a de adentrar ligeiro numa dança e tocar sua viola à sombra de uma árvore, sentado na beira de um lago numa noite clara. Contudo, essas imagens estragariam o encanto de Don Juan, porque ele não é para ser visto, mas ouvido. O Esteta define, então, dois tipos de Don Juan, a saber, um extensivo (o sedutor) e o outro intensivo (o reflexivo). O primeiro é musical e desfruta da satisfação. Já o segundo reflete sobre a argúcia, os estratégias. Enquanto o extensivo precisa seduzir mil e três, o intensivo precisa apenas de uma, pois a sedução dessa última é uma verdadeira obra de arte, é uma reduplicação entre a vida e a obra, que transforma a sedução num meio poético.

Se o poeta lhe conceder, fazendo, porém, com que a resistência e o obstáculo resultem conjuntamente tão graves que o triunfo fica duvidoso, então, Don Juan pode até chegar ao que anteriormente chamávamos de sedução intensiva; se o poeta lhe negar o meio, então, a concepção entra na determinação do cômico (KIERKEGAARD, 2013,

---

p. 146).

Para o Esteta A, a maioria das concepções de Don Juan aproxima-se do cômico, com exceção, é claro, do Don Juan de Mozart. Entretanto, caso uma paixão se veja negada de atingir a satisfação pelo meio, pode também ter uma viragem trágica.

O Don Juan de Molière tem esse aspecto de herói infeliz. A personagem não tem uma conduta muito cavalheiresca, pois tem ares de um espadachim vulgar que não consegue com sua espada abrir "caminho entre as dificuldades da vida" (KIERKEGAARD, 2013, p. 148). Ele seduz Elvira e assassina o comendador. Isso demonstra uma falta de seriedade presente na ópera. Elvira é uma *nemesis* para Don Juan, mas na verdade, mostra a ele o que ele realmente deve enxergar.

O modo como ele engana Elvira, convencendo-a a sair do convento, faz com que a confiança do leitor fique abalada. Enganar uma jovem com promessas de um casamento é uma arte sedutora pobre. Fica parecendo que o homem observa a jovem como um negociante. Ele se mostra como um sedutor na perspectiva histórica. A ópera é onde há a aspiração definitiva da moral em um grau elevado, já que tudo possui um verdadeiro *pathos* e a paixão e a volúpia são tratadas de maneira realista, tal qual os sentimentos de sedução e de ira.

Fica claro que na ópera "Don Juan é capaz de tudo, é capaz de resistir a tudo, exceto à reprodução da vida, precisamente porque ele é vida sensual imediata, de que o espírito é negação" (KIERKEGAARD, 2013, p. 150). Se Don Juan for levado ao drama, ficará como uma impressão à disposição, de modo que toda a trama fica se tratando de um erro relevante às partes individuais do drama. O Esteta fala que o drama "atua através do simultâneo" (KIERKEGAARD, 2013, p. 155), o que tem uma importância dentro das categorias kierkegaardianas

paradoxais como a *antipatia simpatética* ou a *simpatia antipatética*. "Esta obscuridade, esta misteriosa comunicação com Don Juan, em parte simpatética, em parte antipatética, faz com que sejam conjuntamente musicais e, em Don Juan, produz o efeito de toda a ópera soar em conjunto" (KIERKEGAARD, 2013, p. 161).

Segundo o Esteta, o drama reúne a ação de momentos exteriores uns aos outros, ou seja, momentos penetrados pela reflexão. Porém, essa ação distoa do momento lírico, que é *pathos* e, por isso, não pode ser reflexivo. Por conta disso, na "ópera, a paixão substancial e irreflexiva encontra a sua expressão. A situação musical reside na unidade da disposição, na discreta pluralidade de vozes" (KIERKEGAARD, 2013, p. 155). Essa pluralidade de vozes no drama é finito e na música ela atinge o infinito.

Don Juan é o herói da ópera que atribui o interesse aos outros personagens, pois ele é o princípio vital que dá força ao restante das pessoas. O seu *pathos* põe movimento à paixão dos outros personagens de modo a sustentar a seriedade do comendador, a ira de Zerlina e a confusão do Leporello. Uma das possíveis explicações para Leporello seguir Don Juan é que o seu pagamento era vantajoso; contudo, ele representa a própria consciência de Don Juan. A musicalidade tem algo de erótico em relação a Leporello que o faz segui-lo sempre. A música de Don Juan transporta o ouvinte para a vida na obra e isso faz com que o indivíduo se oculte e se una à musicalidade. A música pode ser entendida distante da ópera, pois, mesmo que o indivíduo esteja afastado da encenação da ópera, ainda assim o seu sentimento aflora-se, podendo ele contemplar o infinito.

Sobre Elvira, nobre seduzida e abandonada por Don Juan, o Esteta dedica alguns comentários em que ela é tida como um amor-ódio. Há nela um grande desassossego, de modo que ainda não há nela paixão suficiente para amar. Ocorre nela uma exasperação. Há uma ironia em Don Juan



---

que oculta a paixão substancial de Elvira. Elvira é, então, justamente o aspecto interessante da feminilidade da obra. Ela está entre Zerlina e Anna. É como se Anna "fosse o ódio, Zerlina, a leviandade" (KIERKEGAARD, 2013, p. 160). De modo semelhante situa-se o Comendador, que é a exceção. Segundo o Esteta,

O comendador é a vigorosa proposição antecedente e a intrépida proposição consequente, situando-se entre estas a proposição intermédia de Don Juan, mas é o rico conteúdo desta proposição intermédia que constitui o teor da ópera (KIERKEGAARD, 2013, p. 161).

Ele praticamente não é ouvido em toda ópera, somente quando cai sob a espada de Don Juan. Seu espírito é demasiado sério, por isso, volta como um fantasma, transfigurando-se de modo a não mais falar, mas sim julgar. Ao mesmo tempo que Elvira ama o comendador, Zerlina o odeia, pois o teme: "à exceção do comendador, todas as personagens estabelecem uma espécie de relação erótica com Don Juan" (KIERKEGAARD, 2013, p. 162). O Comendador representa a própria consciência da obra. Entretanto, o interesse da ópera é Don Juan e não o Comendador, pois esse ser-entre de Don Juan demonstra todo o movimento sonoro que ressoa como um todo por meio de Leporello. Ele reproduz Don Juan ideologicamente, repetindo e parodiando inconscientemente as atitudes do seu mestre. Ele é também considerado como o narrador épico, ao passo que Don Juan representa o lirismo. A cena final da ópera relata então uma grande catarse em que:

Os longínquos sons festivos da música, tudo isso se une para potenciar a disposição de Don Juan, tal como a sua própria natureza festiva lança uma luz engrandecida sobre todo o desfrute que produz um

efeito tão forte que até mesmo Leporello se transfigura nesse instante (KIERKEGAARD, 2013, p. 170).

Nesse instante, Don Juan alcança a luz de viver sobre si mesmo. Mesmo que não tenha sua sede de desejo completamente saciada, sua vitalidade interior irrompe. Mesmo que todas as moças do mundo estivessem ao seu redor, ainda assim ele não se encantaria mais por elas, pois ele é agora como uma música que ressoa em si mesmo.

O desejo também cria sentimentos, pensamentos, por esse motivo o desejo é tão relacionado ao âmbito estético, pois ele é o que engendra a criação e a afetividade pelo o que é criado. O desejo é naturalmente uma ironia por estar o tempo todo tentando seduzir, jogando entre o ser e o não-ser e, por isso, é uma categoria interessante: é um entre ser. Segundo o tradutor de *Ou-Ou*, "o uso de 'interessante' confere uma dimensão estética à atividade do sedutor e ao efeito sobre a seduzida" (KIERKEGAARD, 2013, p. 339).

Quando a mulher a revelou que era a Morte e que viera buscá-lo, Don Juan não pulou nem tentou fugir. Apenas sorriu e disse: [...] - Vou morrer feliz, sabendo que não falhei. E o irônico é que passei a vida inteira seduzindo mulheres para adiar a velhice, enganar o tempo e protelar a morte, e ela, a morte, você, me aparece assim. (VERÍSSIMO, 2014, pp. 125-126).

Ora, o Querubino morre, o Papageno morre e Tamino também morre, porém ambos se salvam. No entanto, no desfecho da ópera, Don Giovanni morre e não consegue a salvação, por isso está no âmbito do demoníaco.

---

## 2.2 Johannes Sedutor

A continuidade sobre a reflexão da sedução e do desejo continua na última seção de *Ou-ou*, parte I, em *O diário do Sedutor*. Nele, a imediaticidade da sedução passa por aspectos existenciais como a angústia. Para Johannes, o Sedutor, que é o protagonista da narrativa, o diário tem como princípio que a "vida tenha sido um ensaio para concretizar a tarefa de viver poeticamente" (KIERKEGAARD, 2013, p. 339). Por isso, seu diário não é rigoroso historicamente. Ele não é indicativo, mas conjuntivo e representa as escolhas e as suposições de um sedutor. O sedutor desfruta esteticamente da sua realidade poética e isso lhe basta. A realidade é somente uma ocasião para esse desfrute egoísta a que se sujeita a ponto de se afundar na poética. Essa é, então, uma consequência da vivência dos dois estádios eróticos musicais.

A consciência moral desperta é uma expressão demasiada ética para que lhe seja aplicada; para ele, a consciência moral forma-se simplesmente como uma consciência mais elevada que se exprime como um desassossego, o qual, em sentido mais profundo, nem sequer o acusa, mas mantém-no acordado, sem repouso sob si mesmo, na sua infrutífera inquietude. (KIERKEGAARD, 2013, p. 343).

Assim também é com Cordélia, que foi seduzida e por ele enganada. Seu nome é provavelmente inspirado no nome da filha do Rei Lear, obra de Shakespeare, mas também pode ter ligação com jovens retratadas em obras de Goethe e mesmo o Don Quixote de Cervantes (KIERKEGAARD, 2013, p. 339). Cordélia seria, então, um arquétipo de uma jovem seduzida. Ela tenta se apegar, por meio de suas recordações, aos belos momentos da relação. Desse modo, ela reflete, então, a imagem de mulher presa

ao sedutor. O pseudônimo Esteta A se ocupa então da transcrição das cartas de Cordélia para Johannes Sedutor. Essa atitude do esteta visa fazer um estudo da *actiones in distans* entre os jovens. Isso faz transparecer também a análise do amor como ideia. Cordélia se utiliza do pronome possessivo "tua", de uma maneira que enfatiza que ela é tanto o bem como o mal de Johannes.

O diário de um sedutor se divide em três partes. Na primeira, há uma descrição de como o editor encontra os manuscritos. O fato de editar escritos reveladores da esfera privada dos indivíduos, o deixa desconcertado. Mas, por curiosidade, acaba lendo e se envolvendo na trama. A sua ética em publicar é uma espécie de denúncia da perversidade do sedutor. Na segunda parte, estão as cartas de Cordélia, escritas desde o último encontro com Johannes, que, por sinal, as devolveu sem sequer abri-las. Por fim, a terceira parte consiste em um relato do processo de sedução empreendido por Johannes. É aí que se demonstra o diário como uma escrita mítica de si.

A história dos dois amantes começa quando Johannes vê Cordélia pela primeira vez descendo de uma carruagem. Eis aí a ocasião para a sedução. Uma situação fortuita que desencadeia o lado especulador do sedutor. Ele segue os passos da jovem, sente que ela é uma jovem livre, mas que, por isso mesmo, ainda não é uma mulher.

Nisso, Kierkegaard utiliza-se da metáfora do espelho, de modo que “a sedução, o encantamento que o espelho exerce é o de colher, repentinamente, uma imagem, sem que essa imagem perdure ou ganhe alguma coisa daquilo que o espelho refletiu” (PROTÁSIO, 2014, p. 92). Por não oferecer duração, o espelho representa também o instante em que o sedutor percebe a necessidade de transformar as moças pela imagem que ele reflete delas: “O infeliz espelho que não consegue esconder a imagem dela no seu segredo” (KIERKEGAARD, 2013, p. 350).

O sedutor é como um experimentador. Sente-se

---

ele o autor de uma experiência científica. Nesse sentido, utiliza-se da ocasião como um canal para um gozo futuro. Cada acaso é único, uma oportunidade que representa o próprio sentido da vida. O acaso representa a possibilidade de controle da situação, como se pudesse ele entrar no pensamento de Cordélia, mesmo que nem sequer chegue a falar com a jovem.

De fato, há uma relação latente entre a maneira como o sedutor pensa e o conceito de consciência infeliz<sup>20</sup> em Hegel. Isso porque o sedutor vive de negar a si mesmo na busca da completude. Porém, no vocabulário kierkegaardiano, essa ausência caracteriza a busca por um acaso demoníaco, de modo que, diferentemente de Don Juan, em que o demoníaco transparece uma disposição de humor natural, no caso do sedutor o demoníaco é a própria possibilidade de realização de seu prazer. Dentro da perspectiva da consciência, esse fato de precisar de uma completude mostra também um aspecto *diabolo*, de separação, fragmentação irremediável.

Ainda que o método do sedutor seja pautado na ironia, o erotismo se coloca como sexual justamente com a linguagem e a representação, ainda que o objetivo maior do sedutor seja mostrar para a jovem a possibilidade de um erotismo espiritual. O que está em jogo é o aprisionamento do desejo do outro e, nisso, um aspecto do amor que não liberta, mas aprisiona. A ironia dessa situação é como vai se construindo uma relação negativa com o sensível, que mostra como a incerteza é parte da imediaticidade.

Essa característica negativa chega a beirar uma justificativa para as mentiras de Johannes que, segundo ele,

---

<sup>20</sup> Esse conceito hegeliano, presente na *Fenomenologia do Espírito*, traduz uma etapa da relação da dialética senhor e escravo, a consciência infeliz é a unidade das consciências de si suprassumidas (simultaneidade fundamental do negar, conservar e elevar). Desse modo, a consciência infeliz traduz uma passividade e dependência da consciência de si na relação com o outro.

são ilusões do viver da própria jovem. Os estratagemas de Johannes são tão interessantes que ele vê, entre ele e a jovem, Eduardo, um pretendente ou concorrente. Na narrativa de Johannes, Eduardo é alguém em que o exterior fala do seu interior. Ele se mostra explicitamente em função de Cordélia e isso o faz uma figura irrisória. No caso de Johannes, ele vai preparando terreno primeiramente conquistando a tia de Cordélia. Ele chega a demonstrar falsamente que quer proteger e abrir espaço para o romance dos dois. Não é que isso seja uma hipocrisia, pois Johannes não é maldoso, apenas amoral. Contudo, a mentira que define o aspecto ético da sedução está a serviço de um domínio e prazer supremo. A dissimulação é que é o problema fundante, pois o sedutor se mostra como alguém que não é, de uma maneira que se torna sarcástica. Ele não possui determinação e vive sempre na busca dos prazeres do momento. Entretanto, essa busca não satisfaz o seu querer, pois nem ele mesmo sabe ao certo o que quer. De uma forma mais racional, se a sua busca é conquistar Cordélia e depois dispensá-la, o que busca afinal? Sua dissimulação pressupõe uma eterna metamorfose e nisso vai ganhando terreno, tornando-se um bom partido. Ele chega a sentir pena da tia de Cordélia, que acredita verdadeiramente nele.

A diferença básica entre Johannes e Eduardo é que, enquanto o segundo ama Cordélia como ela é, Johannes quer transformá-la para libertá-la. É uma espécie de amor livre que reina a fascinação: “Ele a quer forte para que possa recebê-la a partir da liberdade dela” (KIERKEGAARD, 2013, p. 108). Há uma diferença aí entre o sedutor reflexivo e o imediato, pois o imediato quer ser o atrativo das jovens e o reflexivo ama a possibilidade da transformação da jovem. Seu ânimo é a maquinação que vai levando ao resultado dos planos. Há um movimento incessante de vir a ser e de possibilidades. Johannes se coloca acima de um sedutor, um esteta, um erótico que

conhece a natureza do amor. Essa só pode ser uma natureza poética entre realidade e idealidade. A realidade é a própria ocasião e a idealidade, a vitória da poesia sobre o mundo. O fato é que esse confronto entre ilusão romântica e realidade é um problema eminentemente existencial.

Quando ele finalmente consegue o consentimento para noivar com Cordélia, Eduardo fica possesso; contudo, até a ele Johannes consegue convencer dizendo que tudo não passava de um arranjo da tia. Desse modo, como um bom diplomata, Johannes sabe que num futuro pode até mesmo precisar de Eduardo e, por isso, não o descarta ou cria algum tipo de inimizade direta com ele.

O que é assimétrico em todo esse empreendimento de Johannes é que toda a transformação que Cordélia vem a sofrer não terá o mesmo impacto no sedutor. Não há uma libertação ou transformação ética em ambos os lados. Sendo assim, há uma grande confusão nas intencionalidades, visto que tudo são estímulos e o Sedutor acaba se perdendo em si mesmo. No fim das contas, o Sedutor não deixa de ser um especulador ao revelar em si uma filosofia desinteressada, pois ele não tem consciência real da sua vontade e, por isso, não pode se libertar do seu impulso.

Johannes quer despertar o amor em Cordélia por meio do senso erótico e após esse despertar poderá ele finalmente romper o noivado com ela. O sedutor está certo de que será bem sucedido e acredita que pode tudo arriscar em nome do amor que tudo transforma. Com relação à formalidade do noivado, ele começa a despertar o ceticismo em Cordélia. Para ele, os segredos e os murmúrios têm mais senso erótico do que o ambiente do noivado. Assim, começa a enviar cartas ambíguas e irônicas que convidam a atitudes proibidas. Ele incita a ideia de um amor livre, sem amarras e formalidade. O sedutor passa a ser um grande intérprete dos desejos de Cordélia, utilizando como meio interpretativo imagens de mitologias e contos. A partir

disso, ele abra as perspectivas para um erotismo espiritual que torna o amor um grande sonho.

Essa estratégia é, de certo modo, uma maneira para despertar a sedutora também em Cordélia, plantando a dúvida sobre o caráter interessante que há no amor e no temor que se sobrepõe a ele. O amor como tensão angustiante e tentador é justamente um reflexo do fracasso da tentativa de assegurar algo absoluto: “O amor necessita de liberdade quanto a tudo que lhe é estranho, e que, como tal, mais separa que une” (KIERKEGAARD, 2013, p. 129).

Essa é a tarefa de viver poeticamente, que vai ganhando materialidade na medida em que esse experimento é gravado como recordação no diário. A verdade é que a mulher, para ele, é pura idealidade. Ela não tem vida fora de si. Ela é o próprio sonhar. Isso corresponde a um diferencial acerca de uma visão sistemática e fria sobre a mulher. Isso tende a fazer a mulher uma abstração cruel. Por meio de Kierkegaard, a mulher ganha existência, ainda que seja ideal. E, nesse plano, a própria Cordélia é quem deve romper o noivado. Portanto, a liberdade de um será a liberdade do outro. É a arte de entrar e sair de um relacionamento.

Ainda assim, o Sedutor continua à espreita. Todos esses recursos temperam ainda mais a tensão dos amantes pelo instante perfeito. O Sedutor afirma que esse instante entre ele e Cordélia é o verdadeiro instante do amor, pois para os casados a mulher seria para o outro em um sentido diferente.

[...] por isso, tem o instante infinitamente tanto a significar, pois ser para o outro e sempre assunto do instante. [...] Aquele que originalmente era ser para o outro assume-se como um ser relativo e, dessa maneira, acaba (KIERKEGAARD, 2013, p. 464).

Finalmente, no dia 24 de Setembro, Johannes



---

espera Cordélia na cabana onde combinaram de se encontrar.

A noite está silenciosa [...] Como toda a natureza é premonitória! [...] na neblina que se estende sobre a terra, escondendo o seu fecundo abraço. **Tudo é imagem, eu próprio sou um mito acerca de mim mesmo.** (KIERKEGAARD, 2013, p. 477 – grifos meus).

Sobre essa noite nada se falou além da vontade de eternizar aquele instante, porém, ainda assim, reina a frieza do sedutor; o amor naquele instante acabou, não é preciso nem se despedir:

[...] afinal valeu realmente a pena saber se não haveria de ter-se alguém, capaz de se inventar poeticamente para desligar-se de uma rapariga, conseguindo torná-la tão orgulhosa que imaginasse ter sido ela a ficar saturada da relação. Poderia constituir um epílogo deveras interessante, o qual, em si e para si, poderia ter interesse **psicológico** e, conjuntamente, enriquecer um indivíduo com muitas observações eróticas. (KIERKEGAARD, 2013, p. 477 – grifos meus).

Nesse sentido, é possível entender que as mulheres conquistadas revelam uma pulsão pura, abordada por Kierkegaard no sentido de ressaltar que nessa relação há mais que instinto, há uma motivação pré-estabelecida e estereotipado que tem como cerne a vida e a morte. Para o sedutor, não se trata de um exercício de *imitatio*, mas verdadeiramente uma *emulatio*, na qual essas mesmas mulheres podem não ser reais, mas são imagens do filósofo que compõe olhares como uma escrita de si, uma ideia que propõe a conversão de quem lê, por meio dos aspectos chocantes dos casos relatados.

### 2.3 O epílogo interessante

Por ideia do próprio Sedutor, é possível pensar alguns perfis éticos e psicológicos dessa narrativa. É interessante que as primeiras cartas de Cordélia já são justamente a resposta do resultado de toda essa jornada. Isso significa que o Diário do Sedutor é um livro cíclico, um convite a voltar novamente ao início de toda a jornada.

Ao analisar novamente o início do livro, é possível perceber que em Cordélia passa a existir um nada que, de certa forma, é um entre-ser, um entre-vida-e-morte. Ela realmente tem uma possibilidade de renascimento e transformação após esse acontecimento. Nesse sentido, as figuras presentes no texto *Silhuetas* representam bem a visão masculina sobre a mulher: Maria Beaumarchais, Dona Elvira e Margarida.

As três silhuetas são precedidas por uma introdução que é dividida em duas partes. A primeira celebra a vitória inevitável da noite ao longo do dia, tempo e vida. [...] A segunda parte da introdução começa com uma invocação da famosa distinção de Lessing entre arte e poesia, uma ligada ao espaço, a outra ao tempo [...]. (HARRIES, 2010, p. 63)

Na primeira parte das silhuetas, comemoram elas a vitória da noite sobre o dia, o tempo e a vida. O *Symparankromenoi* é o amor com a noite. Silhuetas se coloca como um passatempo psicológico do entendimento das mulheres na busca de uma lei universal para o esquecimento da noite: “Saúdo-te, ó noite escura, [...] já que tu abrevias tudo no eterno esquecimento, o dia e o tempo, e a vida e as fadigas da recordação!” (KIERKEGAARD, 2013, p. 207).

Já na segunda parte, essa distinção é uma marca

---

épica do iluminismo. A arte está em repouso e a poesia em movimento. Aí está a correspondência entre interior e exterior. A tarefa mais difícil está no artista que deve entender que a alegria é exterior, mas a dor é interior. Assim a terceira parte é a mágoa.

"Para Kierkegaard, o amor é uma auto-revelação mútua. Cada um dá de si a mesma forma transparente para o outro. O amor não tem segredos. Devido a isso, a decepção é para o amor um paradoxo absoluto" (HARRIES, 2010, p. 66). Ao mesmo tempo, essa visão levaria ao paradoxo de que o amor verdadeiro não tem decepção, ou seja, o amor é uma aporia. A decepção é uma aporia porque é praticamente impossível não vive-la existencialmente, contudo ela também é uma das chaves do arrependimento.

Nesse sentido, as *Silbuetas* representam o aspecto silencioso e solitário da mágoa, que é um movimento interior que não se deixa representar e que mostra a anulação entre o interior e o exterior. Da mesma maneira que há uma sedução reflexiva, há também uma mágoa reflexiva, que não conduz a nenhuma mudança essencial no exterior, pois ela é como um pêndulo que oscila de uma maneira repetitiva sobre uma análise que nunca se dá por concluída. Ela pode ser também comparada a uma goteira e, nisso, uma espécie de tortura sobre um prisioneiro que não consegue mais se desvencilhar do tempo.

Segundo o Esteta, qualquer indivíduo tende a transformar uma mágoa objetiva numa reflexão. A questão que se coloca, então, é se uma mágoa nasce da ideia do amor *Elskov* ou *Karlighed*<sup>21</sup>? O primeiro designa o amor

---

<sup>21</sup> *Elskov* é a palavra dinamarquesa que designa o amor erótico, natural e apaixonado, já *Karlighed* se aproxima mais do amor como ágape, ou seja, o amor num sentido religioso e divino. Nesse sentido, em *Elskov* há como antítese a mágoa, em *Karlighed* há como síntese o arrependimento, pois este não é simplesmente o oposto do amor, mas sim um complemento necessário como será visto no próximo capítulo.

erótico e o segundo o amor religioso. Obviamente, um amor infeliz nasce quando as circunstâncias da vida fazem a concretização de um desejo uma coisa impossível, logo, torna-se uma “silhueta”, algo não visível de uma forma imediata, que só pode ser observável por meio de um olhar profundo sobre o exterior.

A exterioridade é objeto da observação, mas não do interesse. É como um “pescador [que] se senta imperturbável, dirigindo o olhar para o rio, não se interessando, porém, pelo rio, mas sim pelos movimentos no fundo.” (KIERKEGAARD, 2013, p. 212). O exterior deve ser entendido, não como uma expressão do interior, mas como um sinal onde a mágoa manifesta-se em algum momento.

As *Silhuetas* então começam a falar sobre Marie Beamarchais. Personagem principal de Clavigo, de Goethe, ela também foi abandonada pelo próprio Clavigo. Sua mágoa não é capaz de encontrar o seu objeto, de tal modo que sua mágoa é tida como imediata. O problema é que, se ela está magoada pela impostura de Clavigo, então essa mágoa é benéfica, pois quanto mais cedo ela se livrasse desse tal impostor, melhor seria a sua felicidade. Ela deveria talvez até se sentir feliz de ter sido enganada. Contudo, há um desassossego no modo contínuo de sua mágoa. Segundo o Esteta: “para o amor, uma impostura é designadamente um paradoxo absoluto, encerrando-se no paradoxo a necessidade de uma mágoa refletida” (KIERKEGAARD, 2013, p. 217).

O problema se dá justamente pela falta de simetria do amor, pois o amor de um não é necessariamente o amor do outro. Uns amam mais que outros e aqueles que amam de uma maneira mais egoísta consideram que a impostura é impossível. Esse amor é tido como simpatético, de maneira que se baseia na convicção de que o conhecimento do outro seja maior do que qualquer acusação. Esse é, obviamente, um amor raríssimo nos dias atuais,

principalmente, quando o enganado tem que suportar um peso maior de culpa ou mesmo suportar ouvir dos outros que fora enganado. Esse é o caso de Marie. Por mais que as pessoas acompanhem a dor dela, o suicídio parece ser, do ponto de vista estético, uma solução que retrate o tamanho mal trato que Clavigo lhe fez. Logo, se ela vier a se suicidar, é como se o próprio Clavigo a tivesse matado. Esse seria o alívio de Marie. Por sorte, a vida nem sempre segue o rumo estético e ela não atenta contra a sua própria vida.

O que acontece, de fato, é que inflama em Marie a ira, que entra em disposição com a sua interioridade, de modo que uma das maneiras de amortecer esse sentimento é se embriagar. Isso, porém, a deixa fraca, pois sua única vingança até então é o desprezo. Entretanto, o ciúme é maior ainda, principalmente, quando ela vê Clavigo com uma espanhola. Ela pensa “se tivesses ficado comigo, ter-me-ia tornado ainda mais bonita, pois o meu amor crescia com as tuas palavras e as tuas garantias” (KIERKEGAARD, 2013, p. 224). Porém, o que ocorre é que Marie estava fenecendo, perdendo a fé no amor, pois ela está completamente desiludida. Por isso, a única ilusão que poderia ajudá-la era a da mágoa, pois isso a faria chegar a uma maturidade. Porém, a sua mágoa imediata a faz ser o próprio desassossego.

A história de Marie mostra a decepção e traz o pensamento: então não existe o amor? De fato, Marie acha impossível aceitar a decepção e, com isso, ela lembra Regine Olsen. Esta tinha uma irmã chamada Cornelia, que defendia Kierkegaard, e tudo indica que ela serviu de inspiração para a Cordélia de *O diário de um Sedutor*.

A próxima figura apresentada nas *Silbuetas* é Dona Elvira, uma freira que se permitiu ser seduzida por Don Juan e desistiu de tudo por ele, porém, Don Juan não deixa nada para ela. A disciplina do convento não conseguiu erradicar a paixão e o seu amor é o desespero, pois nada tem significação além dele. O esteta sugere que se Don

Juan fosse atingido por um raio da justiça divina, ainda assim, Dona Elvira se colocaria à frente do raio. Sua tamanha doação, num caso desses, não seria desinteressada, pois seria ela mesma a responsável por se vingar de Don Juan, ao invés do raio.

Elvira representa o movimento no tempo da força do hábito, que era visto por Kierkegaard como um mal. Elvira se vê sair do seu hábito e voltar a si mesmo. "Ela perdeu tudo, o céu, ao escolher o mundo, o mundo, ao perder Juan" (KIERKEGAARD, 2013, p. 232). Ela é uma miscigenação de ódio, maldições, súplicas, etc.

Resta saber se ela voltará ao convento, visto que, certamente, não conseguirá encontrar o amor em outro homem. Contudo, será que conseguirá, por meio da sua mágoa interior, escondê-la da exterioridade?

"Resta sempre ainda a questão de saber se conseguirá encontrar um padre capaz de pregar o evangelho do arrependimento e da contrição com o mesmo vigor com que Don Juan pregou a boa nova da volúpia" (KIERKEGAARD, 2013, p. 235). O arrependimento é, por isso, a chave de compreensão do cristianismo frente à liberdade das escolhas (esta parte será abordada na segunda parte de *Ou-ou*).

Ela decide, então, por uma nova vida. Muda suas companhias, que nada sabem do que ocorreu a ela. Logo, a perda de sua honra a ensinou. Elvira representa, assim, a contradição do religioso com o amor. Diz ela:

Habituei-me no convento a rezar o rosário, e continuo assim a ser uma freira a rezar matinas e vésperas. [...] todas as vezes que meu pensamento se aproxima do esconderijo de minha alma onde habita a sua memória, é então como se cometesse um novo pecado (KIERKEGAARD, 2013, p. 239).

Como bem descreve Kierkegaard, por meio do pseudônimo Vigilius Haufniensis, em *O Conceito de Angústia*,

a compreensão do pecado faz-se crucial para passar pela angústia e, no caso de *Ou-ou*, Dona Elvira demonstra como o seu amor está aprisionado na angústia. Porém, de acordo com ela, mesmo que a sua angústia na época do hábito seja comparada à angústia decorrente da consumação de seu caso amoroso, a diferença é somente esta: antes ela estava angustiada com a sua chegada, e depois que ele foi a sua angustia tornou-se uma recordação.

A terceira e última figura feminina das *Silhuetas* é Margarete, uma jovem que, diferente de Elvira, não fora criada num convento, contudo, vivenciava subjetivamente o “temor a Deus”. Ela é supostamente amada por Fausto. Nos *Estádios eróticos imediatos*, o Esteta sugere que Don Juan contém em si o Fausto, porém, o tipo de fascinação pela feminilidade de ambos é diferente.

“É certo que Fausto é designadamente uma reprodução de Don Juan; mas o fato de ser uma reprodução faz justamente com que ele próprio seja, por essência, diferente do outro no estádio da vida em que pode ser designado como Don Juan.” (KIERKEGAARD, 2013, p. 240). Segundo o Esteta, a reprodução de um estádio traz consigo todos os momentos do estádio anterior. Portanto, não é Fausto que se transforma em Don Juan, mas sim o contrário. Ainda, segundo ele, Fausto é superior a Don Juan, na medida em que mesmo que ele não tenha a jovialidade, a alegria e as jovens aos seus braços, ainda assim, pelo desejo da imediaticidade do espírito, Fausto tem consciência da efemeridade da vida.

“Só a plenitude da inocência e da puerilidade são capazes de reconfortá-lo por um instante” (KIERKEGAARD, 2013, p. 242). Mais uma vez, é retomada a ideia do espelho, de modo que Mefistófeles mostra Margarete num espelho para Fausto. A jovialidade da moça é o que lhe atrai, ao passo que a jovem tem um estranhamento pela fé de Fausto. Ele é um cético, uma pessoa duvidosamente desajeitada diante de uma pessoa de

fé. Ainda assim, ele tenta atraí-la com a sua intuição como um adorno imediato da fé. Porém, é essa falsidade que impede que Margarete salve a sua fé, pois, para Kierkegaard, por meio do pseudônimo do Juiz Wilhelm, a mulher é a salvação do homem.

O que ocorre no decorrer do romance entre Fausto e Margarete é que essa passa a viver por aquele. Margarete torna-se um nada, passando a ser isso por causa dele. Fausto percebe que isso é uma imediaticidade que não pode continuar e, por conta disso, abandona-a. O Esteta considera que Fausto foi “deveras hipócrita” (KIERKEGAARD, 2013, p. 246).

Ao mesmo tempo, traz uma elasticidade dialética, o fato de Fausto ter tornado todo aquele sentimento como nada. É uma polissemia. Aqui podemos ver o grande diferencial da filosofia kierkegaardiana. O que faz o interessante ser uma categoria dialética elástica é o que o diferencia de uma hermenêutica analítica, sistemática e especulativa. A elasticidade que Kierkegaard faz é convidar cada indivíduo a se identificar com essas figuras. No caso do Fausto e de Margarete:

Se ela conseguisse segurar o pensamento de que, no mais rigoroso sentido, nada era, então, a reflexão ficava excluída, então, também ela não podia ser enganada. [...] Nada ser é tão somente a expressão para o fato de todas as infinitas diferenças do amor terem sido engadas e, precisamente por isso, é a expressão para a absoluta validade do seu amor (KIERKEGAARD, 2013, p. 247).

O amor de Margarete era absoluto e isso traz uma disposição interior fundamental e indizível, contudo, esse é também um falso suspiro desengano. Não é uma disposição que tonifica, mas que traz consigo um peso existencial, uma seriedade. A força poética dessa disposição adquire conotações como a relação do rio com a fonte, da



flecha com o arco, a gota de chuva com o céu. O amor de Margarete é uma recordação incessante, pois ela continua a amá-lo mesmo depois de abandonada. Deste modo, Margarete se coloca como alguém movida na disposição e não pela disposição. E, por não conseguir anular a disposição, a ela mesma falta a mágoa, falta um eco do seu sentimento.

Segundo Karsten Harries (2010), as três silhuetas são versões da Regine Olsen, assim como as três versões masculinas seriam o próprio Kierkegaard. O que acontece é que esta tripartição designa as diferentes interpretações do amor.

No primeiro o amor implica a transparência mútua. No amor genuíno, os amantes se encontram em uma relação mais ou menos simétrica. [...] A transparência agora se dá no lugar da opacidade (HARRIES, 2010, p. 70).

Essa relação entre transparência e opacidade demonstra como a subjetividade de Marie, Elvira e Margarete varia da inocência à maturidade. Nesse meio termo há a decepção inerente a algum relacionamento e designa um enfrentamento existencial a maneira como cada uma vai lidar com esse sentimento. Se identificar com alguma delas não significa reproduzir suas mágoas, mas ver que existem certas consequências de uma decepção que podem ou não ser evitadas.

Retornando para a visão do epílogo da sedução, Johannes representou o idealismo romântico e sabia que o próprio prazer da sedução, por mais intenso que fosse, durava pouco, pois dura enquanto promessa, mas se torna tedioso enquanto relação. Cordélia, como arquétipo da mulher enganada, não conseguia conformar-se em não despertar mais amor em Johannes. Isso se dá porque em Cordélia há um amor qualitativo, o famoso primeiro amor.

Para a significação de Johannes, isso também é válido, entretanto, o seu amor fica só no instante em que se eternizou.

O primeiro amor relaciona-se com a ocasião, é sempre o amor da ocasião. Assim, o amor de Johannes é sempre atual, porque não se retém nem na recordação e nem na expectativa de duração. Ele está sempre vivendo o seu primeiro e único amor (PROTÁSIO, 2014, p. 137).

A questão é que o sedutor nunca viverá uma experiência semelhante a aquela que vivera com Cordélia e, por isso, carregará com ele sempre o remorso. E isso é um problema da liberdade, pois nunca conseguirá viver o amor livre como um Don Juan nem nunca poderá ser livre no amor, pois somente a ela se entregou com todo o seu ser. Cordélia se transformou. Ela não é mais uma menina a ser seduzida. A partir da decepção que sofreu e da recordação do seu romance com Johannes, ela se encontra pronta para lidar com a expectativa da duração em um casamento.

Já o Sedutor é “uma figura marcada pelo cinismo, porque lida com a impossibilidade do amor verdadeiro, não tendo qualquer crença na possibilidade de retenção” (PROTÁSIO, 2014, p. 139). Ele precisa de um *ultimatum*, tal qual o Juiz emitirá na parte II de *Ou-ou*. Para Kierkegaard, o primeiro amor é uma concretização do particular no universal e, por isso, pode ser considerado uma experiência quase religiosa. No entanto, o sensível toma lugar de aparência e, por essa relação filosófica, a razão não consegue libertar esse amor, que acaba ficando relegado a uma experiência quantitativa. Johannes tenta em vão repetir a experiência do primeiro amor, pois ele busca um amor puro e virginal, mas a partir do momento que ele mesmo possui essa mulher ela deixa de ser pura. O seja, o amor estético, em sua idealidade, não é capaz de suportar a realidade da vida.

Enquanto, para Don Juan, o instante era eterno, para Johannes, nenhum instante é o verdadeiro amor. O seu si mesmo é uma estratégia e um jogo e, por isso, ele vive o desafio de querer ser si próprio por meio do outro. O seu amor não pode ser imitação, pois ele não tem um pressuposto ético para ter uma companheira ou seguidora. Assim, o seu amor só pode ser ilusão, pois vive de promessas e não consegue lidar com a repetição e a seriedade.

Para Kierkegaard, é possível, então, entender que a mulher é inicialmente apresentada como a própria categoria da aparência, em que ela é um fenômeno que, ao mesmo tempo, representa a salvação do homem e uma invenção dele. Parece bem lógico que o autor dinamarquês siga a lógica de Gênesis, ou seja, que a mulher nasce do homem. Apesar de não tentar provar diretamente isso, ele demonstra que a mulher é uma essência refletida por meio do homem, tanto que, segundo Grammont, “O Sedutor afirma que ela 'não existe em-si própria' sua existência é apenas vegetativa, como a flor, a espiritualidade precisa lhe ser conferida pelo homem, que a liberta, quando lhe pede a mão” (GRAMMONT, 2003, p. 39).

Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que Don Juan gostaria de um amor livre, ele prepara as mulheres para um amor que não é livre, tanto que ele pensa o mundo como marionetes e, nesse sentido, o sedutor é o interessante dessas marionetes. Superar o desinteresse é fazer o Ser da estética uma realidade.

A tão propalada 'liberdade', que, no fim das contas, serve apenas para que a mulher escolha não ser livre. Como é preciso que ela queira e escolha ser dominada por ele, evidentemente, essa 'liberdade' tem um sentido muito particular: [...] casa-se com o que o Sedutor entende por 'interessante' uma espécie de capacidade de reflexão relativa ao próprio, que seria a marca do artista

(GRAMMONT, 2003, p. 30).

Há, então, em *Om-ou* pelo menos dois conceitos de liberdade. O primeiro, do casamento, que segundo dirá o Juiz, é o que há de verdadeiramente poético. A outra, do cavaleiro, sendo que, neste último a arte do amor se tornou um hábito e perdeu o poético. Por mais esse motivo, o hábito é um mal, pois ele tira a liberdade inerente do amor de dois amantes. O casamento não deve ser uma prisão, visto que ele demanda certa resignação e compromisso, porém, isso faz parte de um processo de conquista que liberta o indivíduo.

Quando uma pessoa conquista, ela está continuamente esquecendo de si mesmo; quando ela possui, ele recorda-se - não como um passatempo fútil, mas com toda a seriedade possível autocentrada como é, o orgulho da auto-assertividade ainda ameaça a uma perda de si. (HARRIES, 2010, p. 132).

Dessa forma, esquecer-se de si é diferente de perder-se de si, que é a característica do esteta. O tédio é justamente a disposição do indivíduo que aprende a esquecer para ser feliz. Esquecer de si não é uma perda de si justamente pelo fato da rotação das culturas, é deixar que aspectos irresolutos sejam transformados pelo tempo, para depois serem trabalhados e podados sem perder a fertilidade da existência. A perda de si é justamente o experimento estético de se auto criar infinitamente, de toda maneira, é possível perder-se para encontrar-se do mesmo modo, é ainda mais saudável esquecer de si para acertar a sua escolha e tornar-se si mesmo.

## **2.4 O tédio**

Neste tópico será iniciada a discussão a respeito

---

da solução kierkegaardiana sobre o modo de vida estético, dando passagem para a discussão ética que o Juiz empreenderá. O texto começa com a comédia *Pluto*, de Aristófanes, em que se discute que tudo um dia se torna entediante, desde a comida, até a música, a glória e a ambição.

Nesse texto se ressalta o caráter **interessante**<sup>22</sup> como categoria estética que se opõe ao entediante: “Tédio sendo repelente, nós procuramos fugir disso. E o que promete este tipo de fuga é o interessante. A polaridade entre o bem e o mal foi substituída aqui pelo interessante e o chato” (HARRIES, 2010, p. 89).

O texto parte da premissa de que todos os homens são entediantes e mesmo as crianças, se não tiverem algum brinquedo para se divertirem e se comportarem bem, também logo se tornarão incontroláveis e entediadas. Segundo o Esteta, o hábito e o tédio nas crianças acaba sendo controlado somente por uma governanta e essa é uma figuração que faz jus à estética.

O tédio é a raiz de todo mal, desde o início da humanidade. Mesmo se Copenhague se transformasse em uma nova Atenas, ainda assim, a Dinamarca se afundaria no tédio. Não há saída para o homem em sociedade: “toda essa conversa sobre a sociabilidade e a comunidade é parcialmente uma hipocrisia hereditária”

---

<sup>22</sup> “Friedrich Schlegel, num brilhante ensaio escrito em 1795, fez uma tentativa de interpretar os acontecimentos literários de seu tempo em termos de categoria do **interessante**. Essa categoria é outra coisa que Kierkegaard havia emprestado dos românticos. A lei que regula o desenvolvimento da literatura moderna, argumenta Schlegel, é a novidade. Os críticos viam então não tanto interesse em saber se uma obra é boa ou ruim, mas sim se algo do tipo já havia sido feito. O resultado é uma rapidez e descontinuidade no desenvolvimento da literatura que até então tinha sido desconhecida. O artista queria ser original, mesmo que essa luta pela originalidade levasse facilmente a um disparate. [...] No final do interessante, assim, é preciso voltar para o tédio.” (HARRIES, 2010, p. 95).

(KIERKEGAARD, 2013, p. 321).

Ser entediante pode designar tanto entediar os outros como a si mesmo. A multidão entedia os outros e os nobres são aqueles que se entediam de si mesmos. Aqueles que supostamente andam muito ocupados para sequer se entediar, esses geralmente são os mais entediantes. Há, então, o paradoxo de que aqueles que não entediam a si mesmos, entediam os outros e aqueles que tentam divertir os outros acabam entediando-se deles mesmos.

É, por isso, que o tédio surge como um mal em substituição do **ócio**, sendo que este último deve ser entendido como algo verdadeiramente divino. Mesmo que o ócio possa ser anulado pelo trabalho, ainda assim o tédio não pode ser anulado tão facilmente. Enquanto o tédio não é visto como algo relevante, ele se torna “parcialmente uma genialidade imediata, e parcialmente uma imediatricidade adquirida” (KIERKEGAARD, 2013, p. 322).

O tédio pode ser visto, inicialmente, como resultado de uma certa forma de ironia romântica, podendo também ser vista como uma variação da angústia. Ele não é simplesmente um aborrecimento, mas sim um aspecto geral da existência. O tédio é obviamente uma disposição comum e banal e, nas rotações de culturas, há pelo menos duas formas de tédio que valem a pena ser ressaltadas, uma forma mais profunda e uma outra mais superficial.

Superficialmente, é possível descrever o tédio como uma vontade de não fazer nada, pois andar é cansativo, não andar ou deitar também pressupõe que uma hora será preciso levantar. Essa forma de tédio comum é quase inofensiva, visto que é um estado habitual em que, talvez, após uma noite de sono, o indivíduo acorde mais disposto que no dia anterior.

O sujeito sabe que esse tédio não é algo decisivo, visto que é uma natureza disposicional e não especulativa. Basta alguma coisa que o ocupe e o distraia para sair do tédio. Geralmente, formas de diversões excêntricas causam

esse tipo de tédio, pois aí está o aspecto imediato, que é quando a singularidade de certas experiências causa certas vertigens que despertem alguma forma de adrenalina.

Já o tédio mais profundo repousa no **nada** que permeia o infinito abismo da existência. O nada é tão abismal que não pode nem formar um possível eco, e isso exige uma grande calma, pois não há espelho ou reflexo na contemplação desse abismo que é o nada. É aí que entra a chamada rotação de culturas, um método da agricultura que sugere a mudança dos solos. Mesmo que não seja essa a expressão correta do agricultor, ainda assim, para o Esteta, “a rotação de culturas [...] depende da infinitude ilimitada da mudança, a sua dimensão extensiva” (KIERKEGAARD, 2013, p. 323).

Entender a rotação como viagens quando se está entediado é algo vulgar. Quando se está cansado do campo e mudar para a cidade ou vice-versa pode ser também um modo de vida entediante. Assim sendo, o próprio viajante, no seu tédio, iria procurar horizontes cada vez mais longínquos e ainda assim poderia se entediar.

O que o Esteta sugere é variar as sementes e o método de cultivo, o que, dentro da esfera da existência, sugere uma relação entre recordar e esquecer. As **sementes** devem ser utilizadas da maneira correta, de modo que

Esquecer – é o que todos os homens querem; [...] mas esquecer é uma arte que tinha de ser previamente exercitada. Ser capaz de esquecer depende do modo como se lembra, mas de qualquer maneira lembrar depende por seu turno do modo como se vivencia a realidade (KIEREGAARD, 2013, p. 325).

Se o indivíduo não se admirar tanto por cada momento e o considerá-lo como iguais a todos, ficará mais fácil esquecê-lo. Por outro lado, se o indivíduo considerar todos os fatos como singulares, aí ficará mais difícil

esquecê-los. Ao mesmo tempo, na medida em que a inventividade do indivíduo faz o exercício de uma recordação poética, aí, então, a maneira como o indivíduo desconstrói e reconstrói sua lembrança pode facilitar o esquecimento.

“Lembrar poeticamente é propriamente uma mera expressão para esquecer. Quando me lembro poeticamente, já teve lugar a modificação no que foi vivido e, por essa via, o que foi vivido perdeu tudo o que é doloroso” (KIERKEGAARD, 2013, p. 326). Porém, mesmo essa maneira de esquecimento também está ligada ao impulso de prazer empreendido nesse relembrar poético. Os momentos que são muito saciados tendem a se tornar uma tormenta como uma recordação involuntária.

Se aprimorar nessa arte de esquecer e recordar é uma forma de tomar as rédeas da existência. Tanto que a própria elasticidade de um indivíduo pode ser medida pela sua capacidade de esquecer. Uma das características dessa arte é saber esquecer tanto o desagradável, como o agradável.

O que acontece na relação entre a recordação e o esquecimento e a rotação das culturas é a habilidade de ver com novos olhos a mesma realidade. Ele sugere que, nesse sentido, é preciso “manter-se sempre o olho aberto para o casual” (KIERKEGAARD, 2013, p. 333). Ou seja, as pequenas coisas, as mais insignificantes são as que fazem a diferença na relação com o tédio.

Ora, o tédio parece ser o cancelamento das possibilidades, pois, nele, qualquer possibilidade se torna indiferente. Para o entediado, nenhuma possibilidade desperta o interesse, logo, a **paixão** é a própria possibilidade, sendo a **fé** é a mais alta paixão. O tédio é um descompromisso de tal forma que o bocejo e o riso estão próximos, quando não tem em si um humor religioso que os fundamente. Dessa forma, o entediado está sempre à margem do que se passa, visto que ele deixa a vida passar e



---

não tem a ânsia e a tensão do movimento de retorno a si.

N'a cultura alternada, ou rotação de cultivos, o exemplar do tédio é o irônico *lord* inglês, e com tanto humor com razão. [...] O *lord* inglês olha para todas as possibilidades com indiferença, como algo de que está livre. O que não significa que o tédio seja incompatível com o trabalho, mas o é com a absorção no trabalho, com o fato de o sujeito encontrar uma tarefa na qual se realize (FERRO, 2012, p. 28).

O *lord* inglês muitas vezes se anula no trabalho e, por isso, trabalha no tédio. Ele está numa determinação “livre” em que seu interesse não tem fundamento. O tédio é, então, demoníaco, visto que ele é o fechamento em si (o hermetismo mencionado em *A doença para morte*), é a recusa do sujeito em enxergar o eterno e ficar ruminando o nada.

O tédio é a raiz do mal e, por isso, deve ser afastado na medida em que mesmo não sendo caracterizado como um pecado é ruim, pois justamente não se mostra como algo que faz mal. Ele é o oposto da felicidade e se põe tanto como uma genialidade imediata como uma imediaticidade adquirida. Na primeira, o tédio seria o próprio talento natural, ou seja, uma genialidade natural em se aborrecer, uma determinação imediata, não reflexiva. Na segunda, é comumente aplicado à própria liberdade na medida em que se produz pelo seu contrário, ou seja, a diversão. Portanto, fugir do tédio com uma diversão é um fugir de si que só leva ao tédio. A diversão é um efeito do tédio que só faz trazê-lo à tona. O tédio representa assim o *interesse* finito. O seu remédio é que, ao invés dele digerir todas as coisas, ele possa digerir o próprio tédio. Só é possível fugir do tédio se libertando do nada.

# 3

## A liberdade ética

"O Esteta e o Juiz Wilhelm em *Ou-ou* não fizeram, em suma, mais do que contornar a questão. Um está preso na imensidão do desejo; o outro em corrigir a impetuosidade com o arrependimento" (VERGOTE, 1982, p. 435).

O estádio **ético** não consiste simplesmente num aspecto especulativo do conhecimento de si, pois existe um ir além que não nega, mas supera o mero debruçar-se intelectualmente sobre si, numa atitude de *escolha* e de decisão entre um e outro estádio, entre o estético e o ético, optando entre ter a vida boêmia ou ter uma vida mais estável, trabalhando provavelmente em alguma repartição pública. O indivíduo ético, que escolheu a si mesmo nesse estádio, decide ir além da multidão, representada pela sociedade da aparência, que não promove uma autenticidade subjetiva e ético-religiosa. Por meio dessas ideias, o pseudônimo Juiz Wilhelm, um eticista por excelência, mostra que a escolha ética se dá entre paradoxos da razão, ou seja, o *Ou-ou*. Nesse sentido, ele escreveu em resposta ao Esteta A, três livros: *O Matrimônio*; *O equilíbrio entre o estético e o ético na formação da personalidade*; e *Ultimatum*, dirigido ao Sedutor. Contudo, o Juiz não tinha como enviar esses escritos ao outro pseudônimo e, por isso, os deixou na mesma gaveta, na esperança de que o Sedutor encontrasse os escritos.

O que de fato aconteceu é que os volumes ficaram

esquecidos na gaveta até que um encadernador, chamado Hilarius Bogbinder (esta última palavra significa justamente encadernador), encontrou os manuscritos e os reuniu num único volume. Por sua vez, Víctor Eremita se apresenta como o editor. Esse se manifesta de uma maneira inquietante, como cúmplice dessa história toda, que, pelo seu pensamento, na sedução e no segredo, mostrava-se uma problemática existencial terrível. Ele é como um confidente ilegítimo que não teve direito a nenhum esclarecimento e, por isso, se angustia e consola a si próprio em seu arrependimento.

Ao atribuir a voz ética da segunda parte de *Ou-ou* ao pseudônimo B, o editor Víctor Eremita esclarece que “a organização dos textos que compõe os dois volumes aconteceu por casualidade, não havendo qualquer fundamento lógico para a decisão tomada em relação à sequência dos mesmos” (PROTÁSIO, 2014, p. 145). Isso se torna claro nos próprios *Diários* de Kierkegaard onde ele diz que, nos onze meses que levou escrevendo a obra, havia primeiramente escrito a parte ética.

A ética, por si, propõe que o indivíduo articule significativamente sua existência, tendo a escolha como algo sempre importante. Por isso, o Juiz Wilhelm, autor dos primeiros dois textos de *Ou-ou* (O terceiro, o *Ultimatum*, seria uma carta de outro amigo encaminhada ao Esteta), denomina de consciência da liberdade o modo como o indivíduo entra num processo de descobrir a si, pois, ao escolher a si próprio, o homem ético pode realizar suas possibilidades e passar do ideal para o real.

O estágio ético é a concentração de princípios que conduzem o homem a uma responsabilidade coletiva, representando o momento de uma escolha que exclui o bem do mal, o certo do errado. O dever de fazer ou não fazer algo é o âmbito da liberdade do *ser capaz* de realizar a melhor ação.

O Juiz Wilhelm defende ainda, no texto O

*equilíbrio entre o ético e o estético*, que o sentido ético de alcançar um “eu ideal” representa um objetivo da ação em conformidade com o seu “eu real”, ou seja, a realidade para o Eu vem antes da idealidade para que este se torne ético. Só assim a idealidade poderá deixar de ser pura abstração, mostrando-se como uma nova prática na realidade. O “eu real” é também um “eu social”, porque, realizando-se, busca a universalidade e o eu ideal é o momento do “eu subjetivo” praticar efetivamente o que pressupõe ser a universalidade ética.

O dever ético não está fora do indivíduo, mas na sua subjetividade, onde a consciência de sua tarefa pessoal passa a ser concretizada na existência. Esse é, então, o segredo da consciência, que consiste justamente na relação entre a subjetividade e a coletividade.

O indivíduo ético pode encontrar um sentido para a existência ao viver em continuidade, ao superar ou pelo menos compreender como funcionam as rupturas e contradições da vida. Com isso, o ético passa a ser uma alternativa, na medida em que cada indivíduo também deve descobrir o seu verdadeiro caminho por meio da compreensão da sua subjetividade como verdade ou inverdade. Não necessariamente a subjetividade é a verdade. Ela pode ser um estado de ilusão.

Percebe-se aqui um paradoxo: Kierkegaard faz o indivíduo ético entender que escolher é também não escolher, pois só se chega ao universal depois de se perder no singular. Dito de uma perspectiva diversa, se o indivíduo quiser fugir e não escolher esse caminho (tal como faria o Esteta), ainda assim outros pontos de escolha supõem uma tarefa ética como um propósito de transformação do eu em um outro. É nesse âmbito que a relação com a subjetividade ocorre, pois o eu se transforma em um outro e perde a si mesmo se ele não escolher a si.

No ético, para que o indivíduo tenha consciência da liberdade, ele assume para si o significado da existência

como dever que vai articular o natural e o espiritual, mediante a consciência do exercício de *tornar-se um si mesmo*. É por meio da conscientização, da unidade entre sujeito-objeto, entre interioridade e exterioridade, que o indivíduo acaba estabelecendo uma relação ética para consigo e com o mundo. Paralelamente a esse princípio universal, o ético kierkegaardiano afirma também um princípio existencial que se particulariza na subjetividade do indivíduo, numa dialética que não cancela, mas antes explica a distinção entre o bem e o mal, o certo e o errado.

## 2.2 A questão do desejo, do talento e da vocação

A ética kierkegaardiana propõe uma teleologia para uma ética do amor, uma vez que, se se pode compreender o amor, pode-se também compreender a liberdade. Porém, é preciso entender em que sentido esse amor corresponde a uma tarefa da liberdade e como é possível chegar até ele. Segundo Davenport e Rudd :

Para clarear os sentidos em que a concepção de liberdade kierkegaardiana é teleológica, e compreender o seu entendimento da personalidade ética, isso envolve o questionamento da unidade narrativa, um compromisso para práticas que envolvam valores sociais e um autoconhecimento condicionado pela realidade histórica (DAVENPORT; RUDD, 2001, p. 19).

Como ponto de vista formal da escolha, a liberdade corresponde à tendência que o indivíduo tem de escolher o bem, pois todo homem busca ser verdadeiro consigo, disso devém o célebre dito que a verdade é subjetividade. O indivíduo pode até pensar que poderia mentir para os outros, mas ainda assim acharia que estaria sendo verdadeiro consigo mesmo. De fato, é quando ele compreende que escolher a si mesmo implica em ser

verdadeiro consigo e com todos é que ele encontra o seu fim em si. Porém, essa reflexão deve recair não somente sobre os fins (divergindo do idealismo alemão), mas também sobre os meios de que o indivíduo se utiliza para escolher, pois o fim está ligado à questão do desejo.

De fato, ao sujeito são-lhe oferecidos os seus desejos, que ele, portanto, não controla nem pensa, na maior parte das vezes, poder controlar, mas não têm os meios para os realizar, de tal modo que o sujeito é movido por desejos que não escolheu na busca de meios relativamente aos quais se encontra na indeterminação (FERRO, 2012, p. 150).

A colaboração entre o intelecto e o desejo é evidente, na medida em que o sujeito é a vontade de escolher; porém o intelecto muitas vezes pode consistir em uma barreira em relação ao sentimento - no caso da filosofia kierkegaardiana há um abismo entre ambos. Como dito anteriormente, a liberdade de escolha tem meios que, por sua vez, são finitos, logrando que o sujeito tenha que reinventar infinitamente esses meios como novas opções.

Segundo Vergote (1982), o desejo faz parte da filosofia kierkegaardiana de uma maneira que não pode ser ignorada. Apesar de Kierkegaard poucas vezes mencionar o termo *desejo*, na maioria das vezes que o faz, atribui a ele um sentido de certa forma egoísta, como em “pessoas que desejaram ser crianças há muito, e que tem aprendido ainda, [...] como tudo, um *pium desideratum* [desejo piedoso]” (KIERKEGAARD, 2007, p. 33). O **desejo**, então, pode ser uma espécie de sentimento infantil e primário que ensina para o indivíduo o que é piedoso no cristianismo, consistindo numa instância intermediária necessária às passagens de um estágio a outro. Por isso, o desejo está diretamente colocado em contraposição ao sofrimento. Entretanto, sua ambiguidade deve ser lida como algo importante, no sentido de ser um começo para uma nova

ética qualitativa: "O desejo, embora seja ambíguo, deve aparecer como o motor que estávamos procurando para esta 'dialética qualitativa diferente' que começa com a ética" (VERGOTE, 1982, p. 412)

Nesse sentido, Vergote caracteriza pelo menos seis instâncias do desejo que devem levar a essa nova dialética: (1) como motor; (2) como natureza; (3) como intermediação; (4) como paixão; (5) como ruptura; e (6) como reconciliação. É interessante que Vergote (1982) retoma as figuras estéticas de Don Juan, Fausto e Ahasverus para a explicação do desejo.

Nesse sentido, compreender o desejo na sua estrutura de ruptura e reconciliação é perceber que nele está a instância intermediária que promove uma mistura de sentimentos como o medo, a angústia, a paixão e o amor. Tanto que, através do desejo, pode-se compreender "como a libido amante de Don Juan ou a libido científica de Fausto não são necessariamente paixões intensificadas pela infinitude do seu objeto" (VERGOTE, 1982, p. 419).

O Juiz Wilhelm tem medo de que o desejo exclua a importância da vocação<sup>23</sup>. Por isso, critica que "Don Juan procura a mulher e fica sem nenhuma mulher; Fausto procura o conhecimento e perde certeza; Ahasverus quer a vida e não sabe querer nada" (VERGOTE, 1982, p. 41). Por estar ligado a essa questão da frustração, o desejo deve funcionar como instância intermediária da compreensão do querer para poder ser ético.

Entender, então, o desejo como natureza é ter a consciência da individualidade e, dessa forma, fazer uma releitura da relação do espírito com a natureza. A

---

<sup>23</sup> A vocação é a maneira de melhor exercer o dom que é a vida; por exemplo, o sedutor pensa que tem talento ao seduzir as jovens, contudo, no seu egoísmo, ele não percebe que tem uma verdadeira vocação em mostrá-las a força do feminino contra o machismo. Aí estaria a virada ética do talento; a vocação.

naturalidade desse conceito está na compreensão da necessidade do conceito ético que leva à vocação. As filosofias sistemáticas e especulativas, como o hegelianismo, ignoram o desejo tentando suprimi-lo e realizam uma ruptura com essa instância intermediária - todavia, ele não pode ser ignorado. Esse aspecto da consciência humana é fundamental como relação entre a alteração (*allóisis*) instintiva do animal e do tornar-se (*at vordé*) indivíduo. O desejo humano está, então, em íntima relação com o *Eros* (*Elskov*) como incógnita do amor. O instinto é a inconsciência, ao passo que o desejo é um guia das pulsões da consciência.

O desejo tem uma indeterminação, na medida em que mostra sua abstração, pois seu fim último é um tipo de indeterminação. Sabe-se, entretanto, que sua causa é o instinto, tal que “a vontade de usar o instinto como instinto é a de dizer tudo para fazer outra coisa como, por exemplo, a vontade de Deus que afirma ser lida como um livro aberto sobre a lei natural” (VERGOTE, 1982, p. 436). Uma forma de exemplificar isso é a sua relação com a frustração. Nessa relação, o desejo não pode se satisfazer com um objeto, então, qual será a solução para o desejo? Só pode ser considerá-lo como paixão, uma vez que “Ele já sabe que o ‘sistema não pode ser esperado como ético’ e ele não se atreve a reforçar a ideia de vocação, um desejo que seria assim paixão” (VERGOTE, 1982, p. 417).

Como **paixão infinita**, o desejo serve para enfrentar os obstáculos que impedem a liberdade. Dessa forma, ele pode, então, enfrentar a angústia e o medo. Como paixão, ele proclama uma reconciliação com o real, o ético e o moral. Querer ser um indivíduo ético passa pelo desejo de potencializar sua paixão na relação com Cristo e no encontro de sua vocação. Nesse sentido, ocorre a *incorporação* do estético no ético, na medida em que, no estético, concorrem talentos que podem ser utilizados ou



não, tal como alude a ‘parábola dos talentos’<sup>24</sup>, mas que exigem um desempenho do indivíduo em uma superação constante.

Contudo, em termos de vocação, há uma univocidade no que realmente faz o homem da sua vida, na simplicidade de ser um si mesmo que seja suficiente para si. A vocação não é algo a que se possa querer renunciar facilmente: é um caminho que se encontra e se segue. É o destino de todo homem atender a uma con-vocação interior, que, no entanto, não pode ser apontada e indicada por ninguém, uma vez que ela parte da escolha de *se tornar* um *si mesmo*. Enquanto “o talento tende a fazer o *si mesmo* como centro, todas as condições devem favorecê-lo, pois somente nessa *incorporação* a irrupção selvagem do gozo reside no que é propriamente estético do talento” (KIERKEGAARD, 2007, p. 259).

O talento tem um caráter que beira o solipsismo e, por isso, é uma forma solitária da estética, já que o indivíduo talentoso quer ser o centro das atenções e acha que, por isso, o mundo gira ao redor dele, e não consegue perceber o valor dos outros. Isso ocorre ao mesmo tempo em que ele é a chave para uma transição, quando um talento eminente pode ser considerado como vocação. O que acontece é que, nas etapas da vida, o indivíduo deve ir eliminando alguns talentos para encontrar e se dedicar à sua verdadeira vocação. Como todo homem tem uma vocação, um chamado (*vocare*), há uma generalidade que põe em pé de igualdade a vocação de todo indivíduo.

O Juiz Wilhelm admite que o talento esteja mais

---

<sup>24</sup> Parábola bíblica em que um senhor distribui um talento (moeda) para um indivíduo, dois talentos para outro e três para um terceiro. O primeiro não faz nada com seu talento, o segundo dobra e o terceiro triplica seus talentos. Quando voltam ao senhor, ele toma o talento do primeiro e explica que a quem é mais dado, mais será cobrado, ao mesmo tempo que, quem pouco tem, se não fizer por onde multiplicar, acabará sem nada ter.

ligado à satisfação do desejo. Entretanto, a vocação constitui o alcance de um objetivo relevante ao começar a se tornar um *si mesmo*. Nesse sentido,

A palavra “alcançar” designa uma relação entre a minha ação e algo que é exterior a mim. É fácil advertir que essa relação não depende de mim, e que neste sentido poderia ser dito com propriedade que tanto o talento mais sobressalente como o homem mais humilde não alcançam nada (KIERKEGAARD, 2007, p. 262).

A importância do alcançar está, então, na **obra**, no fruto da sua edificação: se o objetivo do Esteta era criar uma obra sobre si, no ético esta obra se torna o *si mesmo*. Essa escolha é uma só, não é tal como a escolha infinitamente estética que gera o arrependimento, mas parece necessário que o indivíduo aprenda com o arrependimento, que o libertará da superstição acidental e o levará ao aspecto substancial do ético. Contudo, ainda assim, é necessária uma resposta plausível do Juiz para essa incorporação do estético no ético. Uma vontade que mostre a passagem do talento para a vocação. Para isso, é preciso compreender o mal de transformar o desejo em hábito.

Diferentemente da concepção aristotélica, para Kierkegaard, o “hábito” é utilizado negativamente, designando tanto uma continuidade que, em si mesma, é um mal, quanto uma repetição teimosa de algo que seria inocente, que se torna um mal por causa dessa repetição, algo sem liberdade e que impede o surgimento do novo e da transformação, pois “assim como não se pode fazer o bem, exceto na liberdade, assim também [...] nunca podemos falar de hábito em relação ao bom” (KIERKEGAARD, 1987, p. 127).

Segundo Ferro,

---

a preocupação não se constitui de uma vez por todas, como se, por absurdo, o sujeito se pudesse preocupar consigo mesmo de uma vez por todas, e todos os instantes presentes sucessivos adquiririam, por inércia, essa preocupação interior original. Pelo contrário: nenhuma preocupação ética interior assegura a seguinte. A seguinte será outra vez a primeira e não está justificada, de maneira nenhuma, pela anterior (FERRO, 2012, p.135).

Talvez seja mais fácil curar um vício estético do que um hábito ruim. Não é possível se habituar ao bom, pois ele sempre pressupõe a escolha repetidamente de ser, posição contrária daquele que se diz que é pela força do hábito. Le Blanc afirma que a ideia de **dever** é justamente contraposta ao hábito:

Se o homem se contentasse apenas em cumprir suas obrigações, seria somente um escravo, o escravo do dever. Com o tempo, as obrigações tornam-se hábito, e o hábito é a expressão de uma ausência: a da personalidade. O dever cumprido como uma tarefa é apenas mecânico; mas o homem não faz o bem por hábito, não é justo só por hábito, deve querer fazer o bem, deve querer ser justo, deve-se investir nessas ações: é este o valor eterno da personalidade (LE BLANC, 2003, p. 64).

Nessa citação, Le Blanc introduz a categoria existencial da “vontade”, noção chave em Kierkegaard que esclarece a superação do hábito. É preciso dizer que há uma noção kierkegaardiana do aspecto em que o Juiz Wilhelm se mostra um tanto hegeliano, na medida em que a consciência, na voz dele, está imersa no sensível, perda de si na concretude e necessitando conquistar a unidade na supressão do estético, ou o particular pelo universal, ora, essa é a própria consciência do senhor que não entende o valor do outro. Esse dever da alteridade é uma derivação de

algo que está como incumbência da interioridade. Dessa forma, a tarefa é o envolvimento com aspectos mais amplos da existência, sendo o dever dirigido mais diretamente à subjetividade.

O erro consiste em que o indivíduo é colocado numa relação externa com o dever. A ética é determinada como dever e o dever, por sua parte, como uma multiplicidade de proposições particulares. O indivíduo e o dever encontram-se, porém, um fora do outro. [...] se a ética não tivesse uma união mais profunda com a personalidade, seria muito difícil mantê-la (KIERKEGAARD *apud* REICHMANN, 1972, p. 132).

Com base nisso, é preciso entender porque o indivíduo e o dever encontram-se *a priori* um fora do outro, para dar lugar ao dever no lugar do hábito. A multiplicidade de pressuposições do hábito faz com que uma vida ética do tipo que se conhece intelectualmente – ou melhor, especulativamente – só mostre as doutrinas éticas, as regras e os costumes como imposições e não propõe uma deliberação subjetiva do tema. A determinação de si na interioridade da consciência, em que a existência se demonstra, não pode ser uma vida ética totalmente lógica, ao passo que também o dever por si só permaneceria fragmentado e objetivado em regras particulares, visto que se tornaria tão penoso quanto um fardo.

Quando a sensibilidade do homem entende a vontade como dever, ele passa da sua inocência e passa a se ver como espírito, o qual, como *si mesmo*, revela que o paradoxo do desejo pelo outro pode, então, ser um dever para si mesmo e para o próximo. Dessa forma, o indivíduo tem a possibilidade de se enxergar além de instâncias qualitativas como as do primeiro amor, tão reflexivas em Kierkegaard. O objeto deixa de ser objeto para passar a ser amado, descoberto, passando a não mais ser mal entendido,

dando passagem ao desejo como ético.

Nesse estágio, ele passa a se relacionar também com a moral, na qual o indivíduo começa a analisar a manifestação subjetiva do *telos* do devir. “Portanto, o Ético requer que um indivíduo ame um ser” (VERGOTE, 1982, p. 423). Aí, então, o desejo funciona como reconciliação, de maneira que a seriedade da consciência do desejo já não tem mais a frivolidade do estético. Ou seja, o que o Juiz Wilhelm acabou menosprezando é que o desejo pode ser usado em favor do dever, porém, seu desprezo não pressupõe uma compreensão efetiva da função e necessidade do desejo de passar também ao estágio ético.

Se a vocação do indivíduo está nas escolhas temporais, ou seja, na maneira como ele vai definir suas ações na vida, com efeito, o *telos* do seu desejo se dá da maneira como ele se relaciona com o outro. Em outras palavras, a finalidade de suas ações pessoais não excluem, de modo algum, a interpessoalidade. Ambas as instâncias – do desejo e da vocação – são fundamentais para decodificar o *ethos* kierkegaardiano. Para o Juiz Wilhelm, a conjunção dessas instâncias se dá no casamento, de modo que, nessa instituição, o desejo não poderá ser morto, pois, de outra forma, acabará em adultério.

Um dos problemas marcantes do desejo é fazer com que as pessoas esqueçam o dia a dia, visto que o desejo que quer sempre o novo não consegue lidar com a rotina e, por isso, cai no tédio. Em uma perspectiva ético-religiosa, o não-automatismo, a constante renovação é um aspecto crucial.

O prazer é uma busca infinita no caminho do desejo, mas é preciso estar atento para o caráter venenoso ou medicinal do desejo: o indivíduo deseja, mas sabe que, por conta desse desejo, pode ser punido. Nesse sentido, é necessário procurar, como diziam os gregos, o *metron*, a sábia medida.

[...] vamos, acima de tudo, distinguir entre aquilo que é a vontade no sentido do desejo e o que é o querer no sentido nobre da liberdade. Sim, para muitas pessoas parece impossível unir liberdade e sofrimento no mesmo pensamento (KIERKEGAARD, 1993a, p. 118).

Na esfera religiosa, o desejo será acompanhado da ideia de pecado e de arrependimento, de forma que a subjetividade só poderia crer na atemporalidade, mas não pode encontrar um caminho diferente da obediência ao divino. Esse foi o caso de Abraão, exemplo claro de que a fé apresenta uma ruptura com o desejo e com a própria ética, mas que se torna necessário para realizar o salto da fé.

Em *Ou-ou*, além do tema do matrimônio, um dos argumentos para que um esteta chegue ao ético é a questão do labor, pois, para trabalhar, um esteta deve lidar com seus desejos profissionais, com seus talentos e descobrir a sua vocação na escolha de si mesmo. Uma das primeiras passagens em que o Juiz Wilhelm revela isso é quando afirma que “no estádio que aparece a inteligência, o espírito não está determinado como espírito, mas sim como um dom” (KIERKEGAARD, 2007, p. 168). O dom parece, então, constituir o aspecto mais sublime do espírito, na sua síntese entre finito e infinito. Na consecução do dom, o espírito encontra a saúde e o êxito individual. O Juiz Wilhelm segue dizendo, então, que a condição de satisfação da vida parte da superação do próprio talento do indivíduo, com isso ele deve aprender a refinar os seus desejos, já que o indivíduo estético se encontra no âmbito do imediatismo e da satisfação. Quando ele encontrar a gratidão do dom em consonância com a vocação, aí ele poderá tornar-se o que ele é.

Pois o mundo da inocência não é um mundo de Ideias para se opor ao mundo da realidade. Ele é a realidade subsistindo sempre como um dom

---

excelente e perfeito ofertado pelo Alto (VERGOTE, 1982, p. 433).

O Juiz adverte ao Esteta de que, se ele se detiver no aspecto vão do espírito, deverá ir a Paris trabalhar como jornalista e cortejar o sorriso das mulheres. Contudo, isso o faria esquecer que na sua alma já havia a devoção e a inocência do pensamento que sabia ouvir uma voz superior (KIERKEGAARD, 2007, p. 189). O que fazer então? Casar-se é uma alternativa, pois aí o indivíduo encara o peso da responsabilidade para com a família. Entre suas responsabilidades, buscar um emprego e dedicar-se aos negócios poderão fazê-lo esquecer da melancolia. Todavia, trabalhar é algo ainda maior do que buscar um emprego – trabalhar, bem entendido, no sentido de fazer uma escolha por um modo de vida. É preciso “a escolha de meu coração, tanto quanto de meu pensamento, o desejo de minha alma e minha bem-aventurança” (KIERKEGAARD, 2007, p. 194).

Sabendo que muitas vezes a escolha não é posta pelo *si mesmo*, mas sim pela exterioridade, faz-se necessário escolher de maneira absoluta o *si mesmo*. Escolher Deus não é escolher algo de maneira absoluta, mesmo que seja escolher o Absoluto. Sobremaneira, é nessa escolha que o *si mesmo* se mostra como liberdade, tanto que na liberdade se verificam dois movimentos dialéticos simultâneos: (1) o primeiro é o de escolher algo exterior em virtude da possibilidade e (2) o outro é o de escolher a interioridade, mesmo aparentemente abstrata, em virtude da necessidade. Entretanto, o *si mesmo* é o que há de mais concreto, pois, ainda que essa eleição produza arrependimento, ela irá despertar a paixão pela liberdade. O estético lembra que, caso escolha casar, virá a se arrepender. Por outro lado, escolhendo não se casar, se arrependerá do mesmo jeito.

Logo no início da obra *Ou-ou*, ainda na parte um, no prefácio de Victor Eremita, lê-se: “[...] libertá-lo de

qualquer pergunta finita para saber se A ficou agora realmente convencido e se arrependeu” (KIERKEGAARD, 2013, p. 37). Por isso, tanto para o Juiz Wilhelm quanto para Victor Eremita e até mesmo para o próprio Sedutor, a escolha de *si mesmo* é absoluta, na medida em que pressupõe o movimento que vai do desejo ao arrependimento. É isso mesmo que traz o amadurecimento necessário para um *tornar-se si mesmo*, pois “se tiver de escolher a mim mesmo absolutamente, sem que isso seja idêntico ao criar a mim mesmo, [...] segue se arrependendo, pois só assim se escolhe o si mesmo” (KIERKEGAARD, 2007, p. 197). O escolher é inerente ao arrepender-se e o arrependimento sempre está direcionado a Deus e ao amor que Ele tem por todos e cada um. A maior liberdade está na beatitude, no sentido de querer se arrepender da culpa dos que vieram antes de nós.

Essa escolha é a escolha da liberdade, se bem que se poderia dizer que, ao escolher a si mesmo como resultante, é esse si mesmo que ele cria. **Na ESCOLHA [O INDIVÍDUO] SE TORNA ELÁSTICO**, transforma todo o seu exterior em coisas interiores. Tem seu lugar no mundo, na liberdade ele mesmo escolhe seu lugar (KIERKEGAARD apud REICHMANN, 1978, p. 130 – grifos meus).

Segue-se a isso que a natureza da liberdade precisa conter, em certo sentido, a ideia da sua vocação, ou seja, de ter o seu lugar no mundo como o encontro da tarefa de edificar a si mesmo como um ser livre e, nisso, se tornar um *si mesmo*. Essa ideia é muitas vezes espontânea, mas exigiu todo um esforço no exercício de pensamento do criar-se estético. Tanto que:

É necessário em primeiro lugar achar o terreno ao qual se pertence, o que nem sempre é fácil. Existem, a esse respeito, naturezas felizes que têm



---

uma disposição tão marcada pois estão por aquele caminho que vão em frente de forma conscienciosa pelo caminho indicado, sem que nunca sequer lhes passe pela mente a ideia que sua vocação fosse talvez bem outra. Outras naturezas se deixam a tal ponto dirigir pelo meio que as cerca que nunca chegam a formar uma ideia clara daquilo a que aspiram verdadeiramente. O primeiro grupo tira o seu imperativo categórico do interior, o segundo, de fora. Os membros do primeiro grupo são muito raros, e eu não tenho muita vontade de me alistar no segundo (KIERKEGAARD apud FARAGO, 2005, p. 50).

Isso é quase uma repetição exata do que diz o Juiz Wilhelm, ao mostrar como o compromisso de se escolher é uma tarefa (*Opgave*) e dádiva (*Gave*). Na verdade, o principal objetivo dessa escolha é que a **autenticidade**<sup>25</sup> pessoal comece nos compromissos com os projetos pessoais formulados. Kierkegaard faz uma ponderação crucial da análise do Juiz, desenvolvendo a dimensão social da estética através do esclarecimento da base normativa da vontade e do desejo.

Esse desenvolvimento da tese do Juiz mostra a diferença entre ser um “espectador” ao invés de ser um “participante” ético de si mesmo. Essa é uma resposta de profundo valor para a experiência pessoal, ao invés de uma escolha arbitrária entre isto ou aquilo. A mesma distinção é feita pelo Juiz Wilhelm, que descreve dois níveis de escolha, mostrando que o esteta não consegue apreciar a

---

<sup>25</sup> A autenticidade aparece em Kierkegaard como a necessidade do homem tomar consciência de si, isto é, a necessidade de reconhecer-se como um eu diante do Absoluto. Toda a nossa vida deve passar diante do tribunal da autenticidade que é a própria subjetividade, por que a ironia existencial alcança sempre aquele que não se encontrou a si mesmo, que não se escolheu e cujo contentamento está sempre devendo a si mesmo.

importância das distinções morais, porque ele evita o tipo de vontade que Kierkegaard chama de **subjetividade** (termo que implica que é preciso cuidar de si mesmo). Desse modo, no sentido de solidariedade, as paixões da dimensão estética podem ser transformadas no cuidar ético.

### 2.3 O arrependimento e o amor

“Quando o arrependimento é colocado como realidade, sabemos que mesmo 'não se tornando a liberdade do indivíduo' é possível projetar que, de fato, nele há um renascimento” (VERGOTE, 1982, p. 429). Há uma relação entre desejo, arrependimento e vocação, tanto que o arrependimento pode ser classificado como o terceiro estágio da liberdade infinita. Por consistir numa disposição interior absolutamente individual, o **arrependimento** (anger) é uma das ações mais elevadas no movimento para a liberdade. Desse modo, arrepender-se consiste em passar pela experiência da culpa, o que pressupõe também o arrependimento perante alguém. Nisso há uma duplicação da consciência pessoal e também, a partir disso, o homem se vê como sujeito moral.

Assim como a ironia e a angústia, a resignação (não-mudança) é uma categoria pessoal e voluntária do reconhecimento do outro. Desse movimento nasce o reconhecimento de que há uma vocação na sua interioridade, pois, ao se arrepender, o indivíduo revê sua história pessoal e passa a direcioná-la ao movimento de liberação. Como o Juiz Wilhelm pressupõe, a vocação é uma liberação, na medida em que o indivíduo trabalha o seu si mesmo em relação ao mundo, e assim se reconcilia com a exterioridade e a interioridade. Entretanto, essa reconciliação total é impossível na existência, por isso a liberdade verdadeira só se dará na salvação.

O Juiz Wilhelm é capaz de reler sua própria

---

biografia na chave do arrependimento e é capaz de fazê-lo porque se situa praticamente na esfera religiosa. [...] Johannes Climacus criticará, sem dúvida, o caráter abstrato da decisão do Juiz Wilhelm (TORRALBA, 1998, p. 111).

Nas obras de comunicação direta, o arrependimento (mudança) está muito presente quando o indivíduo define a si mesmo como um penitente. Por isso, o arrependimento consistiu em um movimento-chave do itinerário da liberdade. Contudo, não se deve confundir-lo com a liberdade num sentido estrito, pois é mais um estado de transição para o esquecimento de si mesmo no exercício do amor incondicional. Nesse sentido, o cristianismo está na esfera do paradoxo, em que a liberdade plena precisa da ação de Deus no homem. É o que o cristianismo considera como o renascimento (*metanoia*), uma conversão interior em que se dá o perdão. Com isso, o indivíduo se enche de fé na sua nova *ipseidade*, na percepção da grande mensagem de liberdade que Cristo traz à humanidade.

Diferentemente da visão dialética idealista alemã, que vê sua necessidade de negação do infinito e superação de si mesmo na síntese dialética, para Kierkegaard, a vinda de Cristo é um ato soberanamente livre, que escapa à razão e, por isso, é paradoxal. É então que se pode dizer que há um desejo inerente ao indivíduo de liberdade e de amor a Deus, que resulta na passagem da resignação ao arrependimento e, finalmente, o perdão. No amor e no perdão está a matriz da liberdade crística. Há aí um exercício de abnegação, em sentido ético, para que se possa descobrir o próximo. A verdadeira liberdade consiste na liberação do eu, do entendimento subjetivista e narcisista que se coloca como centro do universo. Por isso, o poeta sensual não conseguia se libertar, porque caía no puro solipsismo, na medida em que objetificava o outro como versos e não entendia que sua visão ainda era egoísta.

Nesta apologia da abnegação, Kierkegaard está muito próximo de Schopenhauer. Ainda que Kierkegaard não tenha lido *O mundo como vontade e representação* (1819), sua reflexão da abnegação se aproxima muito da crítica de Schopenhauer ao egocentrismo. (TORRALBA, 1998, p. 121).

Dessa forma, a salvação espiritual exigiria o esquecimento do eu como fundo da liberdade. A abnegação, após o perdão, é o último estágio da liberdade, em que há uma abertura radical para Deus e para o próximo. Esse movimento também pode ser aproximado da experiência da morte do Eu, visto que morrer é um ato de liberdade por excelência que, acompanhado pela audácia da fé, transforma essa experiência em um ato de reconciliação e perdão. O indivíduo, assim como Cristo, tenta fazer uma imitação crística do ato de renúncia do amor. É o sair de si para amar ao próximo e, por isso, o amor é a verdade, que, por sua vez, é a subjetividade. Esse movimento é verdadeiro na medida em que negar a verdade é a possibilidade do pecado e a verdade eterna é a superação da razão e o fundamento da liberdade infinita.

Encontra-se aí, também, o pressuposto da heteronímia: essa liberdade pressupõe a obediência a Deus. Por conta disso, a liberdade não é a autonomia do sujeito em relação à independência aos estímulos externos. Evidentemente, esse ponto parece ser uma *contradictio in terminis* e, por isso, a tarefa kierkegaardiana consiste na superação dessa antinomia. Para o filósofo, a obediência à onipotência faz o homem livre, na medida em que ele se dá conta da dramaticidade da sua condição. Um homem não tem condição de fazer o outro livre: só a onipotência de Deus pode proporcionar a liberdade. Um outro deus não teria dado uma visão de um homem que, em sua liberdade, chega a poder enfrentar o próprio Deus. Um outro deus não suportaria o desamor, o ateísmo, etc.

A bondade de Deus é justamente o fundamento da possibilidade, ao passo que a maldade seria a ausência de possibilidade. A liberdade é uma das mais sublimes expressões de Deus. Isso ocorre porque Deus é uma soma infinita de potencialidades que dá a dinâmica do mundo. É a possibilidade de uma estética e de um sensualismo ou de uma vida ética e fiel à lei, bem como a possibilidade de realizar o salto da fé. Ainda assim, essas possibilidades são poucas em relação à infinita possibilidade existencial. Daí a complexidade das personalidades polinômicas e pseudonômicas da poética kierkegaardiana.

O indivíduo ético cria um legado para sua família, mas, na sua própria individualidade, o seu *si mesmo* não pode se tornar criador, pois, antes de tudo, esse indivíduo só pode crer no criador e se deixar ser transformado por essa criação:

Para Kierkegaard, a criação *ex nihilo* é a expressão mais patente da onipotência de Deus e, por extensão, a sua bondade infinita. Deus criou o mundo do nada e nesse cenário natural cria ao homem e à mulher a sua imagem semelhança, mas os cria livres porque os ama e quem ama quer a liberdade do seu próximo. (TORRALBA, 1998, p. 132).

Para Kierkegaard, só Deus garante a liberdade do ser humano na sua união ou *communio* Deus-homem. A religião é a liberdade: se o indivíduo cai na tentação da liberdade egoísta da escolha, perde a liberdade. Um dos exercícios mais difíceis nessa concepção de liberdade é lidar com a onipotência de Deus e a liberdade do indivíduo:

Isso é o verdadeiro e belo no cantar de tantos poetas: para os amantes, é como se no primeiro instante em que se veem já se haviam amado há tempos. [...] Assim como a essência de todo amor

é a unidade da liberdade e a necessidade, assim também é nesse caso. Só na virtude dessa necessidade do indivíduo que ele se sente livre, sente nela toda a sua energia individual e sente que só em virtude dela é dono de todo o seu ser. (KIERKEGAARD, 2007, p. 47).

O exercício do amor se constitui, então, fator chave para a liberdade. Aprender a amar e ser livre são exercícios idênticos. A liberdade é, assim, a atualização da possibilidade potencial do amor. Sendo a força motriz do ato livre, o amor não é um apenas um dom, mas um esforço e uma abnegação muitas vezes dolorosa. Todos os seres humanos nascem com a possibilidade de amar, assim como de ser livres, mas para isso precisam de uma metamorfose interior. Faz-se necessário tornar-se um discípulo, um aprendiz de Deus.

Deus é o mestre educador da liberdade e do amor, de modo que é necessário lembrar que o amor também tem um itinerário por estádios em que existencialmente o indivíduo poderá passar de um amor egoísta e solipsista para um amor fiel, seguro e repleto de compaixão. É no **amor** que há a unidade entre a liberdade e a necessidade, pois o ato de amar é o ato único necessário e livre ao mesmo tempo. Eis o paradoxo, visto que no amor há a radical abertura para o outro e, por extensão, para a verdadeira liberdade. É nesse ponto que o poeta encontra o sentido religioso, pois, após escapar do contraponto entre a angústia e o desespero, o amor constitui um fato-chave da visão de homem. O amor é o contraponto da angústia, que se transforma em liberdade. Da mesma forma, é possível afirmar que o amor é o ponto que se coloca entre o desespero e a esperança.

O amor representa um estado de consciência constituído de gratidão, doação e assimetria ética. É respeito e promoção do outro, pois tende a exteriorizar

aquilo que está manifesto na interioridade do sujeito amante. Por isso, o amor é o ponto de passagem da subjetividade para a alteridade. É nesse ponto que o outro se transforma em próximo e, assim, se desvela o conceito de próximo. Quando o mandamento almeja que se ame o inimigo como próximo, coloca-se justamente que o inimigo se iguale ao próximo, ocorrendo, assim, o equilíbrio proporcionado pelo amor. A assimetria ética que se guarda no amor é a de que esse ato não precise ser recíproco. Desse modo, o poeta religioso ama ao próximo mesmo sem ser amado, pois isso faz o reconhecimento do próximo como componente essencial da obra de sua edificação pessoal.

A questão filosófica que se coloca, então, é essa: de onde se origina o amor? Como a subjetividade, em Kierkegaard, é algo pluricentrado, o amor só pode ter raiz plural e polifônica. Por isso, a poética kierkegaardiana se mostra pseudonímica, visto que em cada indivíduo o sentimento se exterioriza de uma maneira diferente. Existem pessoas que amam com mais apego, outras com mais desapego. Para Kierkegaard (inspirado em fontes bíblicas), a raiz do amor provém do coração, que não é apenas um órgão da anatomia humana, mas um centro axial que fundamenta a vida da pessoa. Não é mais um coração romântico, mas uma fonte do dever ético.

Em *As obras de amor*, Kierkegaard afirma que um coração puro é um coração que “do princípio ao fim é um coração comprometido (*bundet*)”. Segundo Torralba,

O imperativo kierkegaardiano não emerge da razão pura prática, mas sim do coração puro e transparente. O dever de servir ao próximo, o dever de amá-lo e respeitá-lo, não têm suas gênesis na racionalidade, mas sim no coração e, apesar dele, não deve ser confundido com um sentimento, com o *feeling* dos emotivistas, pois se trata de um dever. (TORRALBA, 1998, p. 162).

O coração é de onde emana o amor comprometido, que tem como consideração infinita o dever como ato da consciência. No estádio estético, o poeta não amava, ele, como um Don Juan, estava pronto a aprender o amor através da sensualidade. Através da sua incessante busca egoísta, ele percebe que o amor não deve ser prescrito exteriormente, mas deve brotar na interioridade. Por isso, o amor é um exercício que nasce da liberdade. Se não há um dever como amar, então não há liberdade. O dever de amar é o que estabelece o direito de ser amado, nem todos amam, só aqueles que se permitem a manifestação livre do amor do outro, sem esperar de qualquer um nada mais do que a própria liberdade do outro, essa é a liberdade de si.

### 3.3 As relações entre *Ou-ou* e os *Estádios*

Enquanto no final de *Ou-ou* o estético foi dado como uma emersão do ético, naquele momento o Juiz já era dado como triunfante, terminando o livro com seu sermão e o *Ultimatum*. "O casamento é a ética prática mais importante, é o tema de *Ou-ou* II como também dos *Estádios* II" (CLAIR, 1976, p. 278). Em *Estádios no caminho da vida* (1845) há caracteristicamente duas situações diferentes a serem analisadas sobre essa vitória do Juiz e da situação que os vários pseudônimos colocam ao abordam o tema:

1. O Estético é caracterizado como algo do passado, ou seja, uma recordação. O Jovem, nos *Estádios*, é tido como um recordado deprimido, Constantin é aquele que tem uma compreensão endurecida. Eremita não consegue ser mais o Editor e o Modista sofre de um desespero demoníaco. Nesse sentido, é Johannes, o Sedutor, quem consegue mais uma vez se marcar como indivíduo singular, ainda que, perdido em seus devaneios, ele consiga fazer da reflexão



sobre mulher um momento de exaltação. Já para o Juiz, apesar de não ser um dos discursantes, ele apresenta um texto de objeções aos discursos dos convivas; para ele, o tempo está a favor pois, no casamento, a beleza feminina cresce com o amor.

2. Desse modo, o componente Ético é o mais polêmico, pois o Juiz não tem mais uma relação tão amigável com o Esteta, ele se utiliza de todo o seu *pathos* para triunfar de uma vez por todas sobre o Estético.

Segundo Adorno, nas obras estéticas

*O credo quia absurdum se traz em amo quia absurdum. Assim se exige que aquele que ama se mantenha contra toda a razão – mais exatamente: contra toda experiência psicológica, contra todo conhecimento do homem, reprovado aqui como conhecimento profano. (ADORNO, 2006, p. 198).*

Apresento a seguir um breve relato dos discursos estéticos de *In Vino veritas*, texto dos *Estádios* em que a verdade é servida ao vinho, como uma paródia moderna do *Banquete* de Platão. Depois farei uma confrontação entre a defesa estética do matrimônio de *On-on* e a defesa ética nos estádios.

*In vino veritas*: este texto começa como um questionamento sobre a recordação, e tem como prelúdio a relação entre memorizar, preservar a sensação, e recordar, a ação de interiorizar e restituir na alma algo que foi aprendido. Essa diferença se aplica aos estádios da vida na medida em que esteticamente ocorre uma recordação de um banquete entre os pseudônimos. A memória é transitória, e por perder-se facilmente poderia fazer também um indivíduo se perder. Por isso, enquanto os jovens memorizam, os anciãos se recordam, pois neles há uma capacidade de ser à distância, ou seja, de enxergar de longe um determinado acontecimento.

A confusão entre memória e recordação se dá por

conta da idealidade da última, aquilo que se recorda não se pode esquecer, pois é obtido por mediação, tal como a relação da comunicação entre cartas. Esse conhecimento comum e recordado é uma assistência mútua. Nesse sentido, começa o relato memorável do pseudônimo William Afham, narrador do banquete. Ele contará indiretamente a história que se passou entre os pseudônimos e, como sugere o próprio nome *Af ham*, em uma alegoria ou paródia a questão dialética idealista, *Af ham* é a passagem ao relato, a elevação ou suprassunção que representa aquele que vê passivamente sem se revelar.

Mas quem sou eu afinal? Que ninguém faça tal pergunta. Se a ninguém ocorreu perguntar antes, então estou a salva [...]. Sou o puro ser e consequentemente, por assim dizer, menos que nada. Sou o puro ser que por todo lado está presente, e contudo sem que se note, pois que a todo o momento me acontece de ser relevado. (KIERKEGAARD, 2002, p. 166-167).

William Afham é o sexto participante de um banquete que ouvirá e relatará cinco relatos sobre o amor erótico, ele não intervém em quase nada, mas representa a *Aufhebung*, a superação. Desse modo, Afham é um interessado na arte do amor. Os outros participantes são Johannes, Sedutor, Victor Eremita, Constantin Constantius, o Jovem e o Modista. É interessante que, nesse sentido, Kierkegaard ironicamente coloca a modernidade como moda e o amor moderno e romântico também. O modismo foi tido como uma posição social, um modo de se vestir e se perfumar. Seu encantamento é também uma magia quase tola, no modo de andar e ser.

Afham narra que foi um tanto difícil aquele banquete acontecer, devido aos afazeres de cada pseudônimo; Eremita já estava casado, o Modista não tinha tempo e o Jovem não era muito indicado como autoridade

no assunto, pois não tinha tanta experiência no amor. Foi Constantin Constantius então que conseguiu reunir e presidir tal banquete; sem ele tal encontro seria uma mera troca de opiniões e, por isso, ele mesmo ficou protestando que aquele banquete não devia se transformar num "fragmento de vida" tal qual narrado em *Ou-ou*. "Um banquete, em si e por si, é uma coisa difícil, porque ainda que seja preparado com o máximo gosto e com talento há ainda algo mais que falta - a saber, sorte." (KIERKEGAARD, 2002, p. 39).

Os convivas se reuniram ao cair da noite, Eremita chegou à cavalo, Johannes, o Sedutor, vem em tom evocativo e diz "*viva la libertà* [e o Jovem responde] - *et veritas*" (KIERKEGAARD, 2002, p. 48 – grifos meus) e Constantin complementa, que a liberdade e a verdade estão, antes de tudo, *In vino*. Dentro dessa ideia, do banquete e da embriaguez, para discursar o amor, Johannes reclamou, dizendo que quanto mais bebia mais sóbrio ficava e Eremita contestava dizendo que a embriaguez não combinava com a reflexão. A embriaguez não poderia ter mediação. À meia noite, após um brinde jorrando a *champagne*, Constantin chama ao Jovem para discursar.

Para o Jovem, o amor não é tão belo, por conta do sofrimento, o amor pode levar até à morte dos amantes. Por isso, o jovem é feliz, nunca amou e espera continuar assim. Porém, logo foi interrompido por Constantin, sob a alegação de que aquele que nunca viveu amor também dele nada pode falar. O jovem representa assim a racionalidade em relação ao amor, vê nesse sentimento uma grande contradição que chega a ser cômica. Um casal de amantes tende a querer ser um do outro, porém nisso o egoísmo impera. Tanto na busca do prazer e de usar o outro como objeto desse prazer, quanto no pensamento de que a felicidade de um é o próprio outro.

Ora, o amor sensual é cego, segundo o jovem, seria como entrar num quarto escuro para encontrar algo

importante e por isso também é trágico.

Mas o trágico que nisto existe tem seu fundamento profundo no mencionado cômico. Porventura qualquer outro indivíduo virar-me-ia tudo isso ao avesso, não encontrando simplesmente cômico algum naquilo que eu acho cômico, achando por certo cômico aquilo que para mim é trágico. (KIERKEGAARD, 2002, p. 70)

O simbólico do amor nada significa, pois ninguém pode dizer o que significam os gestos de amor: como pode um beijo selar o amor como um pacto pela eternidade? A sensualidade é supremamente anímica, inconstante. O amor de um casal de amantes hoje é tido como eterno, mas amanhã ambos passam na rua e podem fingir que nem mais se conhecem. “Pois que se a dita lei é lei da natureza então é decerto uma só para todos os amantes, e se é lei da liberdade então esses amantes que se riem deveriam ser capazes de explicar tudo, porém não conseguem.” (KIERKEGAARD, 2002, p. 73).

Aí está o aspecto ético do amor buscado na obra, um aspecto universalista para o entendimento do amor, mas até então o amor só pôde ser visto como anímico e natural. O amor é perpetuação da espécie na mera ilusão de que está encontrando sua alma gêmea.

Com a procriação, os amantes tomam novos nomes: o pai e a mãe. Aí nasce algo mais belo, o dever para com um ser e o dever de ser respeitado pelos filhos. Eís aí uma dívida eterna de laços. Nisso o discurso do jovem se encerra, tido como duvidoso, parecendo suscitar em Johannes, Sedutor, algumas objeções. Porém, advertido por Constantin que tal banquete não era para uma apreciação dialética, era um concurso oratório, Johannes então se calou e deixou para se manifestar por último.

Constantin Constantius passa a se pronunciar, refere-se ao Jovem como um aparentemente desorientado,

porém, como um copo de vinho, precisava ser esvaziado. Nesse sentido, o discurso dele agora se elevaria para a mulher como chiste, como desproporção. “O chiste não é uma categoria estética, mas sim uma categoria ética não inteiramente desabrochada” (KIERKEGAARD, 2002, p. 89).

A mulher não pode ser levada a sério, justamente pelo chiste, que aborta a categoria ética, sua instabilidade não a faz refletir suas próprias contradições. Sua fidelidade está na dúvida de ser verdadeiramente amada e por medo da morte declara seu amor por não saber o que depois.

“Se realmente houver seriedade bastante para nos atermos a este pensamento; [...] compete-nos ter esse grau de seriedade – precisamente por causa do chiste.” (KIERKEGAARD, 2002, p. 100). Aqui se pode entender que a compreensão dessa seriedade se dá pela brincadeira. Aqui também entra a capacidade de desapego suficiente para dizer aquilo que se pensa e morrer por isso; nisso, a mulher tem mais coragem do que o homem e por isso ela avança além do estético.

Para Victor Eremita, a mulher é capaz de despertar no homem a consciência da imortalidade, “o que seria o homem sem ela? Muitos homens se tornaram gênios por causa de uma rapariga, muitos homens se tornaram heróis por causa de uma rapariga, [...] muitos homens se tornaram santos por causa de uma rapariga” (KIERKEGAARD, 2002, p. 112). Nesse último caso, não foi por conta de uma moça que lhe coube ser um eremita, pois ele mesmo queria uma rapariga que não lhe queria.

Segundo Eremita, é uma relação negativa que faz com que a mulher engrandeça o homem, uma relação indireta faz com que a mulher seja fonte de inspiração. a posse tira toda a espontaneidade e torna-se hábito e ação irreflexiva. Eremita declara que a vantagem da mulher sobre o homem é ela ser possibilidade pura, nesse sentido, uma relação de negatividade entre os sexos pode refletir

que “a primeira idealidade ajudá-lo-á a alcançar uma idealidade potenciada, e ele vê-se ajudado em absoluto. A segunda idealidade, não haja dúvidas, paga-se com a dor mais funda, mas é também a maior benção.” (KIERKEGAARD, 2002, p. 120). Ou seja, a traição de uma mulher faz com que o homem se dê conta de que há um sentido maior na existência, como o sentimento religioso.

Que isso não pareça que Eremita estivesse fazendo uma alusão ao convento, tanto para homens, quanto para mulheres. Segundo ele, isso também não deixa de ser uma expressão imediata do espírito, contudo sua conclusão é que o homem e a mulher são iguais perante Deus. A reduplicação existencial em ambos, é quando o discurso condiz com a ação, uma possibilidade aberta para ambos. Já que, para as concepções daquela época, a mulher se confundiria com sua existência e não refletiria a sua essência, se ela pensasse sua essência então não seria possível a relação erótica entre ambos os sexos. Por isso, o casamento seria um equívoco, pois visaria a dependência entre os amantes.

Nisso, o Modista se levanta com uma garrafa de vinho, acusando seus companheiros de uma conspiração. Ficam aprisionados nesse ato de tentar transformar em teoria suas pequenas experiências. Na sua loja de modas, ele consegue perceber o que ele chama de lado fraco da mulher: o desejo. Assim como um banquete precisa de sorte, a sorte é também uma mulher. Inconstante, porém com um desejo constante, o de estar na moda. Talvez por isso, quando uma mulher jurasse, deveria jurar pela moda, isso daria peso à sua palavra. “Entendeis-me agora, entendeis por que motivos vos chamo conspiradores, ainda que somente o sejais à distância? [...] Tudo na vida é matéria de moda, o temor a Deus é matéria de moda, e também o amor o é” (KIERKEGAARD, 2002, p. 137). A mulher não pertence ao homem, mas sim à moda e estes

convivas conspiravam sobre essa característica possessiva.

Johannes, o Sedutor, então passa a se pronunciar, chamando aos seus companheiros de amantes infelizes, pois viam o amor como algo a ser comprado ou possuído e não entendiam que o imperativo categórico que eles deveriam se guiar era: desfrute! Nisso está a linguagem da natureza e do amor. Tentar mudar a mulher só tem como consequência as opiniões de que “o nosso jovem amigo ficará sempre do lado de fora. Victor é um fanático; Constantin pagou um preço exagerado pelo seu entendimento; o modista é louco.” (KIERKEGAARD, 2002, p. 141).

Johannes começa seu discurso reclamando a falta da presença feminina no banquete, invertendo a ideia de que a mulher é mais imperfeita para colocá-la como mais perfeita. A mulher teria sido inventada pelos deuses para aprisionar os homens. Os eróticos, no entanto, vendo a perfeição feminina alimentam-se dessa invenção sedutora e perfeita dos deuses. Eles, no entanto, para não deixar que todos os homens percebessem a perfeição de sua criação, colocaram na mulher o pudor, para que ela não se mostrasse inteiramente. “Ei-la, aqui está, bem perto, presente e contudo infinitamente longe.” (KIERKEGAARD, 2002, p. 151)

A mulher, em sua pluralidade, representa o universal inesgotável, ela não é igual ao homem e nenhuma mulher é igual à outra, é uma finitude enganosa, ela é uma infinitude de finitudes. Em uma mulher há muitas mulheres e isso só pode ser compreendido por um erótico. O que acontece, nesse sentido, é que para toda mulher há um sedutor que lhe corresponda. Quando há um casamento, os deuses vencem e resta a nostalgia dos tempos solitários da sedução. Dessa maneira, é em *In vino veritas* que o Sedutor demonstra a validade estética do casamento, demonstrando uma continuidade entre o seu discurso e o do Juiz que se segue. "Ao final de *In vino veritas*, Kierkegaard oferece uma

comparação da esfera estética que é mais precisa que todos os esforços conceituais de Wilhelm, porque recorre a uma imagem da região mesma das imagens. Trás o banquete." (ADORNO, 2006, p. 166). Se o próprio Kierkegaard havia dito anteriormente que tudo era imagem, sendo ele um próprio mito de si, a região de todas essas imagens é o banquete, o simpósio platônico do encontro dessas imagens que partem do mito à filosofia.

O banquete chega ao fim "por um ato de liberdade, a diferença entre aquilo que meramente acontece e aquilo que é consequência de uma decisão apaixonada" (KIERKEGAARD, 2002, p. 157), eles quebram seus copos e com isso saem dali com uma "nova elasticidade às suas almas" (KIERKEGAARD, 2002, p. 158). Antes que cada um partisse em suas carruagens, avistaram em um terreno próximo a um casal, era o Juiz Wilhelm e sua esposa. Já estava amanhecendo e o casal se preparava para o chá da manhã, enquanto o casal conversava sobre seu relacionamento, os pseudônimos retiravam-se, com exceção de Victor Eremita, que vendo algo que lhe chamou atenção, entrou pela janela da casa alheia e voltou com alguns manuscritos, que serão comentados adiante. Eles foram surrupiados por William Afham, que prossegue com sua descrição.

### 3.4 Sobre a validade estética do matrimônio

"O marido, por sua decisão consciente, quer manter o imediatismo temporário da inclinação amorosa, unidade viva da espontaneidade estética e escolha fundamentada" (CLAIR, 1976, p. 279). Ainda dentro de *Om-ou*, parte II, o Juiz já iniciava falando que "O matrimônio é a estética da vida" (KIERKEGAARD, 2007. p. 16). Portanto, uma das intenções do Juiz é salvar a reputação do casamento. Como a carta é direcionada em resposta ao Esteta, ele procura ser diplomático com a ironia e o sarcasmo estético. O juiz diz



que o Esteta é uma criança de consciência ingênua, uma alusão ao primeiro estágio erótico em que o amor ainda é algo accidental.

Uma das argumentações do juiz é que o Esteta quer ser o "destino" (Cf. KIERKEGAARD, 2007. p. 23), quer aprisionar a liberdade das jovens que seduz. Isso seria uma pretensão que nem Cristo teve, pois nem Ele quis mudar o seu destino.

Em algumas constatações importantes do Juiz, a sua época é descrita pela vontade de emancipação da mulher e isso é o grito da própria debilidade do amor romântico. O amor, no sentido romântico, consiste em ser amado quando já não se ama. Desse modo, o amor belo e simples, acolhido por uma época reflexiva estava transformado romanticamente em imediato e irreflexivo.

O amor reflexivo está sempre se consumindo, ele é concêntrico com o religioso, de modo a caber em si o erotismo do primeiro amor. Isso é uma tendência do cristianismo na sua visão do matrimônio em contrapartida à sua própria discussão do celibato. Essa determinação do amor se dá devido à eternidade.

O problema é que a paixão e o casamento foram separados pelo romantismo. Esse é o problema daqueles que não sabem verdadeiramente o que é o amor, o que se dá porque "a paixão amorosa não tem realidade alguma, [...]. A relação carece de realidade efetiva, seus movimentos são inconscientes, mas fica sempre nos 'mudos gestos amorosos'." (KIERKEGAARD, 2007, p. 40).

Essa paixão pressupõe o matrimônio, contém também os princípios éticos e religiosos. "A essência de todo amor é a unidade da liberdade e necessidade, [...]. Só em virtude dessa necessidade o indivíduo se sente livre, sente nela toda a sua energia individual, sente que só em virtude dela é dono de todo o seu ser." (KIERKEGAARD, 2007, p. 47). Estar verdadeiramente apaixonado é uma transfiguração, porém, por si só, o casamento não alcança

toda a determinação da liberdade. Voltando-se ao primeiro amor, este poder irresistível que atrai um indivíduo até o outro ainda carece de reflexão. Por isso, ele é fiel, em uma busca por uma confirmação na natureza, na lua e nas estrelas. São juramentos que podem não querer dizer nada, mas que tem o valor do instante. O primeiro amor não precisa se transfigurar para uma esfera mais alta, pois ele é imediato. Ele não chega a ser espiritual, mas sim anímico, mas "deixamos a Don Juan [...], o cavaleiro, o céu noturno e as estrelas, quase até ali chegam a sua visão. O céu do matrimônio é ainda mais alto" (KIERKEGAARD, 2007, p. 60); esse céu mais alto é o do espírito.

O amor espiritual não tem predileção, ele remove toda a relatividade. o casamento, nesse caso, é espiritual e terreno. Ao mesmo tempo em que ele ou ela ama só a um(a), ele faz desse ser a multiplicação da família.

Por isso as pessoas se casam e têm filhos, para que elas deixem suas contribuições para a propagação da espécie humana. Tempos atrás, a igreja premiava aqueles que não tinham filhos, porém, não sabiam o quanto se aprende com os filhos. "Em todo filho há algo original em que, de um modo ou outro, estão todas as máximas e princípios abstratos." (KIERKEGAARD, 2007, p. 74). Nesse sentido, para os pais, sua vida volta a ser vivida por meio dos filhos. Esse é um dos argumentos também dos casados, dizerem que ao menos em suas velhices terão quem os cuide, ao contrário dos casais sem filhos. Contudo, dizer que as máximas e os princípios abstratos se reproduzem nos filhos, é também entender que o processo do espelhamento entre pais e filhos ultrapassa a própria imagem de ambos, é uma fonte de aprofundamentos que poder ser analisados e trabalhos em qualidades e defeitos.

Assim empregou Kierkegaard a metáfora dos espelhos nos *Estádios*:

Era uma vez um pai e um filho. Um filho é como

um espelho em que o pai se vê a si mesmo; e o pai também é para um filho um espelho em que ele se vê a si mesmo como será um dia. Mas, poucas vezes se olhavam um ao outro com esse pensamento; o habitual era que se escutassem um ao outro em conversações animadas e joviais. Se bem que muitas vezes o pai ficava silencioso perante o filho, o observava com ar preocupado e dizia “pobre filho, você vive uma silenciosa deseseparação” (KIERKEGAARD, 1988, p. 199).

É na imagem do espelho que está a memória, porém é na relação entre pai e filho que está a recordação estética.

"As conseqüências se tornam drásticas nos *Estádios*, sendo rechaçadas como próprias da 'atitude estética', mas sem que Kierkegaard as discutisse em seu direito intra-estético." (ADORNO, 2006, p. 27). Por isso, Kierkegaard manteve a tese de Wilhelm que coloca a expressão do amor como a beleza que tem o seu fim em si. A parte II dos *Estádios* começa questionando que aquele indivíduo que não teve a oportunidade de viajar pelo mundo, conhecer novas línguas e novos sistemas, ao casar ele pode conhecer outro ser humano, e isso pode ser a descoberta mais importante que um indivíduo pode ter. Viver uma parceria significa ora prazer da companhia, ora o desprazer de uma revelação, pois na relação conjugal o indivíduo acaba enxergando coisas sobre si que não via quando solteiro.

Nisso, há uma comparação explícita entre o Juiz e o homem casado: enquanto o juiz lê e relê o sumário criminal, Deus dará ao casado o sentido da existência que receberá uma cópia dessa história que poderá ler e reler da sua vida, "diretamente proporcional ao deleite da paixão, com o qual ele lê de novo e de novo." (KIERKEGAARD, 1988, p. 95).

Nesse momento, o juiz passa a explicar mais diretamente o que é o amor erótico [*Elskov*], também

associado ao deus O amor erótico é essencialmente pagão, ele não reivindica nenhuma fé e não pode ser objeto de fé, contudo, na bíblia uma das primeiras afirmações é “crescei-vos e multiplicai-vos”. No cristianismo há um deus que representa o casamento e não um deus específico para o amor erótico, por isso o casamento é mais elevado, pois há nele o dever que é o princípio ético. O dever para um ser é um aspecto espiritual, um *telos* que vai do em si para outro. "O mais altos *telos* sempre inclui as qualificações específicas"(KIERKEGAARD, 1988, p. 101), as características específicas de cada um, em múltiplas acepções. É o que há de mais imanente, num *telos* além da natureza, mas para a edificação da individualidade de duas pessoas que vivam unidas pelo amor. Por isso, o casamento só pode ser um ato da liberdade, um pertencimento baseado na resolução ou resultado da imediação do amor.

A transitividade do amor é a necessidade de um complemento, sendo o resultado da paixão, a verdadeira sedução está no segundo momento dos apaixonados, está no relacionamento. O entusiasmo poético pela sedução faz parte do início de um casamento, pois tudo ainda está na idealidade. O melhor lado do casamento é ser uma resolução positiva que está sempre reatualizando as tarefas da existência.

Para o Juiz, resolver não casar é uma idealidade, mas só depois dessa negatividade se vê a necessidade positiva de aceitar uma relação. As resoluções positivas deixam o indivíduo em repouso e as negativas em suspenso. O repouso consolida-se em si e a suspensão na dúvida. A positividade está para o universal, assim como a negatividade para o particular, na medida em que a ambiguidade dessas proporções entra em um conflito que precisa de resolução, o único risco real que a positividade tem, é a de não ser verdadeira em si, enquanto que na negatividade, ou seja, na escolha estética da sedução infinita, o sedutor é perigoso não só para si, mas também

com os outros ou as outras. Daí que não há verdade em si para a escolha ética do casamento. O que há de mais forte na resolução é a eternidade do amor, por isso "resolver pela ética é a liberdade, a solução negativa também tem isso, mas a liberdade, em branco e preto, é [...] difícil de expressar, e, geralmente, tem algo difícil em sua natureza" (KIERKEGAARD, 1988, p. 111).

Nessa dificuldade de expressão da resolução do amor, a resolução positiva, é algo como uma simpatia de uma paixão própria. A simpatia está em compreender que tudo é seu dever e o próprio *pathos* é saber valorizar em si o amor próprio por meio do cuidado. Ao mesmo tempo em que ser subjetivo com os outros é ser objetivo consigo, a busca continua da simpatia por si e pelo outro e por ser uma pessoa mais concreta, equilibrando a relação entre a liberdade e a subjetividade.

O casamento é uma ventura, um plano apaixonado por uma decisão. A vida sem simpatia é infeliz, mas isso se dá aos jovens porque, ao escolher, entendem que querem ser amados. Porém, ser amado é ser escolhido.

A luta entre a paixão e a reflexão permeia todo o relacionamento, mas é aqui que está a virada, o amor próprio. É aí que o amor vira humor: "Precisamente porque o meu amor [*kjaerlighed*] é tudo para mim, todas as saídas críticas, na minha opinião, são pura bobagens." (KIERKEGAARD, 1988, p. 126). É preciso pensar assim de uma forma bem humorada: se o casamento é ingênuo, então que seja humorado. Por isso, o *kjaerlighed* consiste numa forma de amor plural entre homem, mulher, amigos, deus.

"Eu suponho que é um marido pobre aquele que não se torna um humorista por meio de seu casamento, no mesmo sentido é um amante pobre aquele que não se tornar um poeta" (KIERKEGAARD, 1988, p. 128). O próprio Juiz diz que traz consigo uma poética com humor, de maneira que o sentido absoluto é má articulação poética

de uma visão bem humorada. É o senso de segurança que sustenta o humor, essa é a bem-aventurança da família.

A beleza da juventude se reconcilia com a beleza do casamento, é uma doce harmonia em que a vida encontra a solução. O que não significa o fim da vida, o casamento é somente algo elementar para não perder o foco com as distrações do dia a dia. A mulher, nessa instituição, é completamente livre e está disposta a viver e morrer por essa família.

O Juiz considera o ciúme como uma paixão obscura, assim como a raiva eles levam a indignações e ressentimentos terríveis. Levam a uma condição psíquica que mata o amor. Essas condições não se aplicam a plenitude da mãe. Segundo o Juiz: "A vida da mulher como uma mãe é uma atualidade tão infinitamente rica em variedade que o seu amor tem o suficiente para fazer dia após dia a descoberta de algo novo." (KIERKEGAARD, 1988, p. 136)

O amor da mãe é a mais alta expressão do amor familiar, pela sua auto renúncia e sacrifício, esse amor é sempre vitorioso, não se trata de um amor que possa ser rompido ou quebrado, o amor da mãe é ato puro. Não quer dizer que toda mãe sacrifique sua vida pelo filho, isso seria uma exaltação, mas sim que há ali naturalmente uma solicitude do amor. O amor da mãe é a própria oferta da vida ao filho.

O Juiz cita então que, em uma ocasião religiosa, ele conseguiu ver uma mãe deixar de prestar um pouco de atenção a sua criança, pois sua devoção a Deus a deixou absorvida de tal modo que, naquele momento, ela conseguiu dividir o seu amor. Somente um homem com filhos é capaz de sentir essa performance do amor materno. Pois ele terá feito parte de uma simpatia genuína e infinita, no reconhecimento da mãe de seus filhos como fruto de uma continuidade dele também ter sido fruto de uma mãe.

"Como uma noiva, a mulher é mais bonita do que

---

como uma donzela, como uma mãe ela é mais bonita do que como uma noiva, como uma esposa e mãe ela é uma boa palavra para sua estação." (KIERKEGAARD, 1988, p. 140). Essas qualidades unidas são muito belas, porém desunidas são também poéticas, ou seja, uma mulher melancólica e triste, uma viúva, tem também uma beleza da contradição da memória, da recordação. Ainda assim, qualquer mulher tida como estranha, com a força da maternidade acaba se tornando pacífica e segura. Se a mulher for vista como sexo frágil, isso só seria esteticamente.

O amor é um presente de Deus, até mesmo quem não conheça plenamente o amor, até mesmo um solteiro que quer ser ético, a dádiva amora é justamente reconhecer que a alteridade radical do feminino não pode ser nunca maltrata. Por isso, mesmo para um solteiro, e sua ironia deve ser estar refinada que a galanteria, senão acabara numa resolução demoníaca e não compreenderá que os encontros e desencontros do amor são a mais pura ironia da vida. Examinando a obra autobiográfica de Goethe, *Aus Meinen Leben (Sobre minha vida)*, o Juiz percebe que existe uma diferença entre o sedutor e o cavaleiro: a direção do espírito. Entendendo eticamente, "o cavalheirismo é inferior a um sedutor, fato que carece de resolução, mas uma resolução demoníaca, é claro, também ética - isto é, eticamente ruim." (KIERKEGAARD, 1988, p. 149). Há nessa comparação o fato de que a impiedade do cavaleiro contra o amor erótico é também uma fraude ética. sabe-se que o desejo é necessário ao ético - daí que o Juiz assuma que uma existência poética, como a de Goethe, se torna digna na medida em que o cavaleiro passe a se tornar um cavalheiro. No caso de Goethe, para o Juiz, ele não se torna um sedutor, nem um homem casado, mas sim um *connoisseur* da arte da paixão.

Ao Juiz, por ser muito intelectual, preferiu se posicionar em um mais alto *pathos*. Por isso, ele fez um salto

para fora de si; lutando pela recordação, ele sempre se lembra de sua mãe. Ele traz a memória de seus pais como a influência religiosa, guardada como algo necessário para seus julgamentos e que foi aceito pela inocência de quando era criança. Goethe porém, pareceu saber esquecer esse caminho, sendo apenas iluminado pelo erótico.

Os especialistas vão dizer, talvez, também concordes comigo, que as mulheres de Goethe são os seus personagens mais desenhados. [...] Elas são adoráveis, muito mesmo, super retratadas, e ainda assim não é suficiente para não serem desonradas (KIERKEGAARD, 1988, p. 154).

Para o Juiz, o poeta é um mestre da teoria da distância, ele acredita que o poeta é um herói, mas na verdade é um burguês filisteu, sendo preciso perceber a diferença entre um herói e um pobre juiz. Poetizar os relacionamentos a distância é falsificar o ético. O Juiz diz que é como se houvesse um Goethe alegre e outro sábio e que a natureza humana segue também essa lógica. Nesse sentido, enquanto há uma mitigação, um amansamento estético da alegria, há um agravamento ético proporcionalmente a isso. Isso gera uma tendência do estético em ser sempre ambíguo, ao passo que o ético tem que ser incorruptível.

O Juiz contrapõe então a poética romântica ao salmo em que "Salomão diz belamente que aquele que encontra uma esposa acha uma coisa boa e obtém um bom presente de Deus." (KIERKEGAARD, 1988, p. 156). Se esse que se torna apaixonado se casar, ele estará dando um bom fim ao que iniciou. Portanto, se o jovem soubesse o quanto é bom o casamento, passaria a se casar mais cedo.

É claro que o casamento não é recomendado se não há amor. Nesse sentido, o Juiz diz que aí está a chave para a superação do problema do arrependimento anunciado por



---

Sócrates<sup>26</sup>, em que o que quer que o indivíduo faça, se arrependeria. Diz o Juiz:

Na medida em que você tem interesse, você pode fazer o que quiser - [...] agora, no momento do arrependimento, você deve ser uma individualidade mais forte e melhor do que no momento da ação impensada, às vezes, isso faz com que arrepende-se possa demonstrar o máximo de tudo o que rejeitas, que é ser uma pessoa pedante. (KIERKEGAARD, 1988, p. 157).

Logo, o arrependido deve saber silenciar, ainda referindo-se à Sócrates e bem como ao banquete em *In Vino Veritas*; O Juiz, diz que alguém que silencia nas verdadeiras expressões do amor, tem mais fé do que uma série de pessoa reunidas em um banquete de homens e deuses.

Alguém que no início não tinha mais nada a dizer e, mais tarde, assim como taciturnamente manteve sua alma tácita em verdadeiras expressões de amor, é mais fiel a ela do que alguém que poderia convidar as raças dos homens e dos deuses para um banquete de descrições do ser belamente amado e

---

<sup>26</sup> Esse paradoxo foi relatado por Diógenes de Laércio, sobre alguém que havia perguntado à Sócrates se devia se casar. A resposta do filósofo, nos dizeres de Kierkegaard foi: "Casar, e você vai se arrepender; não se casar, você também vai se arrepender; casar ou não casar, você vai se arrepender de qualquer maneira. Rir da tolice do mundo, você vai se arrepender; chorar por ela, você vai se arrepender também; rir da tolice do mundo ou chorar sobre ela, você vai se arrepender de ambos. Acreditar numa mulher, você vai se arrepender; não acreditar nela, você também vai se arrepender [...] Esperar, você vai se arrepender; não esperar, e você vai se arrepender também; esperar ou não esperar, você vai se arrepender de qualquer forma; se você se comprometer ou não, você vai se arrepender de ambos. Isto, senhores, é a essência de toda a filosofia " (KIERKEGAARD, 1987, p. 38).

---

fazê-lo de modo consumado que todos eles iriam embora invejosos. (KIERKEGAARD, 1988, p. 159).

O casamento é uma grande concretude para a atualização do indivíduo como pertencente a uma comunidade, e essa concretude é a tarefa da reflexão que só pode ter como consequência a resolução. A resolução é uma visão religiosa da vida construída sobre pressuposições éticas, é a segurança contra qualquer dano interno ou externo. Ela é o triunfo, a purificação antes do casamento. Essa é uma atitude necessária ao homem, ao passo que a mulher, por sua natureza essencialmente estética, acaba transferida da imediação erótica para a religiosa, consumada pelo casamento.

O que há de mais essencial é perceber que "por esse amor [*Kærlighed*] se está disposto a recusar, renunciar, sacrificar tudo (existem as nuances), em que a partir deste amor não se deixará perturbar, desviar, capturar por qualquer coisa." (KIERKEGAARD, 1988, p. 173). Esse amor é a relação com Deus, o amor supremo, mas ao mesmo tempo, é na concretude de um belo casamento em que haverá uma das maiores possibilidades de ação espiritual que concretize *as obras do amor*. É por esse caminho da vida que há a libertação do espírito. O juiz admite que o amor Erótico tem mais força, ao passo que o amor espiritual tem mais luz. Eis que o erro de Fausto foi justamente querer se tornar espírito sucumbindo às revoltas da sensualidade, ou seja, caiu na força obscura. A sua recordação ansiosa foi consumada na paixão da simpatia. "O equívoco da simpatia é o equívoco do mítico. Ela é expressa pela esfera 'ética' de Kierkegaard pela paixão que ainda conserva seu caráter de impulso como paixão do intelecto." (ADORNO, 2006, p. 153).

Deste modo, consideramos uma boa síntese do argumento as seguintes palavras de Adorno sobre o desejo:

---

O primeiro estágio deseja a unidade idealmente, o segundo estágio deseja o individual pela determinação do múltiplo e o terceiro estágio, a união de ambos. O ritmo hegeliano exigia, como passo seguinte, a transformação da quantidade em qualidade: das determinações da imediatez em determinações da reflexão. [...] Sim, com a “mediação” pela reflexão, a “liberdade” ética se opõe finalmente, como novo grau do espírito, a imediatez estética, sua exposição guarda até as palavras da memória a Hegel, cuja “especulação” devia ser superada pela “decisão.” (ADORNO. 2006, p. 114)

Haveria uma transição que leva o sujeito a escolher pela ética do matrimônio? A vida no casamento tende a tornar-se uma tarefa ética que une eternidade, vida e infinito no amor e aspiração da sua escolha pela temporalidade.

# Considerações finais

A expressão [...] [conhece-te a ti mesmo] foi repetida com frequência, e se viu como a finalidade de todo esforço do homem. E é muito exata, mas também não pode ser nem o fim nem o começo. O indivíduo ético se conhece a si mesmo, mas este conhecimento não é mera contemplação [...] e por isso tomei cuidado em utilizar a expressão “escolhe a ti mesmo”. (KIERKEGAARD, 2007, p. 232)

**Escolher** é se tornar espírito por meio da liberdade entre a grande contradição do mundo. Aí está a objetividade da investigação do ser e da essência da liberdade, substituída pela possibilidade e pela necessidade, onde o desenvolvimento espiritual é dominado pelos fatores da liberdade ética. A relação entre ética e liberdade se dá, então, na possibilidade de decisão, só que essa decisão deve ter normas éticas e essa é a relação entre idealidade e realidade.

A ideia de Liberdade em Kierkegaard não se diz de forma direta. Ele a trabalha através da sinuosidade da comunicação indireta. No processo contínuo de “tornar-se si mesmo” está implicada a liberdade enquanto categoria existencial. Em Kierkegaard, não se trata de pensar a liberdade teoricamente, mas sim de vivê-la no chão da existência. As reflexões de Kierkegaard situam-se no solo da vida prática. A existência dupla, em que ele faz aquilo que a externalidade das leis morais coagem, e ao mesmo tempo tendo uma vida interior livre, desde que existencialmente examinada, para as suas escolhas de si.

No aspecto da interioridade, a liberdade existe em uma estrutura tripartida: “as três formas do movimento do infinito – ironia, resignação e repetição”

(MALANTSCHUCK, 1987, p. 36). Num sentido figurativo, a ironia se mostrou na relação entre destino e liberdade com o Judeu Errante; na resignação como crítica a figuração estética fáustica; e na repetição o próprio movimento sensual da sedução do Don Juan.

Para Malantschuck, o jogo da liberdade atenta para a clarificação religiosa das dificuldades do poeta: “A tarefa do poeta, então, se torna a tarefa de portar a idealidade” (MALANTSCHUCK, 1987, p. 53). O poeta é infeliz por ser uma exceção e, por isso, precisa da clarificação da religião e da ética. A existência finita é encontrada no aspecto da interioridade resignada. Nela, há a possibilidade de uma verdadeira reconciliação por meio do arrependimento.

Dentro de uma perspectiva histórica, foi interessante escrever um capítulo sobre a liberdade estética, no sentido de falar da *poiesis* como construção de si até a crítica da poética romântica em que o filósofo Kierkegaard encontra na *Lucinde* uma verdadeira crítica ao "Evangelho da carne". “Isto é precisamente o que aconteceu na *Lucinde* de Schlegel, onde todas as categorias morais foram suspensas. Por essa razão Kierkegaard direcionou um ataque afiado a Schlegel” (MALANTSCHUCK, 1987, p. 26).

Percebemos uma continuidade entre a maneira como Schlegel é criticado na reflexão erótica, e de como Kierkegaard retoma isso nas ideias de desejo e sedução por meio do Sedutor e Don Juan e, ainda mais, na possibilidade de uma dialética masculino/feminina com a visão feminina sobre a decepção. Em *Silbuetas*, vimos também a reduplicação entre gesto e poética abordada por Lukács em *A alma e as formas* (em seus estudos há o apontamento de que as *Silbuetas* indicam as possibilidades de visão da própria Regine Olsen, após o rompimento do noivado com Kierkegaard).

Foi necessário comentar um pouco sobre a

poética como pseudonímia e a figuração pela riqueza que ela tem no campo estético. Quando não há dialética como tarefa existencial, as figuras são demoníacas porque se separam do todo ético e, por conta disso, não podem saltar. Logo, por mais que Don Juan contenha algo de Fausto e de Ahasverus, ainda assim a verdadeira dialética de contraposição e contradição está nas teses entre o Esteta e o Juiz. Nessa pseudonímia Kierkegaard demonstra a fuga do dogmatismo.

Johannes, o Sedutor, demonstrou que, ao perverter a ideia de ser-em-si e ser-para-outro na sua lógica sedutora, fez um movimento em que a mulher foi essencializada como um ser-para-outro. O homem era tido como um fim-em-si, visto que o homem deveria estar em contato com os outros, ao passo que o desenvolvimento da mulher se dava no isolamento. A mulher foi concebida com a beleza e o homem com o intelecto. Por isso ele é livre, na medida em que consegue transformar o seu desejo de ser desejado em desejo simplesmente de amar. A mulher devotada já se transforma em um ser invisível para a sociedade, mas não para os olhos do marido. Embora o pseudônimo tenha pensado que, para toda mulher haja um sedutor, o próprio Sedutor não quer seduzir para libertar as mulheres, ele quer seduzir mulheres livres, mostrando como essa *persona* aponta para a *falta*, e ele tenta encontrar no outro o que não encontra em si. Por isso, o desejo em Don Juan não é o outro, mas a imagem encontrada no olhar do outro. Desse todo modo, essa fica sendo uma crítica aos sedutores e às sedutoras.

O que Kierkegaard viu foi que o fato da mulher conceber um ser lhe confere ao mesmo tempo mais visceralidade e mais consciência. O nascimento significa uma síntese diferente do homem, pois a sua estrutura corporal se opõe à sua consciência, inclinando-se a abandonar a liberdade na sua ansiedade e, por isso, ela se inclina a “viver para outros”. Isso se dá verdadeiramente

pela relação materna, o que também não impede que a relação paterna tenha, também, essa devoção. Na verdade, a estrutura nupcial de um casal é que permite que ocorra essa liberdade de dedicar o seu amor incondicionalmente a um outro ser, como um filho.

Fica claro, então, que a posição kierkegaardiana, na segunda parte da obra *Ou-ou*, é essencialmente uma apologia ao casamento como uma passagem do estético ao ético. Sem o ponto de vista do seduzido como uma alteridade necessária, o sedutor fica sempre numa ironia interessada, porém, desesperada. As imagens estereotipadas de uma Cordélia vitimizada, revistas como epílogos de sombras de uma interpretação masculina, foram analisadas em *Silhuetas*. Procurando levar em conta as mulheres, os dramas analisados por Kierkegaard foram (1) Marie Beaumarchais e Clavigo, de Goethe, (2) Donna Elvira, de Don Giovanni e (3) Margarete, de Fausto. O pseudônimo “A” reverberou imagens femininas de experiências masculinas.

“Conhecer a experiência das mulheres geralmente apenas como ‘sombras’ formadas tanto por luz (caminhos do conhecimento) e telas (mentes particulares) que podem ser estranhas para vida que são figuradas” (LEON & WALSH, 1997, p. 33). Se o aspecto exterior desses dramas foi simplesmente o de mulheres traídas por seus amores, então, como é que “A” iria buscar um elemento conciliador? Tanto Cordélia como as figuras dos dramas trabalhados foram mulheres vítimas que distinguiram pelo menos seis aspectos de suas personalidades:

- 1) Totalmente vulnerável;
- 2) Totalmente dependente;
- 3) Totalmente identificada com o amor pelo homem;
- 4) Apenas reativa, não direcionando suas ações;
- 5) Ambivalente;
- 6) Auto-reproবাদora.

Ora, a mulher representa a vida no instante, mas a mulher aqui é essencialmente ideal, não existe tal mulher na realidade. Ao mesmo tempo, o Esteta “A” também disse ser possível uma unidade entre desejante e desejado em uma conciliação na própria estética, quando nas Óperas a música masculina era cantada por uma mulher ou no teatro os papéis femininos eram interpretados por um homem. Nessas manifestações, o homem e a mulher eram capazes de se colocarem no lugar dos outros gêneros, o que constitui uma prova de que homens e mulheres são iguais perante Deus.

Para o Juiz William, “B”, a mulher é simultânea e paradoxalmente mais perfeita e mais imperfeita que o homem, adequando-se à categoria de diferente. Na diferença ética, a mulher deve ser certamente casada. Nesse caso, ela esconde sua força para praticar a virtude da escolha. Esse é o preço da sua feminilidade com a sua identidade, em que ela dedica toda sua paixão a um homem.

Ainda assim, a compreensão do amor é ética, visto que o Juiz Willhem, em *Ou-ou*, encerra a reflexão sobre o casamento mostrando que existe a exceção religiosa, pois mesmo o amor verdadeiro pode ser quebrado. A contradição do amor erótico e religioso está na possibilidade de amar os outros ou de amar o Totalmente Outro. Há um impedimento ou trauma de amar os outros quando existe uma quebra para com o amor primeiro, que nasce no seio da família.

Uma importante constatação, nesse sentido, é que existem duas formas particulares possíveis de uma visão do feminino em Kierkegaard: a “intimidade feminina” ou intimidade momentânea de uma “paixão de mulher”, que corresponde a “natureza feminina” que é ordinariamente compreendida como intimidade, a “intimidade mais íntima”. Essa intimidade mais profunda transcende o



gênero, é o amor de uma individualidade como conexão religiosa que faz a pessoa renascer ou se transformar. É quando o indivíduo abandona a racionalidade através do amor, fazendo do eu um outro, amando ao próximo como a si mesmo por meio do dever divino.

O movimento kierkegaardiano que gira em torno da subjetividade e alteridade pressupõe uma perda do Eu para que ele possa se reencontrar e tornar-se um si mesmo. Nesse sentido, o caminho adotado na presente dissertação foi o de compreender como é empreendida uma estratégia de passagem entre o estágio estético e ético. Para isso, Kierkegaard fundamentou-se no âmbito do desejo estético como sedução, figurado em Johannes Sedutor, o Esteta por excelência, que, sempre em busca do novo, vive à procura de seduzir as jovens e prepará-las para o amor. Entretanto, tal qual um poeta, o Esteta não conhece a si mesmo, porque se perde no outro mesmo sabendo que isso, como demonstra o Juiz Wilhelm, vai gerar o arrependimento. O Esteta se lança no hábito da sedução e de alguma forma ele pode assim compreender os sub-estádios estéticos ou eróticos musicais.

A sensualidade, nesse sentido, se dividiu em três etapas (a primeira representada pelo Pajem de Fígaro, a segunda por Papageno da Flauta Mágica e a terceira por Don Juan, a síntese da sedução) e, assim, "a ideia de Don Juan é o oposto e a exclusão da ideia cristã do espírito, do Si-mesmo consciente e transparente, interiorizado, estruturado e responsável" (VALLS, 1988, p. 119).

Assim como Don Juan, o indivíduo, inicialmente, tende a se perder no outro, depois se perderá de si mesmo até reencontrar o seu eu e tornar-se um si mesmo que apreenda autenticamente a amar a o próximo como a si. Por conta disso, ele precisa passar nesse movimento entre a subjetividade e alteridade para aprender a transformar o outro em próximo, só que isso só se dará no estágio religioso compreendido como uma obra de amor.

O *pathos* como busca do amor é a busca pela felicidade eterna. Por conseguinte, o amor é um *pathos* imediato e reflexivo, ele é também paradoxalmente dialético e mediado, quando ele faz então esse duplo movimento, o exercício reflexivo dessa simultaneidade torna ele um *pathos* autêntico. Possivelmente, o erro de um amante, tal qual um Don Juan, é ter amado muitas e não ter amado suficientemente a si mesmo a ponto de fazer das suas escolhas uma decisão de amar alguém como tarefa de encontrar a si mesmo. Nesse sentido, uma coisa é entender que o *tornar-se* si mesmo é uma tarefa simplesmente subjetiva, outra coisa é entender o movimento de se deixar criar por Deus e pelos próximos, na medida em que se sabe que não é possível criar a si mesmo *ex nihilo*. Isso porque até aquele que cria a si mesmo, como o poeta e o irônico, reconhece que lhe foi posta uma tarefa na qual *tornar-se um si mesmo* significa ser capaz de fazer o movimento de se perder e de se encontrar.

Em *Ou-ou*, com o desejo, as categorias estéticas são enumeradas como imediato da consciência de si, figurado em Don Juan, que representa o sub-estágio erótico-musical. Nele, o indivíduo só ouvia a voz elementar da paixão, o jogo dos desejos e a algazarra selvagem da embriaguez. Quando a personagem se deu conta de que os seus desejos e gozo são desenfreados, ele passou a sentir tédio, justamente por admitir que não conhecia a si mesmo suficientemente. Por isso, ele passou pelo ceticismo, figurado no Fausto, uma forma caracterizada como o desespero na liberdade. O Fausto é a figura central que entrelaça as três figuras estéticas. A dúvida fáustica é ainda entrelaçada com a angústia desesperada do Judeu Errante, personagem que se consome na busca que antecede o salto para a fé, apontando o caminho para a fé sem conseguir se tornar um aprendiz de Cristo.

O comportamento do Esteta é tal como a natureza da sua escolha, que pode impedir-lhe de conhecer

a plena possibilidade da sua decisão. Por causa disso, o indivíduo passa a se arrepender de ter escolhido ser um esteta, na medida em que a adoção de uma identidade compreende uma perda em relação a todas as outras possibilidades de ser. A escolha como decisão, implica numa determinação de assumir uma identidade, isto é, como uma adesão ou suprassunção dialética da sua liberdade (o movimento da simultaneidade após o negar, conservar e elevar desvelados pelo amor). Isso gera um estado tético de querer regressar para o horizonte da possibilidade. Entretanto, como a dialética da vida pressupõe uma antítese, Kierkegaard diz que, nessa possibilidade, há a geração de um desespero do possível como falta de necessidade. Como já foi dito anteriormente, a liberdade é uma dialética entre a necessidade e a possibilidade.

O poeta Kierkegaard transfigurou, por trás do amor erótico como qualificação da subjetividade, a concepção sobre a maior das paixões da subjetividade, a saber, a Fé. Assim, foi possível ver que a diferença entre o irônico pagão e o cristão humorado, em termos poéticos, é que o pagão irá poetizar o seu nada e tentar se criar a partir dele, ao passo que o cristão se vê criado e modelado por Deus. As posições colocadas em relação à poética do romântico e do cristão são diferenciadas na relação entre o gozo romântico e o martírio cristão.

Nesse contexto, enquanto o irônico for orgulhoso e solitário não encontrará, uma comunidade e seu único refúgio é o gozo desenfreado e muitas vezes solitário e entediante. Em outras palavras, o irônico

[...] possui um lote considerável de máscaras e fantasias à sua livre escolha. [...] Eis aí o que o irônico tem em mente quando diz que se deve viver poeticamente, e é isso que ele consegue ao poetizar a si mesmo. (KIERKEGAARD, 2005, p. 244).

O poeta irônico vive só no seu mundo, visto que a sua criatividade imaginativa é formidável, embora apenas com validade poética. Sobremaneira, no grande drama da vida, o irônico é:

Ele mesmo espectador, ainda quando ele próprio é ator. Infinitiza por isso o seu eu, volatiliza-o metafísica e esteticamente, e embora de vez em quando se recolha tão egoística e estreitamente quanto possível, em outras horas tremula tão solto e distendido, que o mundo inteiro poderia caber nele. Ele se entusiasma diante de uma virtude que se sacrifica, assim como um espectador se entusiasma no teatro; ele é um crítico rigoroso que sabe muito bem quando esta virtude se torna insípida e falsa. (KIERKEGAARD, 2005, p. 245).

O irônico quer ocupar todos os passos e espaços, mas isso só seria possível no seu mundo poético, lugar em que ele mesmo é o espectador e ator. Mesmo que ele vivesse, segundo Kierkegaard, em um mundo desse jeito, o sentido de sua vida não deixaria de perder a continuidade. A descontinuidade da vida do irônico é semelhante à vida do poeta que vive continuamente à procura do novo. Apesar de suas diferenças, o poeta e o irônico tornam-se iguais. Para o poeta e o irônico, a vida é disposição afetiva de ânimo, ao passo que um homem de fé, que vivencia seus afetos com Deus sem, contudo, deixar de ser ele mesmo quando a sua disposição de ânimo passa. O poeta irônico vive o instante, mas esse instante não tem um pano de fundo. Logo, ele está o tempo todo se transubstanciando, de modo que ele não sabe quem é, pois vive procurando conhecer o outro. O que acontece no caso do sedutor é um perder-se no outro, sem sequer antes ter perdido a si mesmo no seu movimento de tornar-se. O sedutor simplesmente pensa estar fazendo uma evangelização da

---

carne ao estar seduzindo as moças e mostrando a elas o mal da sedução.

A alternativa à decepção é saber recordar poeticamente delas. Essa é a melhor forma de esquecimento que a rotação de culturas oferece. A última saída, *ultimatum*, também é a própria decisão conjugal do casamento, em que a repetição do dia-a-dia será a maneira de edificar um ao outro por meio do amor e assim construir, a partir dessa relação, um grande conceito existencial de vida livre. Por fim, nessa dialética entre o Estético e o Ético há muitas possibilidades na escada de Clímacus, é preciso se aprofundar ou talvez se elevar cada vez mais na relação entre o amor e os estádios. Para assim continuar a ver, a contemplação do que o Juiz admira no Sedutor, e no que um precisa do outro. Se o Juiz perde sua estabilidade matrimonial, ele precisará se remodelar como um Sedutor para reerguer sua vida e vice versa. A vida é possibilidade, e a questão da reflexão entre os estádios é assumir que um estádio incorpora ao outro no tornar-se um si mesmo.

# Referências

## PRIMÁRIAS

KIERKEGAARD, Søren. **Ponto de vista explicativo da minha obra de escritor**. Lisboa: Edições 70, 1986.

\_\_\_\_\_. **Either/Or**. (Trad. Howard V. Hong and Edna H. Hong). Princeton: Princeton University Press, 1987.

\_\_\_\_\_. **Stages on life's way**. Trad. Howard and Edna Hong. Princeton: Princeton University Press, 1988.

\_\_\_\_\_. **Upbuilding discourses in various spirits**. (Trad. Hong). New Jersey: Princeton University, 1993a.

\_\_\_\_\_. **Diário íntimo**. (Trad. María Angélica Bosco). Barcelona: Editorial Planeta, 1993b.

\_\_\_\_\_. **In Vino Veritas**. Lisboa: Guimarães Editores, 2002.

\_\_\_\_\_. **O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates**. (Trad. Álvaro Valls). 2. ed. São Paulo: Ed. Univ. São Francisco, 2005.

\_\_\_\_\_. **O lo uno o lo outro – un fragmento de vida I**. Madrid: Editorial Trotta, 2006.

\_\_\_\_\_. **O lo uno o lo outro – un fragmento de vida II**. Madrid: Editorial Trotta, 2007a.

\_\_\_\_\_. **La enfermedad mortal**.

---

(Trad. D. Rivero). Madrid: Editorial Trotta, 2007b.

---

\_\_\_\_\_. **Temor e Tremor.** (Trad. e prefácio de Torrieri Guimarães). São Paulo: Hemus, 2008.

---

\_\_\_\_\_. **O Conceito de Angústia.** (Trad. Álvaro L. M. Valls). Petrópolis: Vozes; São Paulo: Editora Universidade São Francisco, 2010.

---

\_\_\_\_\_. **Ou-Ou.** Um Fragmento de Vida. Primeira parte. (Trad. Elisabete M. de Sousa). Lisboa: Relógio d'Água, 2013.

## SECUNDÁRIAS

ADORNO, Theodor W. **Kierkegaard. Construcción de lo estético.** Ed. Akal, Madrid, 2006.

ANDRADE, O. **A utopia antropofágica.** São Paulo: Globo, 1972.

AGUALUSA, José Eduardo. **Catálogo de Sombras.** Lisboa: Publicações dom Quixote, 2004.

ARISTÓTELES. **Poética.** (Tradução Eudoro de Souza). 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores)

CLAIR, André. **Kierkegaard: penser le singulier.** Paris: Les Éditions du Cerf, 1993.

---

\_\_\_\_\_. **Pseudonymie et paradoxe, la pensée dialectique de Kierkegaard.** Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1976.

DAVENPORT & RUDD. **Kierkegaard after MacIntyre.**

Illinois: Carus Publishing Co. 2001.

DOBRE, Catalina; MARTINEZ, Luis; PAVÓN, Rafael.

**Los pseudónimos en la comunicación existencial.** Mexico: Soc. Iberoamericana de Estudios Kierkegaardianos, 2011.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética.** (Trad.

Mauro Sá Rego Costa). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

FABRO, Cornelio. **Dall'essere all esistente.** Morcelliana:

Brescia, 1957.

FARAGO, *France*. **Comprender Kierkegaard.** (Trad.

Ephraim F. Alves). Petrópolis: Vozes, 2005.

FERRO, Nuno. **Estudos sobre Kierkegaard.** São Paulo:

LiberArs, 2012.

GRAMMONT, Guiomar de. **Don Juan, Fausto e o Judeu**

**Errante em Kierkegaard.** Petrópolis: Catedral das Letras, 2003.

HARRIES, Karsten. **Between Nihilism and Faith: A**

Commentary on Either/Or. Berlin/Nova York: Walter De Gruyter Inc, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche.** (Trad. J. L. Vernal). 3.

ed. II. Barcelona: Destino, 2000.

JASPERS. **Razão e Existência.** Buenos Aires: Ed. Novas

Buenos Aires, 1959.

JUSTO, José Miranda. In: posfácio em **In Vino Veritas.**

Lisboa: Guimarães Editores, 2002.



- 
- KYLLIÄINEN, Janne **Living poetically in the modern age:** The situational aspects of Kierkegaard's thought. Helsinki: University of Helsinki, 2009.
- LE BLANC, Charles. **Kierkegaard** - figuras do saber. (Trad. Marina Appenzeller). São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- LEON, Céline; WALSH, Sylvia. **Feminist Interpretations of Søren Kierkegaard.** Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1997.
- LÚKACS, Gyorgy. **El alma y las formas**, y la teoría de la novela. Barcelona: Grialho, 1975.
- MALANTSCHUK, Gregog. **Index terminologique.** Principaux concepts de Kierkegaard. Paris: L'orante, 1986.
- PATTISON, George. **Kierkegaard, Religion, and the Nineteenth-Century Crisis in Culture.** Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- PESSOA, Fernando. **Fausto** - Tragédia Subjectiva. (Texto estabelecido por Teresa Sobral Cunha. Prefácio de Eduardo Lourenço). Lisboa: Presença, 1988.
- PLATÃO, **República.** (Tradução Maria Helena da Rocha Pereira). 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbbenkian, 2001.
- PROTÁSIO, Myriam. **Da genialidade sensível ao amor à norma:** Existência e consciência em Kierkegaard. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.
- REICHMANN, Ernani. **Intermezzo lírico-filosófico:**

---

kierkegaardiana. Curitiba: Edição do autor, 1963.

---

\_\_\_\_\_. **Kierkegaard** (textos selecionados). Curitiba: UFPR, 1978.

---

\_\_\_\_\_. **O instante**. Curitiba: Ed. UFPR, 1981.

SARTE & HEIDEGGER & JASPERS & OUTROS. **Kierkegaard vivo**. (Trad. Vicente Simón). Madrid: Encuentro, 2005. (Coloquio Unesco, 1963)

STEWART, Jon. **Kierkegaard's relations to Hegel reconsidered**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

STOKES, Patrick. **Kierkegaard's Mirrors Interest, Self and Moral Vision**. Hampshire, New York: Palgrave Macmillan, 2010.

TORRALBA, Francesco. **La poética de la libertad**. Madrid: Caparrós Editores, 1998.

VALLS, Álvaro (Org., trad. e apres.). **Do desespero silencioso ao elogio do amor desinteressado** – aforismos, novelas e discursos de Sören Kierkegaard. Porto Alegre: Ed. Escritos, 2004.

---

\_\_\_\_\_. Os sedutores românticos: a força e o método. In: **A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan**. (Org. Renato Janine Ribeiro). São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

---

\_\_\_\_\_. **O crucificado encontra Dionísio** – estudos sobre Kierkegaard e Nietzsche. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

---

VERGOTE, Henri-Bernard. **Sens et répétition**. Vol. II. Paris: Cerf/Orante, 1982.

VERÍSSIMO, Luís. **Amores veríssimos**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2014.

## TESES E DISSERTAÇÕES

NASCIMENTO, Daniel. **Ipseidade e alteridade em Heidegger e Kierkegaard**. (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Filosofia, 2007.

ROOS, Jonas. **Tornar-se cristão: o paradoxo absoluto e a existência sob juízo e graça em Sören Kierkegaard**. (Tese de Doutorado). São Leopoldo: Escola Superior de Teologia, 2007. Disponível em: <[http://tede.est.edu.br/tede/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=40](http://tede.est.edu.br/tede/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=40)> Acesso em 20/06/2014.

ROSSATTI, Gabriel. **O conceito de modernidade nos escritos primeiros de Kierkegaard: Uma análise semântico-contextual**. (Tese de Doutorado). Programa de pós-graduação em Ciências Humanas. Florianópolis: UFSC, 2012.

## ARTIGOS

ARDILA, J. 'The Origin of Unamuno's Mist: Unamuno's Copy of Kierkegaard's Diary of the Seducer'. **Modern Philology**, vol 109, n. 1. Chicago: Chicago Press. 2011. pp. 135-143.

LEÃO, Jacqueline; MARTINS, Jasson. A busca do absoluto nos escritos estéticos de Kierkegaard. In: **Numen: revista de estudos e pesquisa da religião**,

Juiz de Fora, v. 14, n. 1, pp. 121-137. 2011.  
Disponível em:  
<<http://ufjf.emnuvens.com.br/numen/article/viewFile/1212/1282>> Acesso em 11/05/2014.

MIRANDA, Jorge. Kierkegaard: Pensador da existência.  
In: **“Existência e Arte”**- Revista Eletrônica do  
Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes da  
Universidade Federal de São João Del-Rei - Ano III -  
Número III – janeiro a dezembro de 2007.

NASCIMENTO, Daniel. Entre o espelho e o fundo do  
lago. In: REDYSON, Deyve; ALMEIDA, Jorge;  
PAULA, Márcio. **Søren Kierkegaard no Brasil:**  
festschrift em homenagem a Álvaro Valls. João  
Pessoa: Ideia, 2007.

\_\_\_\_\_. Lei e liberdade no último passo  
de Kierkegaard. In: Pensando – Revista de Filosofia.  
v. 2. n. 4. Teresina: UFPI, 2011. Disponível em:  
<http://www.ojs.ufpi.br/index.php/pensando/article/view/689>. Acesso em 11/05/2014.

\_\_\_\_\_. In vino veritas: necessidade,  
contingência e liberdade daquele que ama. In:  
**Revista Filosofia Capital** Vol. 6.  
<http://www.filosofiacapital.org/ojs2.1.1/index.php/filosofiacapital/article/view/195>. Último Acesso em  
20/11/2011.

ROCHA, G. K. Kierkegaard e Kant: Sob o 'ponto de  
vista explicativo' de MacIntyre. In: **Revista  
Exagium**, v. 12. Ouro Preto, MG: UFOP, 2014. pp.  
201-224.

---

ROOS, Jonas. As obras do amor: ética e paradoxo em Kierkegaard. In: WACHHOLZ, Wilhem. **Identidade evangélico-luterana e Ética**. Anais do III Simpósio sobre Identidade Evangélico-luterana e Ética. São Leopoldo: EST, 2005.

VALLS, Álvaro. Don Juan em Kierkegaard. In: **Porto Arte**, v. 2, n. 4, Porto Alegre: UFRGS 1991.

\_\_\_\_\_. Kierkegaard e seus contemporâneos: sobre a eternidade do homem. In: **Revista Pandora Brasil**, n. 23, outubro de 2010.

\_\_\_\_\_. "As velhas pernas e a cabeça pesada de Lessing" (Kierkegaard entre Jacobi e Lessing). In: GARCIA & ANGIONI, **Labirintos da Filosofia: Festschrift aos 60 anos de Oswaldo Giacoisa Jr.** Campinas: Editora Phi, 2014.